UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE DES SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES – PERSPECTIVES EUROPÉENNES

EA 3071 : Subjectivité, lien social et modernité

THÈSE présentée par :

Prudence BESSETTE

soutenue le : **26 septembre 2012**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Psychologie/ psychopathologie clinique

En cotutelle avec l'Université du Québec à Montréal

L'IDENTITÉ DANS LE LIEN SOCIAL, ENTRE LE MÊME ET L'AUTRE

Étude comparative des dessins d'enfants québécois et ivoiriens

THÈSE dirigée par :

M. LESOURD Serge	Professeur, université de Strasbourg
Mme KRYMKO-BLETON Irène	Professeur, Université du Québec à Montréal

RAPPORTEURS :

M. BENDAHMAN Hossaïn	Maître de conférence, IUT Troyes Université de Reims
Mme WIESMANN-ARCACHE, Catherine	Maître de conférence, Université de Rouen
M. THIBOUTOT Christian	Professeur, Université du Québec à Montréal

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ET

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

L'IDENTITÉ DANS LE LIEN SOCIAL, ENTRE LE MÊME ET L'AUTRE ;

ÉTUDE COMPARATIVE DES DESSINS D'ENFANTS QUÉBÉCOIS ET IVOIRIENS

THÈSE

PRÉSENTÉE EN COTUTELLE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN PSYCHOLOGIE

PAR

PRUDENCE BESSETTE

2012

Mlle Prudence Bessette a été membre de la promotion Jane Goodall du Collège doctoral européen de l'Université de Strasbourg pendant la préparation de sa thèse 2009 à 2012. Elle a bénéficié des aides spécifiques du CDE et a suivi un enseignement hebdomadaire sur les affaires européennes dispensé par des spécialistes internationaux.
Ses travaux de recherche ont été effectués dans le cadre d'une convention de cotutelle avec l'Université du Québec à Montréal et l'Université de Strasbourg.

À ma famille

et

à la mémoire de Véronique Dufour

« Que serais-je sans toi, sinon qu'un guide vers l'abîme »
Saint-Augustin

REMERCIEMENTS

Ce travail, bien que dans une certaine mesure assez solitaire, n'aurait pas été possible sans tous ces gens qui m'ont entourée de leur soutien, de leurs enseignements, de leurs encouragements et de leur amour au cours de toutes ces années. Cette thèse est le résultat d'un travail de réflexion qui a commencé il y a longtemps, et découle de toutes les rencontres dont j'ai pu bénéficier, qui ont sollicité ma pensée et mis en branle des questionnements, s'agissant autant de la vie quotidienne, de la psychologie moderne que de l'existence humaine. Ces rencontres, en personne ou en lectures, ont été des horizons les plus multiples. J'ai tenté de laisser cette diversité entrer en dialogue et d'en rendre compte, non sans difficulté et certains moments de découragement. Tout au long de ce chemin, j'ai eu la chance d'être bien accompagnée.

Avant toute chose, je remercie Véronique Dufour, car c'est son travail qui m'a donnée l'envie irrépressible de participer au projet CoPsyEnfant et qui a fait en quelque sorte un point d'ancrage de ce travail de thèse. C'est principalement pour travailler avec elle que j'ai voulu mener une partie de mes recherches en France. Je me considère particulièrement privilégiée d'avoir pu travailler avec elle pendant les derniers mois où nous pouvions encore profiter de sa présence, et je la remercie autant pour son encadrement académique que pour les moments d'intimité très riches que nous avons pu partager. Elle a véritablement fait une différence dans le cours de ma vie.

Je souhaite ensuite remercier ma directrice à l'UQAM, Madame Irène Krymko-Bleton, pour tout ce qu'elle m'a transmis sur le plan théorique, mais aussi, et surtout, clinique, de même que pour sa disponibilité et la confiance qu'elle a eu en moi. Elle a toujours soutenu mes impulsions de recherche, malgré nos désaccords ponctuels, et m'a permis de mener à bien ce travail en m'orientant, mais en me permettant aussi d'en faire « à ma tête », ce qui est très précieux.

Je veux ensuite remercier Monsieur Serge Lesourd, pour son support constant, pour sa délicatesse et pour la grandeur de sa pensée. Il m'a apporté tant au plan théorique que personnel. Je le remercie de m'avoir introduit à la pensée de Lacan, mais aussi d'avoir soutenu et encouragé mon intérêt pour des penseurs hors de notre champ et pour d'autres disciplines.

L'apport de mon jury de thèse, qui a accepté de se pencher sur mon travail et m'a permis de le discuter est aussi à souligner. Madame Catherine Weismann-Arcache, par ses commentaires critiques, mais constructifs, m'a permis un questionnement sur l'interprétation des dessins et m'a inspirée pour des travaux à venir, notamment par son optimisme et ses propos ludiques, qui ne font pas du tout l'économie d'une grande rigueur intellectuelle. Monsieur Hossaïn Bendahman, dont le travail m'a particulièrement intéressée, a solidifié dans mon travail cette ouverture sur l'interculturel. Il a aussi réaffirmé dans mon esprit la certitude que l'on peut réfléchir la différence sans la pathologiser, dans une démarche de compréhension, car comme il le souligne, il y a des bases culturelles à la pulsion. Je souhaite finalement remercier particulièrement Monsieur Christian Thiboutot, de qui j'ai eu la chance de recevoir les enseignements pendant plusieurs années et qui m'a toujours encouragée malgré mon parcours non linéaire. Je lui suis reconnaissante de m'avoir

introduit à la phénoménologie et à l'herméneutique, de même qu'à une pensée philosophique à même la psychologie, à une pensée qui cherche à découvrir le sens des phénomènes pour la vie humaine, ce qui devrait être une préoccupation centrale pour le psychologue.

Je tiens également à remercier particulièrement Pierre Erny, qui a lu et commenté mon travail de son point de vue d'ethnologue, et de sa grande connaissance de l'Afrique, ce qui m'a été d'une aide extrêmement précieuse. Cette rencontre a été pour moi une vraie chance. La pensée de Monsieur Erny, à la fois pointue, rigoureuse et simple, m'a éclairée sur des points centraux de mon travail. Je veux aussi remercier sa femme, Antoinette Erny, dont l'énergie est si inspirante, de nous avoir accueillis dans la maison familiale de Colmar et de m'avoir fait profiter de ses réflexions sur l'Afrique, puisque les Erny y ont vécu de nombreuses années.

Je remercie le Collège doctoral européen et la direction de la recherche de l'Université de Strasbourg, la fondation de l'UQAM et le Syndicat des professeurs de l'Université du Québec pour le soutien financier apporté à mes études. Je remercie aussi le Laboratoire EA 3071 : Subjectivité, lien social et modernité de l'Université de Strasbourg. Mes remerciements vont également au personnel de l'Université de Strasbourg, du CDE et de l'UQAM, pour leur courtoisie et leur aide pendant mon parcours.

Je remercie tous ceux qui, au cours de mes internats, m'ont transmis leur savoir clinique et ont influencé mon parcours: Isabelle Senécal, Anne-Louise Robichaud, Renée Hould, Julie Bareil et Noémie Gachet. Je remercie aussi les nombreux professionnels avec qui j'ai travaillé à l'Hôpital du Sacré-Cœur de Montréal, à l'Hôpital Rivière-des-Prairies/Maisonneuve-Rosemont et à la Maison des adolescents de Strasbourg. Un merci spécial à Terry Zaloom et Anne-Marie Robert à la coordination des stages qui m'ont aidée à traverser une situation compliquée. Je remercie aussi mes collègues du groupe Intervision, qui ont contribué à faire avancer mes questions cliniques et m'ont supportée dans des moments difficiles.

Mes remerciements vont à tous ceux qui ont contribué à la recherche CoPsyEnfant, à la collecte et à la cotation des dessins, dont Pascale, Manuelle, Mylène, Nayana, Mathieu, Jacinthe, Christel et Frédérique Berger. Je remercie aussi M. Claude Schauder et sa femme Nicole, qui en plus de m'avoir permis de discuter le travail et d'avoir contribué à la collecte des dessins, m'ont accueillie à Strasbourg et m'ont aidée à différentes occasions. Un merci spécial aussi à Rouzhena, Daria et Anna avec qui j'ai travaillé à Strasbourg et qui m'ont aidé tant matériellement que psychologiquement à mon arrivée.

Je remercie Jean Bégin pour son aide avec la partie statistique de mon travail.

Merci aussi à Daphnée Vichot-Jacques pour l'ajustement des images numérisées.

Un merci particulier à Henry Hoppe, sans qui je n'aurais pas pu faire la collecte en Afrique. Merci aussi pour les discussions éclairantes concernant la culture africaine.

Je remercie également mes amis de l'association CERAFRIQUE, qui m'ont fait profiter de leurs réflexions. Merci à Oxfam-Québec de m'avoir permis de faire un premier stage en Afrique, qui a été le berceau de mes questionnements sur les différences culturelles et aussi la prémisse de mon désir de faire une thèse en psychologie.

Je remercie les écoles et les associations qui nous ont permis de faire les collectes de données et un merci immense à tous les enfants qui ont accepté de dessiner pour nous. Ce travail est tout à leur honneur.

Je remercie chaleureusement tous ceux qui m'ont lue (particulièrement Isabelle et mon père) ; c'est grâce à eux que vous trouverez, je l'espère, un minimum de fautes de grammaire et d'orthographe dans ce travail.

Je veux remercier tous ceux que j'ai rencontrés en France, mais qui viennent pour la plupart des quatre coins de la planète, certains avec qui j'ai développé une amitié forte, certains qui ont inspiré mon travail, d'autres que j'ai croisés pour un moment seulement, mais dont la présence a été significative. Je remercie particulièrement Laura Odasso, mais aussi Neslisa, Valentina, Claudia, Philippe, Mélika, Anna, Ariel, Claire, Didier, Daphnée, Nicolas, Laura V., Desislava, Maria, Virginia, Marta, Alice, Julia, Daria, Abraham, Christel, Rouzhena, Christelle, Diego, Lanxi, Stéphane, Lysenn, Véronique, Gaby, Alfonso, Farouk, Franklin, Cécile, Félix, Youssef, Amine, Frini, Nino, Nadia, Mattia, Bruno, Luis, Denise, Guido, Cosimo, Marcia, Jean-Charles et Jean-Michel.

Merci aussi à mes amis et collègues du Québec, ceux avec qui j'ai gardé le contact régulier et qui ont été là malgré la distance, ceux que j'ai perdus de vue, mais que je retrouverai je l'espère, ceux qui ont été là pour un moment et qui méritent d'être soulignés. Je remercie particulièrement Maryline Savard, Naïma Fahmi et Sophie Bertrand. Je remercie également Catherine, Véronique, Isabelle et Charles, Annie et Philippe, Marie-Andrée, Anne-Marie, Isabelle L., Caroline, Lorraine, Olivier, Geneviève, Pascale-Audrey, Nathalie, Eveline, Sophie A., Émilie, Julie, Rebia, Eve-Marie, et les autres que j'oublie, mais qui comptent peut-être tout autant. Merci aussi à Etienne et sa famille.

Je remercie du fond du cœur toute la famille Caldairou et Droy pour leur constant soutien et leur présence qui m'ont été bien précieux pendant ces longs mois de rédaction. Je les remercie de m'avoir si bien accueillie et de m'avoir supportée comme l'une de leurs enfants.

Je remercie évidemment ma famille et leur dédie ce travail, car ce sont eux, entre tous, qui m'ont permis de le mener à bien. Leur attitude positive, leurs encouragements, leur aide et leurs sacrifices sont le travail dans l'ombre sans lequel je n'aurais jamais pu arriver au bout de ce chemin. Je remercie ma grand-maman Mariette, ma grand-tante Yvette, mon parrain et ma marraine, Claude et Micheline. Merci aussi à Marie, Fran et Imi avec qui j'ai la chance d'entretenir ces liens fraternels irremplaçables. Un merci spécial à la famille Bessette-Rainville, l'union des Vics, que ferais-je sans vous !!! J'ai si hâte de vous retrouver. Merci à mon filleul et ma nièce, Logan et Clémentine, pour leur joie et leur vivacité qui donnent le goût de vivre. Merci à mon père et ma mère, pour m'avoir encouragée et soutenue

depuis le début de cette route d'étudiante qui semblait sans fin, et d'avoir toujours été là, rassurants, malgré les nombreux moments de découragement. Merci pour leur patience, leur disponibilité et leurs conseils. Merci aussi pour le modèle qu'ils ont su être comme couple et comme parents. J'ai eu la chance de grandir dans une famille aimante, sans être parfaite (heureusement !!), qui m'a donné une solidité, un repère à partir duquel évoluer. Merci à tous de votre affection, de la place que vous me faites et que vous m'avez gardée malgré la distance.

Finalement, merci à Benoît, qui m'a accompagnée de si près ; certains passages de cette thèse sont littéralement des réflexions que nous avons eues ensemble. Je le remercie pour son ouverture d'esprit, pour sa serviabilité et son calme dans les moments critiques. Il m'a permis de conserver une vie relativement saine et un équilibre mental pendant ces derniers mois de folie. Merci aussi pour sa grande culture dont j'ai pu profiter et qui m'a aidée à penser. Sa présence a été pour moi une bénédiction. Ce que nous avons bâti ensemble au détour des nombreux voyages, activités sportives et culturelles, mais aussi des moments de détresse, est une chose précieuse liée du meilleur béton : l'amour. Je vois maintenant l'avenir comme une ouverture, pleine de possibilités pour nous. Vivement le post-thèse !

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS **5**

TABLE DES MATIÈRES **9**

LISTE DES FIGURES **12**

LISTE DES TABLEAUX **14**

INTRODUCTION **15**

CHAPITRE I - CONTEXTE THÉORIQUE **16**

1. LA RECHERCHE COPSYENFANT ET LE TEST DES 4 DESSINS 16
   1.1 L'histoire et la structure de la recherche *16*
   1.2 Les travaux effectués et l'orientation du projet *17*
2. LE DESSIN 20
   2.1 La recherche sur le dessin *21*
   2.2 Le dessin, l'inconscient, la projection *21*
   2.3 Le dessin comme test projectif *24*
   2.4 Le dessin libre *26*
   2.5 Le dessin du bonhomme *27*
   2.6 Le dessin de famille *30*
   2.7 Le dessin et la culture *34*
      2.7.1 Dessins québécois et ivoiriens 37
   2.8 Débats et polémiques autour de l'interprétation du dessin *38*
      2.8.1 L'essentielle parole de l'enfant sur son dessin? 38
      2.8.2 L'invalidation du dessin par la recherche scientifique et la question de la normalité 39
3. IDENTITÉ ET LIEN SOCIAL 40
   3.1 L'identité *40*
      3.1.1 Identité et identification 42
      3.1.2 De l'identité au dessin 48
   3.2 Le lien social *49*
      3.2.1 La modernité 50
      3.2.2 Des liens sociaux différents 54

CHAPITRE II - MÉTHODE DE RECHERCHE **65**

1. DÉMARCHE ET QUESTIONS DE RECHERCHE 65
2. MÉTHODOLOGIE 67
   2.1 Protocole de recherche *67*
      2.1.1 Dessin libre 67
      2.1.2 Dessin du bonhomme 67
      2.1.3 Dessin de la famille réelle 67
      2.1.4 Dessin de famille idéale (rêvée) 67
   2.2 Collecte de données *68*
      2.2.1 Collecte préliminaire 68
      2.2.2 Collecte canadienne 68
      2.2.3 Collecte ivoirienne 69
      2.2.4 Aspects éthiques 70
   2.3 Échantillons *71*
      2.3.1 Pour l'analyse quantitative 71
      2.3.2 Pour l'analyse qualitative 72
3. MÉTHODES D'ANALYSE 74
   3.1 Méthode quantitative *74*
   3.2 Méthode qualitative *76*
      3.2.1 Analyse qualitative des données quantitatives 77
      3.2.2 Méthode d'analyses qualitatives des dessins 77

3.3 Le statut de l'interprétation dans la recherche ... 80

CHAPITRE III - ANALYSES QUANTITATIVES ... 82

1. PRÉSENCE DU SUJET ... 82
   1.1 Famille réelle ... 83
   1.2 Famille idéale (ou rêvée) ... 85
2. PREMIER PERSONNAGE DESSINÉ ... 87
   2.1 Famille réelle ... 88
   2.2 Famille idéale (ou rêvée) ... 91
3. SYNTHÈSE ET INTERPRÉTATIONS POSSIBLES ... 94
   3.1 Ivoiriens ... 95
   3.2 Canadiens ... 96

CHAPITRE IV - ANALYSES QUALITATIVES ... 99

1. ENFANTS REPRÉSENTATIFS DU LIEN SOCIAL ... 99
   1.1 Raphaël Junior ... 100
      1.1.1 Dessin libre ... 100
      1.1.2 Dessin du bonhomme ... 102
      1.1.3 Dessin de famille réelle ... 104
      1.1.4 Dessin de famille idéale ... 107
      1.1.5 Interprétation ... 111
   1.2 Daisy Albertine ... 115
      1.2.1 Dessin libre ... 115
      1.2.2 Dessin du bonhomme ... 117
      1.2.3 Dessin de famille réelle ... 119
      1.2.4 Dessin de famille idéale ... 122
      1.2.5 Interprétation ... 128
   1.3 Nicolas ... 131
      1.3.1 Dessin libre ... 131
      1.3.2 Dessin du bonhomme ... 133
      1.3.3 Dessin de famille réelle ... 135
      1.3.4 Dessin de la famille idéale ... 138
      1.3.5 Interprétation ... 143
   1.4 Daphnée ... 146
      1.4.1 Dessin libre ... 146
      1.4.2 Dessin du bonhomme ... 148
      1.4.3 Dessin de famille réelle ... 152
      1.4.4 Dessin de famille idéale ... 156
      1.4.5 Interprétation ... 160
   1.5 Synthèse interprétative pour les enfants représentatifs du lien social ... 163
      1.5.1 Observations en fonction de la culture ... 163
      1.5.2 Observations croisées ... 163
2. ENFANTS DE COMPARAISON OU « EXCEPTIONNELS » ... 164
   2.1 Stéphane ... 165
      2.1.1 Dessin libre ... 165
      2.1.2 Dessin du bonhomme ... 166
      2.1.3 Dessin de famille réelle ... 169
      2.1.4 Dessin de famille idéale ... 172
      2.1.5 Interprétation ... 174
   2.2 Joanie ... 176
      2.2.1 Dessin libre ... 176
      2.2.2 Dessin du bonhomme ... 178
      2.2.3 Dessin de la famille réelle ... 181
      2.2.4 Dessin de la famille idéale ... 185
      2.2.5 Interprétation ... 187
   2.3 Sylvestre ... 189
      2.3.1 Dessin libre ... 189
      2.3.2 Dessin du bonhomme ... 191
      2.3.3 Dessin de la famille réelle ... 194

2.3.4 Dessin de la famille idéale ... 198
2.3.5 Interprétation ... 201
2.4 Félicité ... 203
2.4.1 Dessin libre ... 204
2.4.2 Dessin du bonhomme ... 206
2.4.3 Dessin de famille réelle ... 208
2.4.4 Dessin de famille idéale ... 211
2.4.5 Interprétation ... 214
2.5 Synthèse interprétative pour les enfants de comparaison ou « exceptionnels » 215
3. SYNTHÈSE DES ANALYSES QUALITATIVES ... 216

CHAPITRE V - SYNTHÈSE ET DISCUSSION ... 217

1. RETOUR SUR LES QUESTIONS DE RECHERCHE ... 217
1.1 L'absence du sujet ... 217
1.1.1 Élimination, dissolution et oubli ... 218
1.1.2 La présence de l'absence ... 220
1.2 Soi-même en premier ... 221
1.2.1 Repli narcissique œdipien? ... 221
1.2.2 Narcissisme féminin et masculin ... 222
1.2.3 Chercher son double ... 224
2. L'IDENTITÉ EN FONCTION DU LIEN SOCIAL ... 226
2.1 Les enfants ivoiriens ... 227
2.1.1 L'identité comme liaison à l'autre ... 227
2.1.2 Un appui ailleurs que dans la réalité concrète ... 230
2.1.3 Des idéaux occidentalisés, un Œdipe occidentalisé ? ... 231
2.1.4 L'importance de la femme ... 232
2.2 Les enfants québécois ... 233
2.2.1 Soi-même comme référence identitaire ... 234
2.2.2 La dilution des différences ... 235
2.2.3 Monde symbolique défaillant, imaginaire en panne ... 237
2.2.4 L'identification régressive ... 239
3. L'IDENTITÉ, LE MÊME ET L'AUTRE ... 241
4. LIMITES ET PERSPECTIVES ... 243

CONCLUSION ... 245

BIBLIOGRAPHIE ... 249

ANNEXE 1 : ARTICLE PUBLIÉ DANS LA REVUE RECHERCHES QUALITATIVES ... 263

LISTE DES FIGURES

Figure 1 - Illustration de la valeur projective du dessin (Royer, 2005) 22

Figure 2 - Géographie et démographie des groupes ethniques en Côte d'Ivoire .60

Figure 3 - Dessin libre de Raphaël Junior 100

Figure 4 - Dessin du bonhomme de Raphaël Junior 102

Figure 5 - Dessin de la famille réelle de Raphaël Junior 104

Figure 6 - Dessin de la famille idéale de Raphaël Junior 107

Figure 7 - Quatre dessins de Raphaël Junior 111

Figure 8 - Dessin libre de Daisy Albertine 115

Figure 9 - Dessin du bonhomme de Daisy Albertine 117

Figure 10 - Dessin de la famille réelle de Daisy Albertine.....119

Figure 11 - Dessin de la famille idéale de Daisy Albertine 122

Figure 12 - Quatre dessins de Daisy Albertine 128

Figure 13 - Dessin libre de Nicolas 131

Figure 14 - Dessin du bonhomme de Nicolas.....133

Figure 15 - Dessin de la famille réelle de Nicolas 135

Figure 16 - Dessin de la famille idéale de Nicolas 138

Figure 17 - Quatre dessins de Nicolas 143

Figure 18 - Dessin libre de Daphnée 146

Figure 19 - 1er dessin du bonhomme de Daphnée 148

Figure 20 - 2e dessin du bonhomme de Daphnée 150

Figure 21 - Dessin de la famille réelle de Daphnée.....152

Figure 22 - Dessin de la famille idéale de Daphnée 156

Figure 23 - Quatre dessins de Daphnée 160

Figure 24 - Dessin libre de Stéphane.....165

Figure 25 - Dessin du bonhomme de Stéphane 166
Figure 26 - Dessin de la famille réelle de Stéphane..... 169
Figure 27 - Dessin de la famille idéale de Stéphane..... 172
Figure 28 - Quatre dessins de Stéphane..... 174
Figure 29 - Dessin libre de Joanie..... 176
Figure 30 - Dessin du bonhomme de Joanie..... 178
Figure 31 - Dessin de la famille réelle de Joanie..... 181
Figure 32 - Dessin de la famille idéale de Joanie 185
Figure 33 - Quatre dessins de Joanie 187
Figure 34 - Dessin libre de Sylvestre..... 189
Figure 35 - Dessin du bonhomme de Sylvestre 191
Figure 36 - Dessin de la famille réelle de Sylvestre 194
Figure 37 - Dessin de la famille idéale de Sylvestre..... 198
Figure 38 - Quatre dessins de Sylvestre..... 201
Figure 39 - Dessin libre de Félicité..... 204
Figure 40 - Dessin du bonhomme de Félicité 206
Figure 41 - Dessin de la famille réelle de Félicité 208
Figure 42 - Dessin de la famille idéale de Félicité..... 211
Figure 43 - Quatre dessins de Félicité..... 214
Figure 44 - La trajectoire de l'homme & Le symbole de l'infini 228

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 - Présence du sujet au dessin de la famille réelle (FR) en fonction du pays d'origine de l'enfant 83

Tableau 2 - Présence du sujet au dessin de la famille idéale (FI) en fonction du pays d'origine de l'enfant 85

Tableau 3 - Personnage d'identification au dessin de famille réelle (FR) en fonction du pays d'origine de l'enfant.....88

Tableau 4 - Tableau de contingences - analyse des associations significatives entre le personnage d'identification au dessin de la famille réelle (FR) et le pays d'origine de l'enfant en fonction de la distribution globale 89

Tableau 5 - Personnages d'identification les plus (ou moins) souvent dessinés en premier au dessin de la famille réelle (FR) par pays et sur l'échantillon total 90

Tableau 6 - Personnage d'identification au dessin de famille idéale (FI) en fonction du pays d'origine de l'enfant.....91

Tableau 7 - Tableau de contingence - analyse des associations significatives entre le personnage d'identification au dessin de la famille idéale (FI) et le pays d'origine de l'enfant en fonction de la distribution globale 92

Tableau 8 - Personnages d'identification les plus (ou moins) souvent dessinés en premier au dessin de la famille idéale (FI) par pays et sur l'échantillon total.....93

Tableau 9 - Tableau de constitution de l'échantillon d'analyses qualitatives 99

Tableau 10 - Synthèse des analyses qualitatives (CI = Côte d'Ivoire; QC = Québec) 216

INTRODUCTION

À une époque où les mutations sociales se produisent très rapidement, où il y a de plus en plus de communication entre les peuples, et où la « mondialisation » concerne tant les idéologies que les politiques ou les religions, on constate partout des crises des identités individuelles et collectives. Cette question de l'identité n'est pas simple. Son mode de formation est par ailleurs à comprendre en fonction du lien social dans lequel le sujet évolue. L'enfant y est particulièrement soumis. Nous proposons ici une étude comparative de la construction identitaire d'enfants de cultures différentes à partir de leurs dessins. Le dessin est en effet cette trace imagée qui se trouve à la jonction entre la subjectivité de l'enfant et le monde dans lequel il vit. Il nous parle en ce sens de l'identité de l'enfant dans le lien social.

Dans un monde moderne où les idéologies de l'individu sont à l'avant-plan, la place de l'image de soi dans l'identité apparaît comme centrale. Nous avons ainsi interrogé plus spécifiquement la place de la représentation de soi dans le dessin de la famille en étudiant des cas où les enfants ne se sont pas dessinés et d'autres où les enfants se sont dessinés en premier. Ce sont des dessins d'enfants québécois et ivoiriens que nous avons soumis à une étude comparative détaillée de ces phénomènes. La Côte d'Ivoire et le Québec représentent des liens sociaux qu'on peut en effet considérer comme à des extrêmes quasiment opposés en ce qui concerne l'importance de l'attention accordée à soi-même, le Québec étant une société individualiste nord-américaine (blanche) et la Côte d'Ivoire étant une société africaine (noire) où l'importance du groupe l'emporte sur celle de l'individu.

Cette thèse est basée sur des analyses quantitatives et qualitatives. Elle fait partie du projet international CoPsyEnfant, initié par Véronique Dufour[1]. Elle est pensée principalement à partir des théories issues de la psychanalyse, mais s'inspire également d'un corpus multidisciplinaire (psychologie, sociologie, ethnologie, philosophie, etc.). Méthodologiquement, la recherche CoPsyEnfant comporte un protocole de quatre dessins : libre, du bonhomme, de la famille et de la famille idéale. Ces quatre dessins, qui, réunis, forment ce que nous pourrions appeler le « Test des quatre dessins », donnent une idée de la dynamique pulsionnelle, de l'Idéal du Moi, de même que des représentations vécues et idéalisées de la famille.

Nous avons étendu notre étude quantitative à trois autres pays : la France, le Vietnam et la Russie, dans un but essentiellement comparatif. Cette partie du travail comporte des analyses sur la présence du sujet dans les dessins de famille et le premier personnage dessiné. La partie qualitative analyse en détails 8 séries de dessins d'enfants du Québec et de la Côte d'Ivoire. Nous avons ensuite effectué une synthèse des analyses quantitatives et qualitatives.

Préalablement, nous présenterons brièvement la Recherche CoPsyEnfant, puis nous soutiendrons la valeur du dessin en recherche/clinique à travers ses différentes modalités, pour finalement introduire la question de l'identité et du lien social, moderne, québécois, ivoirien.

---

[1] Véronique Dufour a disparu à la suite d'une maladie mortelle le 9 janvier 2011

[2] Par exemple quand les enfants s'amusent à dire qu'ils seraient dans une émission de télévision ou

CHAPITRE I - CONTEXTE THÉORIQUE

1. LA RECHERCHE COPSYENFANT ET LE TEST DES 4 DESSINS

1.1 L'histoire et la structure de la recherche

La recherche CoPsyEnfant a débuté autour de 2004 sous l'impulsion de Véronique Dufour, maître de conférence à l'Université de Strasbourg et psychologue clinicienne des Hôpitaux universitaires de Strasbourg. Le projet a alors été soutenu par le professeur Serge Lesourd, directeur de l'Unité de recherche en psychologie : Subjectivité, connaissance et lien social, et par le professeur Claude Bursztejn à l'hôpital. L'idée d'étudier la construction identitaire à partir des dessins est née de son expérience clinique à l'Hôpital en pédopsychiatrie et des échanges cliniques et théoriques avec les collègues. Le projet a ainsi été officiellement nommé CoPsyEnfant « La construction de l'identité aujourd'hui, construction psychique et psychopathologique de l'enfant dans les nouveaux liens familiaux et sociaux ». Son objectif a été défini comme étant de « comprendre comment l'enfant construit sa représentation de soi (image du corps et représentation de son identité), la représentation de sa famille et de ses liens intergénérationnels, la représentation de ses liens aux autres, dans les conditions actuelles de la famille et du lien social » (Dufour, 2007b). Il s'agissait au début d'une réflexion à partir des gribouillis de petits enfants présentant des psychopathologies lourdes à l'hôpital. Elle s'est ensuite élargie à des enfants plus grands, de l'école primaire à l'adolescence, et du tout-venant (non cliniques). Pour étudier cette question de l'interaction entre le lien social et l'identité, l'étude d'enfants de différentes cultures est apparue pertinente. C'est ainsi que CoPsyEnfant s'est ensuite construit comme un projet de recherche international. La recherche a été d'abord pensée en intégrant des approches de divers horizons de la psychologie (clinique, sociale, développement et neuropsychologie). C'est finalement l'aspect clinique (psychanalytique) qui a été principalement développé. La question principale à la base de la recherche concernait le rôle de la différence des sexes et des générations (c'est-à-dire de l'Œdipe) dans la société occidentale d'aujourd'hui (Girerd, Druzhinenko-Silhan, Dufour, & Lesourd, 2007).

Avec le soutien financier de l'Agence nationale de la recherche française (ANR), une équipe de recherche a été constituée et des collectes de données ont été entreprises en France, en Russie et au Brésil, avec la collaboration de chercheurs de ces pays. La recherche a ensuite suscité un intérêt grandissant et l'enquête a été menée auprès d'enfants vietnamiens, syriens, tunisiens, canadiens, ivoiriens, sénégalais, camerounais et indiens, dans des conditions diverses en contexte de groupe (la plupart du temps dans des écoles). Des enfants de 3 à 17 ans ont participé de façon à ce que soient étudiés les 3 temps de la construction de l'identité : la construction de l'image du corps en relation à l'autre (Œdipe), la construction de l'identité sociale par le jeu des identifications (latence) et la construction de l'identité sexuée (adolescence) (Dufour, 2007b).

Le dessin a d'abord été choisi parce qu'il présente le double avantage d'être dépendant des représentations culturelles et indépendant de la langue parlée (Dufour & Lesourd, soumis). Les dessins choisis pour le protocole de recherche sont le dessin libre, le dessin du bonhomme, le dessin de la famille réelle et le dessin d'une famille idéale (de rêve). Le détail concernant chacun de ces dessins, qui sont des épreuves projectives, sera développé dans une section spécifique du contexte théorique. Le même protocole a été suivi pour chaque pays (se rapporter à la section méthodologie pour des précisions). Ce protocole de plusieurs dessins permet de recueillir une variété d'informations sur la dynamique psychique de l'enfant en lien avec la culture. Il est riche pour la recherche, tant d'un point de vue qualitatif que quantitatif. Une grille de lecture a été construite dans le logiciel Sphinx afin que les données des différents pays soient cotées selon un cadre commun et ainsi permettre des comparaisons interculturelles.

Pour compenser les faiblesses au niveau des données cliniques qu'impliquaient nécessairement les grandes collectes dans les écoles des différents pays, un volet comportant des entretiens cliniques et des tests projectifs a été ajouté à la recherche. Il comporte le protocole de quatre dessins, de même que les tests de Rorschach et de Patte Noire. L'entretien se déroule individuellement et permet de recueillir les paroles de l'enfant sur le dessin. Ce volet a été fait uniquement en France, en partie parce qu'il est beaucoup plus lourd et coûteux à effectuer. Un volet qualitatif clinique a également été mené au Cameroun par Jacinthe Samuelson sous la direction de Sophie Gilbert à l'UQAM.

1.2 Les travaux effectués et l'orientation du projet

Les principaux résultats qui sont ressortis de la recherche jusqu'à maintenant ont montré que les processus identificatoires changent selon le lien social (Dufour & Lesourd, soumis; Girerd, Druzhinenko-Silhan, et al., 2007). Différentes hypothèses et interprétations ont été soutenues jusqu'à maintenant à partir des résultats obtenus. Ce sont principalement les résultats russes, mais davantage encore les résultats français qui ont été exploités.

Concernant les enfants français, Dufour et Lesourd (soumis) ont trouvé que la figure identificatoire du père augmente en importance avec l'âge de l'enfant, de l'Œdipe à l'adolescence, et ce, peu importe le sexe. Or, cela va à l'encontre de ce qu'on aurait pu attendre en suivant les recherches sur la construction de la subjectivité adolescente. En effet, les spécialistes de l'adolescence ont mis en lumière les mouvements pubertaires normaux ou le père est mis à mal et ce sont progressivement les figures sociales (« autres ») et la figure du sujet lui-même qui prennent la place de référence identificatoire (Gutton, 1991; Lesourd, 1994; Rassial, 1996). L'hypothèse CoPsyEnfant est en lien avec les modifications sociales modernes, où on voit dans la clinique que la figure du père imaginaire puissant a du mal à se construire et que, pour compenser, les adolescents bricolent une image de père à laquelle ils restent accrochés à l'adolescence, et ils « font le père » plutôt que de se révolter contre lui. C'est « le père imaginaire œdipien que le sujet ne veut pas lâcher » (Lesourd, 2006b). Le lien social actuel soutiendrait davantage une identification au fraternel et la place du père ne serait plus la place d'exception, comme les régimes patriarcaux et religieux l'avaient instituée. Cela laisse une

carence dans la construction identitaire des jeunes qui ont besoin de cette figure du père. C'est ce qui expliquerait qu'une figure du père reste très active consciemment (accrochage); étant insuffisamment construite, elle ne serait pas complètement intériorisée, et ne serait pas encore devenue symbolique. Ce serait par ailleurs le père imaginaire, et non le père réel, qui serait mis à mal par le lien social moderne (Dufour & Lesourd, soumis). Pour les enfants Russes, l'étude des résultats laisse penser que les identifications ont lieu dans l'ordre d'un modèle œdipe classique « normalisé selon le sexe de l'enfant » (Dufour & Lesourd, soumis), c'est-à-dire qui a une structure déterminée selon le sexe de l'enfant. L'identification au père a de moins en moins d'importance quand l'âge des enfants augmente et le sujet prend plus d'importance avec le passage adolescent. On peut penser que cela est lié à la structure sociale plus traditionnelle en Russie. Chez les enfants russes, « la différence des sexes et des générations est non seulement repérée par les sujets mais elle structure la constitution des figures d'autorité paternelle et maternelle » (Girerd, Druzhinenko, Dufour, & Lesourd, 2007).

Dufour (2007b) a également comparé les enfants russes et français au niveau de la représentation de la différence des générations qui, selon ses hypothèses liées aux alignements et à la taille des personnages, serait moins bien assurée chez les Français que chez les Russes. L'alignement par les pieds et le respect des différences de tailles selon les générations (qui sont associés un à l'autre) sont plus présents dans les dessins des Russes que des Français. Cela pourrait aussi être lié à la différence dans la construction œdipe entre ces deux cultures et aux mutations sociales modernes. Cela a aussi été exploré, entre autre qualitativement avec des études de cas du volet clinique par Girerd (2009), qui est allée plus loin en soutenant que, non seulement la différence des sexes et des générations n'est plus un repère dans la construction œdipienne chez les enfants français, mais aussi que l'enfance a gagné le statut de figure d'autorité. Il s'agirait du propre de la société moderne et découlerait de l'autorité de la fonction fraternelle de même que de l'importance actuelle du Moi idéal dans la construction psychique. Silhan (2011), à partir des données françaises comparatives des enfants d'âge œdipien et d'âge adolescent, a également souligné le déplacement des figures idéales sur l'infantile et la difficile « transmission du désir de grandir » (p. 212). Voynova (2011), à partir de la clinique avec les petits en France, a aussi mis en évidence que la quête d'un idéal est compliquée par « une figure du père imaginaire défaillante » ce qui était par ailleurs l'hypothèse principale de Véronique Dufour, celle qui était en quelque sorte le fondement de la recherche CoPsyEnfant (Lesourd, 2011b).

Chez les enfants français, on observe aussi une différence entre la réalité et ce qu'ils dessinent : les familles recomposées apparaissent beaucoup moins souvent dans les dessins que la réalité correspondante du nombre de familles recomposées (Dufour, 2008). Cela appuie la compréhension du dessin comme un témoin de la réalité psychique et non de la réalité « objective ». La recomposition familiale, et les nouvelles dénominations qu'elle engendre, a par ailleurs été pointée comme pouvant engendrer une certaine confusion langagière et générationnelle (Marti, 2011; Marti & Dufour, 2010).

D'autres études, essentiellement quantitatives, ont été faites sur les représentations de la famille des enfants français (Louvet & Thèvenot, 2008). En plus de relever la différence entre la réalité de la famille et la représentation

psychique, les résultats ont montré qu'on ne trouvait pas forcément statistiquement moins de repères organisateurs dans les dessins des enfants, malgré les mutations sociales auxquelles nous sommes confrontés à notre époque. Par contre, si ces repères apparaissent et sont probablement dus à une transmission historique d'un modèle de la famille, une étude exclusivement quantitative ne permettait pas de conclure sur la place de ces repères dans la construction psychique subjective, qui requerrait des analyses qualitatives. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles le volet clinique de la recherche a été mis sur pied et c'est de cette façon que Girerd (2009) a pu montrer les modifications dans la construction des figures d'autorité. L'étude quantitative des représentations de la famille chez les enfants français a aussi mis en évidence peu de différences entre le dessin de la famille réelle et celui de la famille imaginaire, ce qui peut poser question quant à la capacité de rêver une famille, ou encore par rapport à l'émergence de défenses face à cette tâche.

La complétude des bonhommes dessinés (le fait qu'il ne manque pas de parties) a aussi été étudiée (Dufour, 2009) et il s'avère que les filles, tant françaises que russes, dessinent moins de figures complètes que les garçons. Cela soutient entre autre l'importance d'un étalonnage des résultats pour orienter les interprétations. Il s'avère cependant pertinent de mettre en lien les différents dessins pour l'interprétation, par exemple concernant l'image du corps dont on trouve des traces dans les personnages dessinés aux différents dessins (Dufour, 2009).

C'est suivant cette idée que nous avons entrepris au Québec d'élaborer une méthode d'analyse des protocoles de quatre dessins à la manière des tests projectifs. L'équipe de recherche a ensuite commencé à penser le protocole comme un test qui porterait le nom de Test des 4 dessins. Cela a fait l'objet d'une publication spécifique où un exemple d'analyse est présenté (Bertrand, Bessette, Krymko-Bleton, Dufour, & Lesourd, 2011). La méthode est pensée pour permettre l'analyse des protocoles de dessins avec un minimum de paroles sur les dessins et d'informations sur l'enfant. D'autres analyses ont été faites selon cette méthode (Bessette, Dufour, Krymko-Bleton, & Lesourd, 2012; Krymbo-Bleton, Bertrand, & Dufour, (soumis)), mais pour que la combinaison des quatre dessins soit officiellement instituée en test, il nous faudra procéder à des étalonnages beaucoup plus poussés. Néanmoins, nous appelons souvent le protocole des quatre dessins « Test des quatre dessins », bien qu'il ne s'agisse pas encore d'un test à proprement parler, avec les démarches de validation qui s'imposent. Cette idée est entre autre venue de la découverte que la dynamique œdipienne était repérable dans le dessin et que la série des quatre dessins révélait une multitude de problèmes que les enfants vivent (Krymbo-Bleton et al., (soumis)), ce qui est utile pour l'évaluation et ce qui est par ailleurs le propre d'un test.

Bien que les analyses et résultats portent sur différents aspects, le fil rouge de la recherche CoPsyEnfant reste l'identité, comme son intitulé l'indique. Car qu'il soit question de leur représentation de la différence des générations, de leur rapport à l'autorité, de leur image du corps ou de leur lien à une figure du père, les enfants, par leurs dessins, parlent toujours de *qui ils sont.* Les dessins sont en effet une trace de l'histoire qui forme l'identité du sujet. C'est pour rester fidèle à cette question de fond sur l'identité que nous reprendrons un peu de théorie à ce propos et que notre réflexion aura toujours la structure de cercle autour d'elle : elle sera le centre de notre démarche de pensée.

2. LE DESSIN

Le dessin peut être décrit dans sa plus simple expression comme une trace laissée sur une surface. Il peut être fait avec des crayons de couleurs sur un papier, comme s'en est la représentation la plus commune en occident, ou encore avec les doigts dans le sable, comme il en existe une longue tradition dans certaines régions d'Afrique (Gerdes, 1995). Quand il rejoint des visées esthétiques et expressives, il est une forme d'art. Il a d'ailleurs été cultivé comme tel et une foule de techniques spécifiques y sont reliées.

Pour les enfants petits, dessiner est tout naturel. Ils expriment par leurs traces ce qu'ils ne peuvent dire en mots. Koppitz (1968) faisait d'ailleurs remarquer comment les enfants, bien avant de pouvoir dire leurs émotions en mots, les expriment dans leurs dessins. En grandissant, ils développeront leur habileté à le faire et leurs possibilités de représenter les choses dans le dessin seront de plus en plus grandes. Jusqu'à environ 12 ans (Royer, 2005), le dessin sera une de leurs activités expressives préférées (Baldy, 2002; Corman, 1978; Royer, 2005).

La valeur langagière expressive du dessin pour l'enfant a été soulignée par nombre d'auteurs (Dolto, 1984; Lefebure, 2006; Royer, 2005; Wallon, 2001). Le dictionnaire Larousse de la psychologie (2008) définit le dessin d'enfant comme un équivalent du langage verbal de l'adulte. On le rapproche aussi d'une écriture (Royer, 2005; Weismann, 1996; Widlöcher, 1984) faite à partir de signes graphiques qui ont pour propriété de ressembler dans leur forme à ce qu'ils veulent signifier. Sa construction à partir de symboles est par ailleurs d'une grande richesse, il est un « signe dense » (Doron, 1996), « à la fois un condensé et une extension de ce que l'auteur veut dire » (Royer, 2005). Comme le souligne Erny (1999), il contient en une image une infinité d'informations qui sont données en même temps et se révèlent à travers le dessin

> « l'univers mental de l'enfant, l'usage qu'il sait faire de son corps à travers le geste graphique, son attitude face au monde, sa thématique intérieure, son évolution psychologique et motrice, son tempérament, son caractère, son mode de perception, la manière dont il a intégré son milieu socio-culturel. » (p.181).

Widlöcher (1984) le compare à un « instantané photographique » à la fois message et autoportrait. Il a, comme l'écriture, une valeur narrative (Oliverio Ferraris, 1980; Widlöcher, 1984) ; par son dessin, l'enfant toujours se raconte. Il raconte sa perception du monde. Le dessin dépasse par ailleurs la perception individuelle de l'enfant et n'est pas une méthode qui montre uniquement ce qu'il y a « à l'intérieur » de l'enfant ; il dépend aussi beaucoup du contexte et de la culture comme l'a souligné Mitchell (2006). La pensée de Merleau-Ponty (2001) va dans le même sens quant il écrit que « le dessin est une expression du monde » (p. 217), en tant que l'enfant perçoit ce monde et y participe, mais que le monde traverse aussi l'enfant et exerce sur lui une influence qui transparaît dans ses dessins.

2.1 La recherche sur le dessin

Dans le monde de la recherche scientifique, le dessin a été étudié dans plusieurs disciplines : sociologie, anthropologie, psychologie, philosophie, mathématiques, etc. On trouve des traces de l'intérêt du dessin de l'enfant pour l'étude du développement humain dans la littérature à la fin du 19e siècle. Vers la fin du 19e siècle, Charles Darwin (1877) incluait en effet le dessin dans ses observations concernant le développement de l'enfant (In Cox, 1993). On peut ensuite citer quelques pionniers subséquents comme Ricci avec son ouvrage « L'arte dei Bambini » publié en 1887 (il avait comparé des graffitis en termes de développement en se basant sur la hauteur de ceux-ci ; les plus bas étant supposés avoir été faits par des enfants plus jeunes) (Cox, 1993) ou encore Barnes qui a, en 1893, étudié les dessins de 6 393 enfants âgés de 6 à 16 ans (Barnes, 1893). Barnes concluait entre autre qu'il existe des différences entre les dessins des garçons et des filles et que le dessin est pour l'enfant un langage.

En psychologie, le dessin d'enfant a fait par la suite l'objet d'un nombre extrêmement important de recherches. Sa popularité vient du fait qu'il est peu coûteux, non-intrusif et facile à obtenir étant donné que le matériel nécessaire est très commun (Skybo, Ryan-Wenger, & Su, 2007). Il offre également la possibilité d'être utilisé collectivement et de recueillir un grand nombre de données en même temps. De plus, il a été largement argumenté dans la littérature que la nature non verbale du dessin permet à l'enfant l'expression d'émotions et d'attitudes auxquelles nous n'aurions pas accès autrement pour en faire l'étude (Fury, Carlson, & Sroufe, 1997).

Comme le résume Wallon (2001), les dessins d'enfants ont été étudiés sous divers angles et selon différentes approches. Certaines recherches ont été orientées dans une direction psychométrique, visant à situer le dessin par rapport à une norme (par exemple en termes de QI, comme dans les recherches de Goodenough). D'autres ont entrepris de décrire le dessin en fonction d'étapes développementales (par rapport à l'âge). Ils ont aussi été analysés par rapport aux « images mentales » (conscientes) qu'ils représentent et en termes de sémiotique (Kramper, 1991), suivant les théories de Luquet et de Piaget. Finalement, ils ont été étudiés par rapport à leur aspect projectif et inconscient suivant les théories de la psychanalyse, tant en recherche qu'en clinique. Nous nous concentrerons sur ces aspects, bien que d'autres soient aussi considérés.

2.2 Le dessin, l'inconscient, la projection

Plusieurs auteurs soulignent le rôle de l'inconscient dans les productions graphiques (Koppitz, 1968; Mantz-Le Corroller, 2003; Widlöcher, 1984). Widlöcher parle du dessin comme champ privilégié d'expression de l'inconscient. Pour la psychanalyse, qui est la pratique de l'analyse de l'inconscient, le dessin de l'enfant est à certains égards comparable au rêve (Krymbo-Bleton et al., (soumis); Wallon, 2001; Widlöcher, 1984; A. Wilson, 1985). Le rêve (mais aussi le mot d'esprit) était pour Freud ce à partir de quoi l'inconscient se manifestait et qui constituait le matériel à analyser. Par ailleurs, Freud travaillait principalement avec des adultes. Dans le travail avec les enfants, il semble que ce soit le dessin (mais aussi les productions de pâte à modeler et le jeu) qui donne un accès privilégié au matériel

inconscient qui n'est pas normalement accessible. Royer (2005) souligne même, en citant les travaux de Hammer, que c'est le dessin en couleurs (parmi les techniques projectives) qui donne accès au niveau le plus profond d'organisation de la personnalité, c'est-à-dire au noyau des pulsions. La couleur a d'ailleurs aussi un statut particulier au Rorschach (test projectif à partir de taches d'encre). Voici une figure tirée de Royer (2005) illustrant la position du dessin par rapport aux autres techniques projectives :

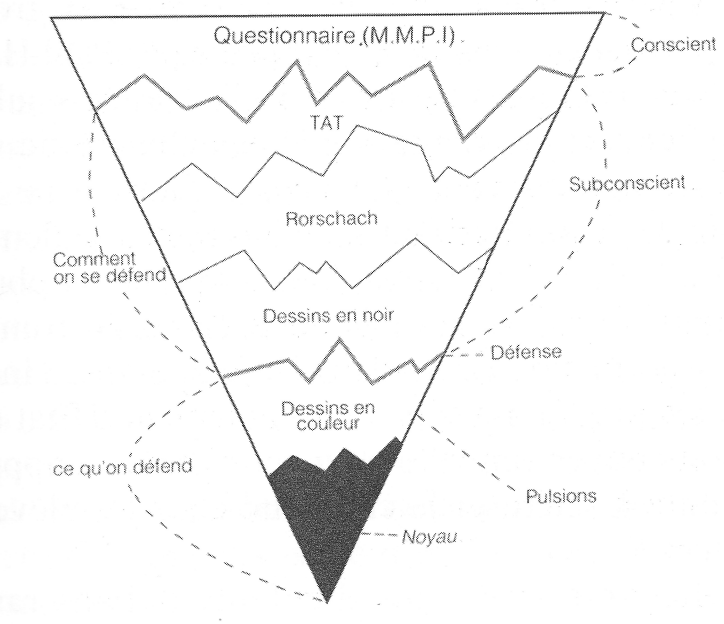


Figure 1 - Illustration de la valeur projective du dessin (Royer, 2005)

Dans son dessin, l'enfant peut se laisser aller à son imagination, ce qui permet aux processus inconscients de suivre librement leur cours. Si l'inhibition ou le conformisme ne le freine pas, l'enfant peut utiliser le dessin de manière équivalente à l'association libre chez l'adulte (A. Anzieu, 2008), l'association libre correspondant à une technique de base de l'élaboration dans l'analyse de l'inconscient.

Par ailleurs, comme dans le rêve, les thèmes inconscients apparaîtront dans le dessin de manière condensée et déplacée (Widlöcher, 1984). Le déplacement et la condensation ont d'abord été décrits comme des mécanismes de défense psychiques par Freud. Le déplacement fait référence à un processus selon lequel « la représentation gênante d'une pulsion interdite est séparée de son affect, et celui-ci est reporté sur une autre représentation, moins gênante, mais liée à la première par un élément associatif » (Bergeret, 2004, p. 118). De manière plus large, le déplacement est le processus par lequel une image en représente une autre par association (par exemple un arbre comme représentant de la figure paternelle dans un cas analysé par Widlöcher). La condensation, quant à elle, est le résultat de plusieurs déplacements, c'est-à-dire la synthèse de plusieurs associations sur la même représentation ou sur la même image. C'est en ce sens qu'on peut effectivement dire que le dessin constitue un « signe dense » (Doron, 1996). Les images dessinées recouvrent plusieurs significations inconscientes, elles sont des représentants symboliques de réalités psychiques complexes, parfois incompréhensibles, même pour le sujet qui les a produites. La condensation et le déplacement sont en effet des modes d'organisation

des représentations refoulées, le refoulement pouvant par ailleurs être considéré comme un mode de défense sain dans l'organisation psychique.

C'est par le processus psychique de la projection que l'inconscient se manifeste dans un matériel extérieur. C'est ce que l'on conçoit aussi concernant le dessin. La projection au sens psychanalytique est une opération par laquelle un individu « jette » au dehors des sentiments, des désirs ou des « objets » dans une personne ou une chose (D. Anzieu & Chabert, 2004; Laplanche, Pontalis, & Lagache, 2004). Elle constitue également un mécanisme de défense du moi contre des pensées et pulsions qu'il ne peut reconnaître comme siennes ou qu'il refuse en lui (Antoine, 2008; Laplanche et al., 2004). Dans le dessin et les « méthodes projectives », on parle davantage de projection au sens général (Widlöcher, 1984). En effet, comme le précise Sami Ali dans son ouvrage « De la projection », toute projection n'est pas nécessairement mécanisme de défense, même si c'est de cette façon que Freud l'a d'abord théorisée. Widlöcher précise que le projectif dans les épreuves est davantage l'équivalent de la perception elle-même. En effet, dans tout acte perceptif, il y a une part de projection, de façon « à soi » de voir la chose. Quand il dessine, l'enfant projette ses représentations dans l'image graphique qu'il produit ; il tente de transposer sur la feuille, avec plus ou moins de succès, ses représentations mentales. Or, une part de cette transposition lui échappe, c'est la part inconsciente et c'est à cela que nous faisons référence lorsque nous parlons de projection. Sami Ali (1970) souligne en effet qu'il faut faire une différence entre expression et projection. Bien entendu, l'enfant exprime quelque chose dans son dessin, mais ce que la projection a de spécifique, c'est d'être liée à un contenu symbolique, et non purement formel. Quand l'enfant dessine une fleur, il ne faut pas y voir simplement qu'il exprime qu'il aime les fleurs, ce qui est par ailleurs probablement vrai, mais aussi toute la chaîne associative de représentations étant liée à l'image de la fleur, ce qui prend sa source dans l'expérience de l'enfant et dans la culture au sein de laquelle il a grandi et à partir de laquelle ses représentations se sont formées.

Widlöcher (1984) parle de 4 niveaux de compréhension du dessin : un niveau narratif, un niveau expressif, un niveau projectif qu'on pourrait dire davantage conscient qui reflète la vision que l'enfant a du monde et un niveau projectif inconscient qui renvoie aux contenus refoulés faisant l'objet de défenses (in Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000). Les bizarreries, ratages et détails insolites peuvent témoigner de ce niveau.

Parler uniquement de la projection de l'inconscient dans le dessin n'est par ailleurs pas non plus suffisant. Il existe en effet une interaction entre les deux dans le processus de développement de l'enfant. Weismann (1996) souligne, en s'inspirant du travail de Haag (1995), que « des premières traces au dessin préfiguratif, l'enfant construit à la fois un espace graphique et un espace psychique qui s'étayent réciproquement » (p. 253). En effet, le dessin participe à l'élaboration des représentations psychiques de l'enfant. Quand il dessine, il se produit un jeu entre le dessiné et le vouloir dessiner, entre la trace laissée et l'interprétation que l'enfant en fait ensuite, entre la forme psychique et la forme graphique. Il se crée alors une dynamique de projection-introjection. On peut ainsi dire, comme Royer (2005), que l'acte de dessiner contribue à l'évolution et à la construction du Moi.

2.3 Le dessin comme test projectif

Dans le domaine des méthodes projectives d'évaluation, la valeur projective du dessin est reconnue (Abraham, 1992; D. Anzieu & Chabert, 2004; Corman, 1978) « Le dessin apparaît en effet très sensible aux blocages affectifs et apte à en révéler les causes. » (D. Anzieu & Chabert, 2004, p. 253). Certaines épreuves de dessin sont aussi reconnues comme test projectif (Bernaud, 2008; Vinay, 2007) dont, comme nous le verrons plus loin, le test du bonhomme et le test de la famille. Par contre, Anzieu et Chabert estiment que peu d'épreuves de dessin méritent le nom de test puisqu'elles ne tiennent pas compte de la psychométrie. Ce point de vue est conforme aux paradigmes scientifiques d'aujourd'hui. Par ailleurs, selon les postulats épistémologiques à partir desquels on réfléchit, un autre point de vue pourrait être soutenu. Le concept de test fait en effet référence aux idées de témoignage, d'épreuve, d'essai, d'examen critique (Royer, 1993). Il réfère à quelque chose à partir de quoi on obtiendra un résultat. Or, lorsque le sujet est soumis aux tests projectifs, qu'ils possèdent ou pas des qualités psychométriques, on obtient un résultat. La différence est que dans un test normalisé, il est possible de comparer l'individu à une norme. Cela ne nous donne par ailleurs pas d'information sur la structure inconsciente, sinon qu'elle soit à certains égards la même ou pas qu'un groupe de personne. Il est impossible d'analyser l'inconscient de cette façon. Ce sont les études de cas qui permettent une telle analyse. Or, les tests projectifs ont pour visée de « tester » l'inconscient ou du moins mettre à l'épreuve l'organisation inconsciente du sujet pour en comprendre la structure. Ainsi, on pourrait aussi concevoir que mérite le nom de test une épreuve à propos de laquelle on dispose d'assez de connaissances et d'expérience pour que l'interprétation puisse en être juste. Bien sûr, les qualités psychométriques peuvent être utiles, mais la valeur d'un test pourrait, selon le point de vue que nous évoquons, être fondée sur autre chose. Brunet (2008) a d'ailleurs livré une réflexion intéressante sur la question dans son article « Réflexion sur la validité et la légitimité des méthodes diagnostiques ». La valeur d'un test ne pourrait-elle pas reposer sur la rigueur avec laquelle il a été construit, sa pertinence, sa structure bien définie, sa méthode d'administration claire, de même que sur l'expérience qu'on en a pour l'interprétation ?

Dans les tests projectifs, le sujet est amené à projeter les éléments fantasmatiques et affectifs de sa personnalité à partir d'un matériel dépourvu de signification claire. C'est l'ambiguïté ou le « flou » qui favorise la décharge de contenus inconscients (D. Anzieu & Chabert, 2004). Pour les tests projectifs comme le TAT ou le Rorschach, la projection s'exerce par l'intermédiaire de jeux de perception d'une image et se traduit en une réponse verbale, tandis que dans les épreuves de dessins, la projection est suscitée par une consigne verbale et s'exprime dans un graphisme spécifique. Dans les tests projectifs de dessin, la consigne revêt donc une importance particulière. De plus, le blanc de la page favorise une liberté d'expression.

Il faut par ailleurs différencier ces méthodes de l'analyse dans le cadre de la cure psychanalytique, dont l'objet est aussi l'inconscient, mais qui procède différemment. Elles ont des points en commun (entre autre la liberté d'expression), mais si pour la cure le sujet peut aller à son rythme, pour les tests projectifs, tout se déroule en une seule séance. L'association libre, qui est le cœur de la méthode pour avoir accès au matériel inconscient, doit être « provoquée » (D. Anzieu & Chabert,

2004, p. 23) par l'ambiguïté d'un matériel (pour les dessins, il s'agit des consignes). Elle n'a pas lieu dans le cadre du transfert au sens psychanalytique (bien qu'il existe une adresse au chercheur) et ce n'est donc pas ce transfert qui fait l'objet de l'analyse comme c'est le cas dans la cure. Par ailleurs, dans la situation projective, comme dans la cure, le sujet est « condamné à être libre, c'est-à-dire à se révéler lui-même » (D. Anzieu & Chabert, 2004).

La plupart des auteurs réfléchissant dans le champ des méthodes projectives et de la théorie psychanalytique conçoivent que la personnalité de l'enfant est projetée dans le dessin (Abraham, 1963; A. Anzieu, 2008; Baldy, 2002; Dufour, 2007a; Machover, 1949; Mantz-Le Corroller, 2003; Morgenstern, 1937; Jaqueline Royer, 1995). Les épreuves de dessin sont d'ailleurs très souvent utilisées dans l'évaluation de la personnalité en psychologie (Flanagan & Esquivel, 2006). La personnalité fait référence à toute l'organisation psychique de l'enfant, c'est-à-dire, entre autres, ses angoisses, ses défenses et ses identifications. Si l'angoisse apparaît rarement dans le dessin puisque l'enfant dessine toujours ce qui lui fait plaisir (Corman, 1978) les défenses et les identifications y sont manifestes. Abraham (1992) présente d'ailleurs le dessin comme un témoignage des identifications. En effet, les images que l'enfant dessine, il se les est d'abords appropriés par des processus d'identification. Elles sont le résultat d'un processus de médiation entre lui et le monde. Bien sûr, on entend ici le niveau d'organisation conscient et inconscient.

Pour Dolto, formée à l'analyse du dessin par Sophie Morgenstern, première psychanalyste d'enfant, c'est l'image inconsciente du corps qui est projetée dans le dessin. Il constitue pour elle un « autoportrait inconscient » (Dolto, 1948). L'image inconsciente du corps correspond entre autre à « l'incarnation symbolique inconsciente du sujet désirant » (p. 22). Elle dit du dessin qu'il est une manifestation de la vie profonde. C'est fort probablement Dolto qui a la conception la plus large, mais aussi peut-être la plus juste, de la signification inconsciente des dessins d'enfants. On peut penser que Erny (1999) serait d'accord avec elle lorsqu'il souligne que, dans le dessin, « tout est donné en même temps » (p. 181). Dolto inclut aussi, dans les projections de l'image inconsciente du corps, les dessins d'objets ou de végétaux qui correspondent à des images spécifiques du corps à des moments de l'histoire du sujet. Sa compréhension de la symbolique de l'espace graphique est liée à la personnalité du sujet, mais aussi à ses rapports avec autrui (Widlöcher, 1984). L'image inconsciente du corps est en effet la synthèse de toutes les relations vécues dans l'histoire du sujet. À la suite de Dolto, Widlöcher (1984) dira que « chaque détail du dessin porte la marque de la vie émotionnelle de l'enfant » (p.124). Abraham (1999), qui travaille aussi à partir de la projection de l'image du corps dans le dessin à la suite de Dolto, souligne que les catégories séparées du physique et du psychique n'existent pas dans la réalité puisqu'elles « constituent l'unité indivisible de l'être au monde ».

Il existe un grand nombre de « tests de dessin » structurés selon un thème et/ou une méthode d'administration ou une façon de faire. Nous en présenterons maintenant trois : le dessin libre, le dessin de bonhomme et celui de famille, qui sont ceux qui font partie du Test des quatre dessins. Il en existe beaucoup d'autres, dont le dessin de l'arbre, le dessin de la maison, le House-Tree-Person test, le dessin de l'animal et le dessin du bateau.

2.4 Le dessin libre

Le dessin libre a été utilisé en psychologie clinique, en psychanalyse et en recherche (notamment dans des recherches interculturelles ou des recherches sociologiques ou anthropologiques). En clinique, il est entre autres utilisé dans l'évaluation. L'enfant n'étant pas limité à un thème, c'est celui parmi les épreuves de dessin qui offre la plus grande richesse selon Wallon (2001). Il est expression, narration et projection de soi pour l'enfant (Vinay, 2007). Pour Corman (Corman, 1978), le dessin libre est le type même de l'épreuve projective, car il favorise particulièrement l'expression des tendances inconscientes.

Dans l'évaluation psychologique, c'est souvent ce que l'on demande en premier. Cela permet en effet de prendre contact avec l'enfant d'une manière ludique. De la même manière, aussi dans le protocole CoPsyEnfant, il est le premier dessin demandé. Cela permet d'introduire progressivement l'enfant à l'épreuve graphique (Bertrand et al., 2011).

Bien qu'il paraisse anodin, il offre en un seul coup d'œil une foule d'informations (Royer, 1993). Dolto, qui avait une pratique du dessin libre au premier entretien, affirmait que toute la problématique de l'enfant y était contenue. Elle s'exprime ainsi :

> « Combien de fois m'est-il arrivé, après avoir obtenu au bout de plusieurs mois la guérison d'un enfant en dépistant, petit à petit, séance après séance, les replis contextuels, de regarder le premier dessin que l'enfant m'avait fait et de découvrir alors, sachant les détails du cas, que tout aurait pu y être compris dès le premier dessin. Tout y était pour qui aurait su voir. » (Dolto, 1948, p. 324).

C'est dire la richesse que permet ce dessin. Mais il faut, selon Royer, une grande connaissance de la symbolique et beaucoup d'expérience pour le comprendre. C'est le dessin le plus difficile à décrypter, surtout quand on dispose de peu d'informations cliniques sur l'enfant (Jaqueline Royer, 1995). Dans la recherche CoPsyEnfant, nous ne disposons pas des données cliniques, à part pour le petit groupe clinique. Cependant, l'absence de données cliniques peut avoir un avantage. En effet, les symptômes de l'enfant et ce qu'on en rapporte peuvent parfois nous amener à conclure trop vite à une interprétation qui n'est pas nécessairement juste. Les données cliniques empêchent en quelque sorte d'aborder le dessin tel qu'il apparaît comme une énigme et comme une communication inconsciente. Nous soutenons donc que l'absence de données cliniques peut permettre une écoute plus ouverte.

Par ailleurs, le « dessin libre » que l'on récolte auprès de l'enfant en clinique ou en recherche est à différencier du dessin spontané de l'enfant. En effet, comme le font remarquer Skybo et al. (2007), les dessins que l'enfant fait quand il en a envie pour le plaisir ne sont pas comme les dessins qu'il fait lorsque cela lui est demandé, même si le thème est libre. En effet, ce qu'on appelle « dessin libre », est une réponse à une demande de l'adulte. La demande peut prendre les formes les plus diverses et dans une perspective du dessin libre comme épreuve projective, il s'agit de la consigne à partir de laquelle l'enfant projette.

Les « consignes » changent selon les cliniciens et la plupart du temps lorsqu'il n'y a pas de thème imposé, on parle de dessin libre. Certains, par exemple Annie Anzieu, ont par ailleurs argumenté l'influence que peut avoir la formulation de la consigne sur la production de l'enfant. Parfois, elle n'est malheureusement pas précisée. On a retrouvé celle que Dolto demandait, qui était la suivante : « Fais-moi un beau dessin : ce que tu veux, n'importe quoi ; pas un dessin d'école, un dessin qui te fera plaisir à faire ». Pierre Erny, quant à lui, lors de ses recherches en Afrique centrale demandait : « faites un beau dessin ; vous pouvez dessiner ce que vous voulez ». Dans la recherche CoPsyEnfant, la consigne est de faire un dessin le plus vite possible. Elle se démarque donc sensiblement des 2 autres consignes que nous avons données en exemple. Sa structure n'est pas anodine ; elle vise à favoriser l'expression la plus spontanée possible de l'enfant, sans rationalisation. L'objectif est en quelque sorte d'avoir accès à la première représentation qui passe par la tête de l'enfant. Dans la suite des quatre dessins du Test des quatre dessins, c'est-à-dire en comparaison avec les 3 autres dessins, le dessin libre met en scène la dynamique pulsionnelle (Bertrand et al., 2011; Bessette et al., 2012). Le dessin peut en effet être compris comme un objet à partir duquel s'exprime la pulsion et donc comme un témoin de l'organisation pulsionnelle, comme le suggère Nevoux, Vétier et Weismann-Arcache (Nevoux, Vétier, & Weissman-Arcache, 2010) dans leur article « Le dessin comme support d'étude du fonctionnement psychique et psychopathologique ». Dolto soutenait aussi que le dessin révélait les pulsions et le vécu archaïque (Schauder, Klein-Melino, Ciani-Holtz, & Dufour, 2010). C'est pour cette raison qu'elle l'utilisait dans le travail thérapeutique avec les enfants autistes. C'était aussi le cas de Haag (Weismann, 1996).

2.5 Le dessin du bonhomme

Le dessin d'une personne humaine a toujours occupé une place très importante dans les dessins des enfants (Baldy, 2009). Il serait d'ailleurs, dans nos sociétés occidentales du moins, une des premières choses qu'ils dessinent quand ils apprennent à dessiner et celui qu'ils choisissent le plus souvent de dessiner lorsqu'ils font un dessin (Cox, 1993; Kramper, 1991).

Ce dessin est aussi utilisé comme test tant en recherche qu'en clinique. Il est d'ailleurs l'un des tests de dessin les plus utilisé des psychologues (Arteche, Bandeira, & Hutz, 2000). Son importance en matière d'évaluation psychologique est relevée par plusieurs auteurs (Arteche et al., 2000; Flanagan & Motta, 2007; Skybo et al., 2007). Il a fait l'objet d'énormément de recherches d'horizons divers et a pris différentes formes selon les chercheurs et cliniciens, tant au niveau des consignes et de la passation que de l'interprétation. C'est le dessin le plus étudié par les chercheurs (Baldy, 2009).

C'est Florence Goodenough en 1926 aux États-Unis qui a développé la première forme du dessin du bonhomme comme test qu'elle a nommé le « Test du bonhomme » (« Draw-a-Man Test » en anglais) (Goodenough, 1957). Il s'agissait à ce moment d'évaluer l'intelligence au moyen du dessin. Les études de Goodenough se déroulaient au même moment que l'élaboration du premier test d'intelligence, le Stanford-Binet. Ces tests étaient dans la continuité d'une volonté de classement des enfants au début du siècle, surtout en contexte scolaire, moment où commençait à

apparaître également une conception de la psychopathologie de l'enfant (Ruchat, 2002). Pour le « Test du bonhomme », le point focal était résolument l'intelligence, Goodenough (1957) soulignait ainsi dans ses travaux que « l'élément intellectuel est le facteur prédominant dans la détermination du résultat ». Elle a donc procédé à l'étalonnage du test du bonhomme en âge mental avec de grandes cohortes d'enfants (100, 800 puis 4000) et ses recherches ont été reproduites par plusieurs chercheurs par la suite. D'après ses recherches, Goodenough (1926) considère que le Test du bonhomme est à la fois fidèle, sensible et valide pour évaluer le niveau d'un enfant par rapport à la moyenne des enfants de son âge. À chaque âge, on observe une corrélation significative entre les résultats au Test du bonhomme et les quotients intellectuels des enfants (.76 en moyenne). Des études subséquentes ont confirmé cette corrélation (Abell, Brisen, & Watz, 1996; Abell, Horkheimer, & Nguyen, 1998; Fabry & Bertinetti, 1990; Naville, R., & Weil, 1951). L'évaluation de Goodenough est principalement centrée sur la quantité et la qualité des détails dessinés. Elle est peut être considérée comme une mesure non-verbale de l'intelligence (Baldy, 2002), mais doit être complémentaire à d'autres outils d'évaluation (Pasquasy, 1967). Comme il est indépendant de la langue parlée, Di Leo l'a même présenté comme « the ideal culture-free test of intelligence » (1970, p. 224). Bien sûr, on sait maintenant que cela n'est pas tout-à-fait exact, car les résultats dépendent de facteurs qui sont par ailleurs liés à la culture, comme par exemple la place du dessin dans l'éducation ou le niveau socio-économique (dont dépend entre autres l'accès au matériel pour dessiner).

En 1949 aux États-Unis, Karen Machover reprend le test de Goodenough en y ajoutant des éléments. Elle demande entre autres aux enfants, après avoir dessiné un premier bonhomme, d'en dessiner un deuxième, mais de l'autre sexe. Les travaux de Machover se distinguent de ceux de Goodenough. À partir de ses observations des enfants, elle introduit la notion de projection dans le dessin (Dufour, 2009). C'est Machover qui initie entre autres la conception du dessin d'une figure humaine comme une investigation projective de la personnalité (1949). C'est à partir de ses travaux que le dessin du bonhomme sera considéré comme un test projectif. Pour Machover, le choix du sexe du premier personnage dessiné est en lien avec l'identité sexuelle. Ces travaux ont par ailleurs été critiqués, entre autres par des chercheurs (Catte & Cox, 1999; Cox, 1993) ne pratiquant pas l'interprétation projective des dessins et se situant plutôt dans le champ de la psychologie du développement. Ils ont par contre aussi été appuyés ou poussés plus loin par d'autres études (Aronoff & McCormick, 2006; LevWiesel & Hershkovitz, 2000; Osterrieth & Cambier, 1979).

Les travaux de Machover seront repris en 1959 par Ada Abraham en Belgique. Elle apporte cependant un affinement aux hypothèses de Machover. Elle élargit la question du premier personnage dessiné aux idéaux et non uniquement à l'identité sexuelle du dessinateur : « Le choix du sexe du premier dessin se rapporterait à des rôles sociaux-sexuels « masculins » et « féminins », avec les valeurs représentées dans notre société » (Abraham, 1999, p. 16). Elle a procédé à des études statistiques, mais aussi à des validations avec des épreuves projectives pour appuyer les interprétations. Sa conclusion la plus importante est que l'enfant choisit son propre sexe dans le premier dessin. Plusieurs autres recherches ont montré que le sexe de la figure dessinée dépend du sexe de la personne qui dessine (Aronoff & McCormick, 2006; Arteche et al., 2000; Baldy, 2002; Dufour, 2009).

Des révisions statistiques (étalonnages) et des manuels d'interprétations du Test de Goodenough sont ensuite produits aux États-Unis (Harris, 1963) et en Belgique (Pasquasy, 1967; Segers & Liegeois, 1976, 1978) mais sans véritables innovations. C'est Royer en 1977, psychologue française d'approche psychanalytique, qui reprendra une étude du Test de Goodenough (avec une grille modifiée) sur une population de 626 enfants « normaux », mais en ajoutant une approche qualitative de l'analyse pour évaluer l'affectivité de l'enfant. Elle propose alors l'analyse de différents aspects comme les proportions, l'emplacement dans la page, le tracé, la posture, l'expression, le mouvement, la couleur, et les met en lien avec des « traits de caractère » sur lesquels elle observe une « convergence d'indices ». Elle se prononce également sur la pertinence du test pour évaluer l'intelligence. Elle affirme que le test permet de discriminer les enfants normaux des déficients, mais pas les enfants normaux entre eux. Au-dessus de 80 à 90 de quotient intellectuel (QI), qui serait en quelque sorte le minimum requis pour dessiner un bonhomme, « d'autres éléments entrent en jeu pour favoriser le dessin de la forme humaine » (Royer, 1977). C'est probablement ce constat qui la poussera à s'intéresser de plus en plus à la projection dans le dessin et à en proposer une méthode d'analyse en 1995.

D'autres travaux ont considéré le dessin pour ses propriétés qualitatives, mais sans se situer dans une approche projective. Il faut par exemple citer les travaux de Elizabeth Koppitz (1968) qui a proposé des « indicateurs émotionnels » dans le dessin à partir de l'étude de populations ayant des traits particuliers (timidité, agressivité, problèmes émotionnels, etc.) et à partir d'arguments statistiques (certains indicateurs se retrouvant significativement plus dans un ou l'autre des groupes. Son approche peut être qualifiée de « cognitive et émotionnelle » (Wallon, Cambier, & Engelhart, 2000). La part inconsciente du psychisme n'est pas considérée.

Pour cette recherche, les sources interprétatives peuvent être diverses, mais nous privilégions la compréhension projective. Selon cette approche, le dessin du bonhomme est à comprendre globalement comme le « lieu d'une projection de soi » (Vinay, 2007). « Il y a en effet, une correspondance entre certains traits du bonhomme et des caractéristiques psychiques et physiques propres à l'auteur. » (Oliverio Ferraris, 1980, p. 101) Cela ne veut pas dire que l'enfant se dessine lui-même, bien que cela puisse être le cas. Le dessin du bonhomme est un condensé de projections de ce que l'enfant *est* et *aime,* donc de ce à quoi l'enfant s'est identifié, et qui est issu de son histoire relationnelle. Selon Royer (Royer, 1977) les thèmes qui caractérisent le bonhomme trahissent en général « l'idéal du moi » du sujet. C'est aussi l'avis d'Abraham qui affirme que la projection dans le dessin de la personne peut aussi renvoyer « à une identification au niveau de l'idéal du moi» (1992, p. 16). Abraham analyse en effet le dessin principalement en termes d'identifications.

Pour Royer, le dessin du bonhomme « représente l'expression de soi dans l'environnement » et correspond à « l'image du corps ». En effet, la projection de soi est liée au corps, car comme le fait remarquer Machover « la personnalité ne se développe pas dans le vide, mais à travers les mouvements, sentiments et pensées d'un corps spécifique ». Le corps est en effet ce à partir de quoi nous vivons tout ce que nous vivons, nous qui sommes des êtres incarnés. Dolto place ainsi le corps au centre de sa théorie du psychisme humain, qu'elle élabore autour de la découverte de l'image inconsciente du corps. Cette image est impliquée dans tout vécu psychique

de l'enfant (ou de la personne) et se forme entre autres à partir des relations affectives de l'enfant aux personnes qu'il côtoie. Elle est « le lieu où se focalisent plaisir et déplaisir érotiques dans la relation à l'autre » (image érogène) et elle est aussi ce qui permet à l'enfant de se sentir exister « dans une continuité spatio-temporelle » (image de base). Le dessin en est selon Dolto une expression (Ledoux, 2006). Cela est vrai pour tout dessin, mais particulièrement pour le dessin du bonhomme où l'enfant représente un corps humain.

Dans la suite des quatre dessins du protocole CoPsyEnfant, le dessin du bonhomme vise à mettre en évidence l'image du corps de l'enfant spécifique, individuelle et intime, ou pourrait-on dire une image du narcissisme de l'enfant (amour de soi), en lien avec l'idéal du moi. Il permet en quelque sorte de faire ressortir le « sentiment de soi » (Dolto) propre à l'enfant dans la solitude, bien qu'il résulte de la synthèse des expériences relationnelles vécues. Il est à comparer à la production faite aux dessins de famille, où c'est la représentation de soi liée aux liens familiaux qui est au premier plan.

Le dessin du bonhomme, dont la dénomination a changé selon les auteurs et les recherches (Draw-a-Man Test ou dessin du bonhomme, Draw-a-Person Test (DAP) ou dessin de la personne, Human Figure Drawing ou dessin d'une figure humaine, Test de Goodenough, Test de Machover, dessin du personnage etc.), a aussi donné lieu à autant de consignes différentes. Goodenough a demandé de dessiner « a picture of a man. Make the very best picture you can » (une image d'un homme. Dessine la meilleure image que tu peux) (1926, p. 85). Machover et Abraham ont simplement demandé de dessiner une personne (« draw a person »). Koppitz a demandé de dessiner « a whole person » (une personne complète). Royer a demandé : « sur cette feuille de papier, vous allez dessiner un bonhomme, aussi beau que possible et, si vous voulez, vous le colorierez ». La consigne CoPsyEnfant est : « Maintenant, tu vas dessiner le plus beau bonhomme que tu peux ». On peut se poser la question du choix du mot bonhomme plutôt que personne, qu'on pourrait penser favoriser la production d'une figure masculine. Tel n'est pas le cas : Baldy (2002) a montré que peu importe le type de consigne, la majorité des garçons dessinent des figures masculines et la majorité des filles dessinent des figures féminines. La consigne CoPsyEnfant se situe en quelque sorte à mi-chemin entre la consigne de Goodenough et Royer. Elle a l'avantage d'être simple et de favoriser autant l'application de l'enfant dans sa production graphique (et donc d'être à peu près comparable avec les étalonnages en termes de maturité cognitive) que de solliciter ses représentations idéales.

2.6 Le dessin de famille

L'utilisation du dessin de famille est plus récente que celle du dessin du bonhomme, tant en clinique qu'en recherche. Il est utilisé principalement comme test projectif (Vinay, 2007) mais aussi pour ses qualités psychométriques (Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000). Sa fidélité inter-juge serait bonne contrairement à sa fidélité test-retest étant donné que le dessin change selon l'humeur de l'enfant (Gaudreault, 2010; Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000). C'est principalement la psychologie du développement, la psychologie cognitive et la psychanalyse qui s'y sont intéressé. Il a été principalement utilisé dans une perspective d'évaluation,

comme outil diagnostique de la psychopathologie, ce qui lui a valu sa popularité auprès des cliniciens (D. Anzieu & Chabert, 2004). Il a pris plusieurs formes et modalités de consignes (Wallon et al., 2000). La majorité des études concernant le dessin de famille ont été conduites auprès de populations d'enfants d'âge scolaire (Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000).

Il semblerait que Françoise Minkowska, psychiatre française juive née en Pologne, soit une des premières à voir intégré le dessin de famille à son évaluation des sujets qu'elle recevait (Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000). Elle était par ailleurs une élève d'Eugène Bleuler, analysé par Freud, et côtoyait Hermann Rorschach qui était aussi élève de Bleuler. Une des premières utilisations du dessin de famille se situait donc d'emblée dans une proximité avec la psychanalyse et les méthodes projectives. C'est à la suite de Minkowska (1952) que Maurice Porot a proposé le « Test du dessin de famille » comme test projectif dans un article en 1965. D'autres auteurs ont aussi travaillé sur le dessin de famille à la même époque, certains en même temps que Minkowska et dans d'autres cadres théoriques (psychologie cognitive) (Cain, 1953; Hulse, 1951; Reznikoff & Reznikoff, 1956).

Louis Corman a mené un travail de recherche important sur le test du dessin de famille dans les années 60 (plusieurs versions ou éditions de ce travail seront publiées), en se référant aux travaux de Porot et de Minkowska. C'est la référence la plus utilisée en matière de dessin de famille (Wallon, 2001). Il a étudié une population de 1200 cas de 6 à 14 ans dont des enfants normaux, des enfants qui présentaient des troubles du comportement et des enfants considérés dans les termes de l'époque « débiles mentaux légers ». Bien que l'échantillon soit important et que des données quantitatives fassent partie de son analyse (du type 1 seul enfant sur 1200 ne s'est pas dessiné), Corman n'a pas procédé à des analyses statistiques permettant d'ajouter une valeur psychométrique au test. Il s'agit simplement pour lui de distinguer ce qui est banal de ce qui est exceptionnel. Son travail est par ailleurs d'une grande qualité clinique à cause de sa connaissance profonde du dessin et des processus projectifs (c'est aussi lui qui a créé le test projectif des Aventures Patte Noire). Un entretien clinique a accompagné la production de chaque enfant. Corman travaille selon la méthode des « préférences-identifications », c'est-à-dire qu'il demande à l'enfant par exemple qui est le plus heureux des personnages, qui aimerait-t-il être, etc.

À partir des années 70, de plus en plus d'études seront faites sur le dessin de famille en considérant l'approche psychométrique. Les recherches de Morval en font partie. On y compte aussi, à partir des années 80, de plus en plus d'études dans le domaine de l'attachement (Fury et al., 1997; Kaplan & Main, 1986; Leon, Wallace, & Rudy, 2007). Il faut aussi mentionner le travail remarquable de Collette Jourdan-Ionescu et de Joan Lachance (2000) qui, en plus de leurs recherches sur le dessin de famille, ont produit un manuel d'interprétation regroupant la majorité des travaux sur ce dessin. Il s'agira d'ailleurs d'une de nos bases pour l'analyse.

D'autres formes du dessin de famille seront aussi élaborées, comme le « Family Relation Test » (Bene & Anthony, 1985), le Kinetic Family Drawing (Dessin de famille en action) (Burns & Kaufman, 1970) ou la Famille enchantée (Kos & Biermann, 1977).

Pour ce travail de thèse, le dessin de la famille sera abordé, comme le dessin du bonhomme, en considérant différents travaux, mais en privilégiant l'approche projective psychodynamique. Nous dresserons maintenant un bref aperçu des aspects les plus importants à considérer dans ce dessin.

Tout d'abord, cela ne nous étonnera pas, le dessin de famille nous informe sur la place de l'enfant dans sa famille (Widlöcher, 1984). Il ne s'agira cependant pas de la place « réelle » mais bien de sa place psychique. Il permet aussi d'avoir un aperçu de la manière dont l'enfant perçoit son entourage (Wallon, 2001). En effet, quand l'enfant dessine, c'est sa représentation de chacun des personnages et de leurs liens qui guide sa production. Selon Vinay (2007), le dessin de famille est le reflet des affects relationnels de l'enfant avec son milieu familial. Le travail d'étude de cas d'enfants ayant un TDAH (Trouble de déficit de l'attention avec ou sans hyperactivité) de Gaudreault (2010) le montre. Elle a en effet utilisé le dessin de famille combiné à des tests évaluant les relations familiales et les liens entre les résultats sont présents (elle a par ailleurs trouvé que ces enfants vivaient plutôt mal leurs relations de famille).

De façon spécifique à ce dessin (par rapport aux 2 premiers), les aspects centraux à considérer tirés des principaux ouvrages consultés sont les suivants : la différence des sexes et des générations, le personnage d'identification, les identifications/valorisations, les ajouts/omissions et la place des personnages les uns par rapport aux autres.

L'un des principaux intérêts du dessin de famille est le repérage de la représentation de la différence des sexes et des générations (Debray, 2000; Dufour, 2007b; Krymbo-Bleton et al., (soumis); Vinay, 2007). On la repère au moyen de différents indices, dont la taille des personnages, l'alignement des personnages (Dufour, 2007b), les formes des corps, les vêtements, les cheveux, etc. Il s'agira d'un élément déterminant dans l'analyse de la construction œdipienne du sujet puisque l'œdipe est fait de l'articulation de ces questions. Selon Roussillon (Roussillon et al., 2007), « cette épreuve permet tout particulièrement d'appréhender les enjeux de la dynamique identificatoire qui structure le fonctionnement psychique de l'enfant ou de l'adolescent, à partir de la figuration des imagos parentales. » (p. 630).

On appelle le « **personnage d'identification** » le premier personnage dessiné. Corman souligne en citant les travaux de Porot (1965): « Le personnage dessiné en premier est presque toujours le plus important aux yeux de l'enfant » (Corman, 1978, p. 16). C'est celui à qui l'enfant pense en premier et sur qui il se concentre (Oliverio Ferraris, 1980). Cela a été appuyé par plusieurs auteurs (Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000; Kim Chi, 1989; Vinay, 2007). Vinay précise que la primauté du premier personnage dessiné lui confère une valeur symbolique particulière. En effet, le fait de dessiner quelque chose en premier peut être compris comme un choix inconscient qui témoigne de mouvements psychiques d'une intensité particulière. Ce choix est relatif à l'importance et la valeur que l'enfant accorde à une chose ou une personne, souvent par amour. On peut voir un exemple de cela dans les « premiers choix » spontanés des enfants dans diverses situations[2].

[2] Par exemple quand les enfants s'amusent à dire qu'ils seraient dans une émission de télévision ou quand ils choisissent des camarades dans l'ordre pour une équipe de sport. L'ordre des choix a une signification.

Ce premier choix a une signification particulière et parle toujours d'identification (qui est le reste de l'amour), qu'elle soit de désir ou de défense (Corman, 1978). C'est ce qui vaut à ce personnage le nom de « personnage d'identification ». Bien sûr, son intérêt est de mettre en lumière un élément saillant de la construction identitaire. Vinay (2007) ajoute que le premier personnage dessiné « est celui par lequel la famille peut être fondée » (p. 72) Il ne s'agit donc pas forcément d'une projection de soi, le nom « personnage d'identification » ne signifie pas que l'enfant se considère comme étant ce personnage, mais il s'agit du personnage central dans la dynamique ou la question identitaire de l'enfant, qui implique ce qu'il est, mais aussi ce qu'il désire, ce qu'il aime, et le rapport entre les deux.

L'idée identification/valorisation est dans la continuité de celle du personnage d'identification. La valorisation d'un élément ou d'un personnage du dessin, par exemple par l'ajout de détails, l'application, la grandeur ou la disposition, montre que l'enfant a particulièrement investi cette représentation ; elle est une marque de la valeur occupée dans l'esprit de l'enfant et est aussi un signe identificatoire (Corman, 1976, 1978; Davido, 1976; Oliverio Ferraris, 1980). C'est en effet les personnes qu'il aime le plus que l'enfant mettra le plus de soin à dessiner. Pour Porot (1965), le premier personnage, ou celui qui est dessiné avec le plus de soin, est celui auquel l'enfant désire s'identifier, ou encore celui auquel l'enfant est le plus attaché, ou même les deux en même temps. Par ailleurs, Corman (1978) précise que le personnage le plus valorisé est très souvent celui qui est dessiné en premier. Il peut à l'inverse être question de dévalorisation et cela est à mettre en lien avec ce qui est valorisé.

Les ajouts et les omissions ont également une grande valeur dans la compréhension de la dynamique du sujet (Porot, 1965; Wallon, Cambier, & Engelhart, 1998), « toute omission ou déformation d'un personnage étant significative de quelque problème. » (Corman, 1978, p. 22). Par exemple, la suppression d'un membre de la fratrie ou d'un parent pourrait être en lien avec un conflit ou des difficultés relationnelles avec cette personne. L'enfant souhaiterait inconsciemment que cette personne ne soit pas là, pour éviter le maximum de déplaisir. À l'inverse, les personnages ajoutés sont en lien avec un souhait du dessinateur et « plus le personnage surajouté sera mis en valeur, plus on devra le considérer comme représentatif d'une tendance du sujet » (Corman, 1978, p. 60).

L'analyse de l'emplacement des personnages a aussi une importance centrale dans l'analyse (Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000). L'étude de la place des uns par rapport aux autres contribue notamment à la compréhension de la dynamique œdipienne. On pourra alors observer si l'enfant se représente près du parent de sexe opposé, s'il sépare les parents, s'il se représente à l'écart de la famille, etc. On fera de même pour chaque personnage. Mise en lien avec d'autres éléments, cette information aura une signification dans l'analyse d'une série de dessins.

On a mentionné que le test du dessin de bonhomme avait pris différentes formes. Les consignes ont aussi été variées. On peut les classer en 2 catégories : les consignes « directes » et « indirectes ». On retrouve des consignes de la forme « Dessine ta famille » (Cain, 1953; Hulse, 1951; Porot, 1965; Reznikoff & Reznikoff, 1956), «Dessinez votre famille d'origine » ou « Dessine tous les membres de ta famille, toi inclus, en train de faire quelque chose », qui sont du type direct et

les consignes du type « Dessine une famille » (Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000) « Dessine une famille, une famille que tu inventes » « Imagine une famille de ton invention et dessine-la » (Corman, 1978; Widlöcher, 1984) ou « Dessine une famille transformée » (Kos & Biermann, 1977) qui sont indirectes, c'est à dire qu'on s'attend à ce que, même si ce n'est pas explicitement demandé le sujet produise sa famille. Selon Corman, le fait de demander indirectement ne vise qu'à faciliter les projections et l'enfant produit sa propre famille de toute façon. Il se sent simplement moins menacé par la consigne. On peut alors observer les représentations exprimées de manière plus libre.

Dans la recherche CoPsyEnfant, il y a deux dessins de famille. Un comportant une consigne directe et l'autre comportant une consigne indirecte, dans l'ordre. Jordan-Ionescu et Lachance (2000) de même que Debray (2000) proposent aussi de combiner les types de consignes et de compléter la première, qu'ils proposent indirecte, par une consigne directe, selon les objectifs poursuivis. Royer (1995) propose l'inverse, car elle dit que l'enfant n'est pas dupe de la consigne indirecte et que quand on commence par cette dernière l'enfant sait qu'on s'intéresse à sa famille. C'est ce qui a été choisi pour la recherche CoPsyEnfant. Après avoir produit un dessin ou il doit faire un effort « d' objectivité » (Bertrand, 2008; Krymbo-Bleton et al., (soumis)) et où il est « soumis au principe de réalité (Bertrand et al., 2011), puisque la consigne lui demande de dessiner sa famille comme elle est, on lui permet de se laisser aller à son imagination en lui demandant de dessiner une famille dont il rêve.

L'équipe de recherche avait en effet trouvé intéressant d'avoir les 2 dessins et de pouvoir les comparer ou d'observer l'effet du premier dessin sur le deuxième ou la relation entre les deux (Dufour, 2007b). De plus, plusieurs auteurs soulignent l'intérêt de la comparaison entre la famille réelle et la famille dessinée (Corman, 1978; Erny, 1999; Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000; Vinay, 2007). Le protocole CoPsyEnfant permet cette comparaison, mais sous une autre forme ; on y compare le vécu et le fantasmé. En effet, dans son dessin de famille « telle qu'elle est » qu'on appelle dans le protocole CoPsyEnfant « famille réelle » (FR), l'enfant dessine ce qu'il vit au sein de sa famille alors que dans sa famille rêvée, qu'on appelle « famille idéale » (FI) l'enfant dessine ce qu'il souhaite. Il sera aussi intéressant de mettre en lien ces dessins avec les précédents. Debray (2000) souligne d'ailleurs que « la comparaison entre les figurations de personnages humains au dessin du bonhomme et aux deux dessins de famille donnent souvent des indications intéressantes » dans l'évaluation psychologique.

2.7 Le dessin et la culture

Le dessin de l'enfant est intimement lié à la culture dans laquelle il vit. De nombreux auteurs le soulignent (Cox, 1993; Daoud, 1976; La Voy et al., 2001; Schofield, 1978; Smart & Smart, 1975; Wallon et al., 1998) de différentes façons. Les aspects culturels dans le dessin ont été l'objet de plusieurs études. Il faut citer parmi les premières et les plus importantes recherches celle de Paget (1932) qui a récolté plus de 60 000 dessins du bonhomme en provenance de cultures « non-européennes » partout à travers le monde (Inde, Afrique, Chine, etc.), et celle

d'Anastasi et Foley (1936) sur 602 dessins « spontanés » d'enfants de 6 à 12 ans de 41 pays différents.

D'abord, les dessins des enfants sont influencés par le groupe social auquel ils appartiennent dans le sens où ils dessinent ce qui est socialement accepté (Dennis, 1966). D'une certaine façon, les enfants dessinent « ce qui est attendu », ce qui produit parfois des dessins très stéréotypés. L'éducation joue également un rôle important (Cox, 1993; La Voy et al., 2001), comme la pratique du dessin à l'école ; on en voit un exemple dans la façon très classique de représenter la maison par un triangle sur un carré. Les enfants dessinent aussi ce qui est convenable selon la culture dans laquelle ils vivent. Par exemple, l'étude de La Voy et al. (2001) a montré que les enfants japonais dessinaient significativement moins de sourires que les enfants américains. Or, les Japonais ne préconisent pas le sourire dans les situations publiques. Les auteurs ont donc soutenu que le fait que les Japonais dessinent moins de sourires ne signifiait pas qu'ils avaient une image moins joyeuse d'eux-mêmes, mais qu'il s'agissait d'une différence dans les conventions sociales qui pouvait même signifier le respect. Des éléments interprétés naturellement sous un angle dans un groupe social peuvent donc s'avérer revêtir une signification toute différente dans un autre. Cela montre qu'il est important de connaitre la culture pour comprendre les dessins des enfants. Cela fait aujourd'hui relativement l'unanimité entre les chercheurs qui étudient les dessins d'enfants de différentes cultures, ce qui n'a pas toujours été le cas. Cambier (2000) nous le rappelle et introduit aussi la question de l'évaluation :

> Il n'existe que trop d'études comparant les performances d'enfants appartenant à des groupes culturels différents et concluant en termes d'avance ou de retard de développement d'un des groupes, oubliant que le dessin est un système de signes qui ne prend signification que dans un espace culturel. (p. 76)

En effet, en psychologie, le dessin est utilisé dans l'évaluation des difficultés de l'enfant, tant sur le plan cognitif que psychique. Or, les origines culturelles sont très importantes à prendre en compte dans l'interprétation, car dans le dessin « ce qui est normal dans tel milieu culturel peut devenir le symptôme d'un problème dans tel autre » (Oliverio Ferraris, 1980, p. 104). En effet, c'est l'adaptation à la société dans laquelle vit l'enfant qui est centrale, car c'est elle qui lui permettra d'être en relation avec les autres. Par exemple, le fait de ne pas être sevré du sein de sa mère à 3 ans dans une société où ce n'est pas habituel compromettra les possibilités d'intégration de l'enfant aux autres, alors que ce ne serait pas le cas dans une société où tous les enfants sont nourris au sein jusqu'à 3 ans. Et c'est le fait que l'enfant puisse grandir en relation avec les autres humains qui lui permettra de bien se développer, comme le soutenait Dolto (cela fait d'ailleurs partie des raisons pour lesquelles elle a ouvert la Maison Verte). Pour cela, il doit intégrer les règles qui sont celles qui permettent la vie en communauté là où il vit, et arriver à vivre son désir (au sens psychanalytique) dans le respect de ces règles. C'est ce que Freud a désigné comme la civilisation. Quand l'enfant n'y parvient pas, c'est là que se forme le symptôme et c'est le signe qu'il est en difficulté et en souffrance. C'est aussi le signe de l'angoisse (Dolto, 1988) et fort probablement d'un conflit psychique. Il est donc très important de pouvoir référer l'enfant à son groupe d'appartenance quand on réfléchit sur lui et cela est vrai dans l'interprétation des dessins. Cela fonde d'ailleurs la pertinence des

études sur des populations diverses qui nous aident à situer l'enfant dans son groupe de référence, ce qui a d'ailleurs été notre souhait dans notre démarche de recherche.

Mais concernant le lien entre le dessin et la culture, nous devons pousser plus loin notre question, car présenter la culture comme ayant un effet sur le dessin est insuffisant. Ils sont en fait interreliés et autant la culture explique le dessin que le dessin raconte la culture. En d'autres mots, on pourrait dire que le dessin est une manière d'explorer la culture. Les dessins d'enfants sont le miroir de leur environnement immédiat et révèlent les valeurs et préférences de leur culture (Steward, Furuya, Steward, & Ikeda, 1982). Pruvôt (2005) dans une étude comparant des enfants français et cubains remarque en effet que les Français privilégient des thématiques fictives influencées par les médias (dessins animés, jeux vidéo, télé etc.), alors que les enfants cubains choisissent des thématiques « concrètes » et « marquées de l'idéologie révolutionnaire » (drapeau cubain, représentations de Fidel Castro, fidélité aux principes marxistes). En conclusion, elle s'exprime en ces termes :

> Le dessin d'enfant, comme outil d'investigation du psychisme individuel, est capable aussi de mettre en évidence la problématique sociale et idéologique d'un pays : Si vous voulez connaître un pays, faites dessiner ses enfants et écoutez ce qu'ils ont à vous dire. (p. 24)

C'est dire que jusqu'à un certain point, le dessin constitue un médium de connaissance d'une culture donnée. Bauthéac, une ethnologue, a même entrepris une étude au Népal dont le but était de comprendre, au moyen des dessins d'enfants, les fondements de la culture (in Wallon et al., 1998). Lamprecht, historien allemand, avait quant à lui présenté au début du 20^{e} siècle le dessin d'enfant comme une « source historique » (Lamprecht, 1906).

En effet, comme Simms nous le rappelle dans son ouvrage *The child in the world* « every child is a *historical being*, born into a culture » (Simms, 2008, p. 3). La culture, pourrait-on dire, fait aussi ce que l'enfant *est,* elle fait son identité, et par ses dessins, l'enfant nous en parle puisqu'il est un être historique et que sa culture est aussi ce qui fait son histoire. C'est dans cette culture qu'il est né et qu'il a vécu. Plusieurs auteurs présentent d'ailleurs le dessin comme un reflet de la culture (Daoud, 1976; Schofield, 1978; Smart & Smart, 1975) et Dennis (1966) le présente comme représentant une compréhension de soi dans la culture. Bien sûr, comme le soulignent La Voy et al. (2001), cela nous aide à comprendre le développement de l'identité. Cela nous aide aussi à comprendre l'être humain et son monde.

Comme toute forme d'art, le dessin ouvre la voie à nombre de phénomènes dont l'étude a toujours été d'un grand intérêt pour l'homme. Heidegger (1935), dans *De l'origine de l'œuvre d'art*, décrit l'œuvre d'art comme le « milieu adjoignant de toutes les jointures de tout monde », le monde étant compris comme l' « unité régnante des rapports » « où s'ajointent la naissance et la mort, l'heur et le malheur, la victoire et l'humiliation, l'unicité et le déclin d'un peuple » (p.31). Il rend ainsi compte de la richesse et de la profondeur qui nous est donnée par l'œuvre d'art et qui laisse apparaitre des phénomènes de la culture en tant qu'elle est agissante en l'artiste. La notion d'œuvre d'art est par ailleurs indissociable de l'esthétique, de la *beauté* ou de la quête du beau, dans son sens profond. Or, quand l'enfant dessine, n'est-il pas ce petit artiste qui tente de créer, à partir du monde qui l'habite et le

traverse, du beau? L'enfant est en effet toujours soucieux de la beauté de son dessin, et c'est ce qui fait que les adultes, pour lui faire plaisir, appellent souvent dans la vie quotidienne, son dessin un « beau dessin ». Ce qui sera par ailleurs apprécié comme véritablement beau sera de bord en bord influencé par la culture.

Comme Merleau-Ponty le souligne, « il est impossible de départager ce qui revient à la culture et ce qui appartient en propre à l'enfant » (2001, p. 210). C'est ce qui l'amène à présenter le dessin comme une « expression du monde ». À travers le dessin, ce sont autant la culture que l'enfant qui se montrent, mais d'une manière indissociable. Le dessin est à lire comme un témoignage de l'enfant dans son être-au-monde. Il figure ce que l'enfant *est*, dans son existence au sein de ce qui l'entoure. En ce sens, on peut aussi voir le dessin comme une image donnée de l'identité de l'enfant dans le lien social. C'est ce qui est au fondement du choix dessin comme base à partir de laquelle cette étude a pris forme.

2.7.1 Dessins québécois et ivoiriens

Les études sur les dessins d'enfants québécois et ivoiriens sont rares. Nous souhaitons citer deux études, qui sont les seules que nous ayons trouvées comme étudiant dans une perspective similaire à la nôtre (c'est-à-dire en considérant une approche psychodynamique), le dessin de famille chez ces populations. La première est une étude de Morval, l'autre de Oliverio-Ferraris. Par un hasard étrange, les deux études ont été faites la même année, en 1973.

L'étude de Morval (1973) à l'Université de Montréal est faite suivant le test de Corman sur une population scolaire de 418 enfants montréalais de 5 à 11 ans. Elle a évalué la présence de différence significatives en fonction de 3 variables : le sexe, l'âge et le milieu. Elle a trouvé des différences significatives entre autres pour les traits suivants : la zone occupée par le dessin (lié à l'âge), la direction du dessin (lié à l'âge), la présence du sujet, du père et de la mère, ou encore leur suppression (lié à l'âge), l'ordre des personnages dessinés (lié principalement au sexe) et l'identification (varie significativement en fonction de l'âge, du sexe et du milieu). Les résultats de Morval montraient que l'identification à soi diminue avec l'âge et est plus fréquente chez les filles de 11 ans de milieux moyens (environ 25 %) que chez les filles de milieux défavorisés du même âge (elle était très faible chez les garçons). De plus, le pourcentage d'enfants qui dessinent leur vraie famille quand on leur demande de dessiner une famille imaginaire diminuait avec l'âge, ce qu'on pourrait interpréter comme une capacité de plus en plus grande de l'activité psychique fantasmatique et symbolique à mesure que l'enfant grandit (notre interprétation). Morval avait aussi trouvé que 28,5 % des enfants se représentaient eux-mêmes en premier. Par contre, cette tendance diminue avec l'âge, autant chez les filles que chez les garçons. Les enfants dessineraient principalement de gauche à droite, et de plus en plus en grandissant. Quant à la présence du sujet dans le dessin, on la retrouve globalement chez 70 % des enfants (elle varie en fonction de l'âge de façon non linéaire). Les conclusions globales de l'étude sont que l'âge et le sexe ont plus d'influence sur les résultats que le milieu. Enfin, Morval se positionne plutôt en faveur d'une consigne directe (par exemple dessine « ta » famille, plutôt que « une » famille), contrairement à Corman.

L'étude d'Oliverio-Ferraris (1973) a été faite sur 3 groupes de 36 enfants de 7 à 9 ans à l'école primaire, l'un de Rome, l'un d'un village de bergers de Sardaigne,

et l'autre d'un village de Côte d'Ivoire où se pratique la polygamie. Cette étude conclut que « le rôle effectif du parent influence de façon déterminante le mode d'identification de l'enfant au rôle sexuel ». Cette étude à également mis en lumière que les enfants de Côte d'Ivoire dessinent significativement moins souvent leurs parents que les enfants italiens. Ils ne dessinent le père que dans 55 % des cas et la mère dans 47 %, alors que les enfant italiens de Sardaigne et de Rome dessinent les 2 parents dans 95 % des cas. On trouve aussi dans les dessins des Ivoiriens que le personnage d'identification est occupé assez souvent par un autre membre de la famille que les parents, significativement plus que dans les autres groupes. Par ailleurs, les enfants de tous les groupes choisissent une personne de leur sexe comme personnage d'identification (soit le premier, soit le plus grand, soit le plus détaillé). Cette étude conclut que le dessin de famille est un outil aussi utile en clinique que pour étudier les effets des différences socioculturelles sur la vie de famille.

2.8 Débats autour de l'interprétation du dessin

Nous allons maintenant brièvement souligner deux débats qui nous permettrons de situer notre travail dans le monde de la clinique et de la recherche actuelles.

2.8.1 L'essentielle parole de l'enfant sur son dessin?

L'éthique psychanalytique demande que le dessin soit interprété avec une considération centrale pour les éléments transférentiels (A. Anzieu, 2008). Dans cet ordre d'idées, la tradition psychanalytique préconise que le dessin de l'enfant soit interprété avec le récit qu'il en fait, donc avec la parole de l'enfant sur son dessin. Il s'agit d'une position qui est valable et qui assure une éthique de la relation, en même temps qu'une réserve dans la pratique interprétative. Cependant, une position différente peut aussi être défendue, particulièrement en recherche (dans un cadre non thérapeutique).

Comme nous l'avons évoqué, le dessin peut avoir une valeur communicative qui n'est pas forcément transférentielle (relative à la relation psychothérapeutique), il faut alors considérer le contexte dans lequel l'enfant a dessiné. La parole pourra prendre une importance plus ou moins grande. Il faut par ailleurs rappeler que le dessin communique justement ce que l'enfant ne peut pas dire, ce qui a été souligné par Dolto (1984). Royer (2005) va dans le même sens en rappelant que le dessin parle dans une autre langue que la parole et qu'il peut dire bien autre chose. Abraham (1992) le souligne également (en parlant du niveau régressif du dessin et des résistances des adultes à son égard) : « il est lié à ce niveau préverbal qu'il peut dévoiler en rendant conscients des vécus que, peut-être, aucune parole ne pourrait jamais communiquer. » (p. 185). Mitchell (2006) écrit pour sa part que « le dessin exprime parfois ce que l'enfant ne peut pas, ou ne souhaite pas dire tout haut » (p. 69).

La parole de l'enfant sur le dessin, si elle peut fournir des informations complémentaires, n'est, de notre point de vue, pas toujours essentielle à l'interprétation, ou du moins à une certaine interprétation. Il peut indéniablement être intéressant de demander à l'enfant ce qu'il a représenté. Par contre, la réponse qu'il donnera sera limitée. En effet, lorsqu'il s'agit d'éléments inconscients, le sujet ne sait

pas. On pourrait faire la comparaison entre ce qui est dit et la signification inconsciente du discours. Dans l'analyse du discours en recherche, on fait des interprétations sans demander au sujet ce qu'il a voulu dire, bien qu'il pourrait être intéressant de la savoir. C'est aussi ce qui fait de ce travail de l'interprétation un travail. Et il est de toute façon toujours à comprendre comme un travail de formulation d'hypothèses et de questions et non d'énonciation de vérités définitives.

D'autre part, notons que l'enfant peut rajouter des éléments en paroles dans l'après-coup, possiblement sur un mode défensif, parce qu'il ne veut pas dire, justement, et que nos questions sont intrusives, ou encore sur un mode plus cliniquement transférentiel que nous n'aurions pas les moyens d'analyser faute de relation avec l'enfant. Ces paroles pourraient, si on imagine un extrême, même nous détourner de la signification inconsciente première que le dessin avait lorsque l'enfant a d'abord dessiné, seul avec sa feuille (du moins relativement). Cette signification première peut être vue comme étant plus proche de l'interface sujet-lien social, ce qui est l'objet d'intérêt dans la recherche CoPsyEnfant.

Il est aussi possible que ses commentaires soient peu éclairants, ce qui est assez souvent le cas selon notre expérience. Mitchell (2006) note aussi que l'expérience de recherche montre que bien souvent, l'enfant ne veut pas parler de son dessin et que les descriptions qu'il en donne sont rarement riches. Il est évidemment possible et probable que la parole de l'enfant contribue ne serait-ce qu'un minimum à la compréhension, mais nous ne croyons pas qu'il faille s'empêcher d'analyser les dessins parce qu'ils ne sont pas accompagnés d'une parole. Il faut simplement être plus prudent dans l'interprétation. Il s'agit d'une position que nous avons d'abord prise dans le laboratoire de Montréal sous l'initiative d'Irène Krymko-Bleton et qui a mené à l'élaboration d'une méthode d'analyse qualitative dont le fondement est entre autres la pluralité des dessins. Elle est exposée dans un article (Bertrand et al., 2011).

Globalement, ce que nous souhaitons soutenir, c'est que le sujet se manifeste et communique par d'autres moyens que la parole ou le discours - sinon que serait l'art ?[3] - et qu'il est tout aussi légitime d'interpréter le dessin que les paroles pour s'approcher du sujet. Il s'agit simplement d'un autre mode de communication, qui doit être compris, analysé et interprété comme tel.

2.8.2 L'invalidation du dessin par la recherche scientifique et la question de la normalité

Nous voudrions discuter de la façon dont certaines études sont construites sur le mode de prouver la validité de certaines interprétations. Plusieurs études, après des interprétations cliniques jugées abusives dans l'histoire de l'utilisation du dessin dans le traitement et l'évaluation en psychologie, ont entrepris de comparer des populations « cliniques » et « normales » pour évaluer la validité diagnostique de signes graphiques. Cela nous semble possiblement rater son objectif dans la mesure ou le « clinique » correspond à la présence d'un symptôme, mais ne dit rien sur la structure psychique (Bergeret, 2004). Conséquemment, les enfants d'une population « clinique » peuvent avoir la même organisation que les enfants « non cliniques », puisque le symptôme ou encore la décompensation apparaît quand la situation du sujet dépasse ce qu'il est en mesure de traverser affectivement (notamment les

[3] Propos soutenu par Serge Lesourd lors d'une journée d'étude CoPsyEnfant à Paris le 6 octobre 2012.

capacités de son système de défense). Les enfants « cliniques » peuvent donc être compris, par rapport aux enfants « normaux », comme des enfants dont la situation et la structure psychique sont inadaptées l'une à l'autre. Dans la mesure où l'interprétation psychanalytique des dessins vise la compréhension de la dynamique psychique de l'enfant, ces études sont d'un intérêt limité. Elles peuvent servir par ailleurs d'observation sociale puisqu'elles portent sur des groupes.

D'autre part, certaines études sur des groupes concluent de façon parfois rapide à l' « explication culturelle ». Telle différence serait ainsi comprise comme étant le fait de telle culture, ce qui mettrait un terme à la réflexion. Ce qui est la norme culturelle est « normal » et ne fait donc pas l'objet d'analyses plus poussées. Il s'agit évidemment de recherches visant à tracer une ligne entre le normal et le pathologique. Or, les normes ou différences de normes, pourrait-on dire, peuvent être d'un grand intérêt pour l'analyse ; l'organisation psychique peut en effet varier selon les cultures, ce qui est d'ailleurs un des leitmotivs de cette recherche. La possibilité que la norme soit la pathologie existe aussi, comme cela est imagé par exemple dans l'histoire de Sodome et Gomor dans la bible, ou encore de Sapien ou du « Roi sage » (Khalil, 2009), seul individu d'un monde resté saint d'esprit, car seul à n'avoir pas bu l'eau de la source qui rend fou à laquelle tous s'abreuvaient. Comme l'a dit le philosophe indien Jiddu Krishnamurti « ce n'est pas un signe de bonne santé mentale d'être bien adapté à une société malade ».

3. IDENTITÉ ET LIEN SOCIAL

Il existe un lien indéniable entre la question de l'identité et celle du lien social. Celles-ci ont en effet une influence réciproque et ont avantage à être pensées ensemble. Nous développerons ainsi une réflexion spécifique à chacune, mais en gardant la perspective d'une dynamique entre elles. Les élaborations que nous entreprenons doivent être comprises comme des ouvertures de ces questions, et non comme un aboutissement en soi.

3.1 L'identité

Nous avons mentionné que l'identité était ce autour de quoi cette recherche allait tourner. Nous allons donc poser quelques bases pour nous situer. Il ne s'agit pas ici d'un compte rendu exhaustif de la littérature et des conceptions de l'identité, mais bien de quelques notions qui sous-tendent notre travail et d'une amorce de réflexion.

Les questions identitaires sont aujourd'hui éminemment d'actualité, comme en témoignent la création d'instances comme la « Commission Bouchard-Taylor » (Bouchard & Taylor, 2008) sur les différences culturelles et l'identité au Québec, le débat sur l'identité nationale ayant cours en France, la question de l'ivoirité du citoyen en Côte d'Ivoire, ou encore la très palpable quête identitaire des jeunes dans nos sociétés occidentales modernes. Comme le souligne Bendahman (2008) :

> « En ces périodes de brassage, de migration, de bouleversements sociaux, légaux, familiaux et culturels, l'édifice qui sous-tend notre

> identité et nos limites entre le dedans et le dehors est de plus en plus sollicité et mis à l'épreuve, notamment par la rencontre ou la confrontation avec l'autre » (p. 11).

La question d'identité, qui nous préoccupe tant aujourd'hui, paraît simple, mais elle est d'une grande complexité. Elle se situe à la conjonction de phénomènes sociaux et de vécus intimement personnels qui font que *nous sommes qui nous sommes*. C'est une question existentielle, relative à l'être de l'Homme. Il s'agit également d'une notion dite d'ontologie formelle, plus générale et abstraite que toute forme de catégorie, « transversale à tous les modes du discours » et qui est dès lors indéfinissable ("Encyclopédie Universalis ", 1995, p. 896). Ce qu'on pourra en dire sera toujours insuffisant.

Étymologiquement, le mot Identité vient du latin *identitas* « qualité de ce qui est le même », dérivé de *idem* signifiant « même ». Il est aussi issu du grec αυτος qui a 2 sens. Le premier désigne l'identité comme opposée à l'altérité, (*self, ipse*) ; le deuxième désigne l'identité comme reconnue sous divers aspects (*same, idem*) (Chantraine, 1968).

On pourrait dire que l'identité fait référence à un sentiment d'être « identique », « le même » à travers le temps, mais aussi à ce à quoi on s'est identifié chez l'autre, ce qu'on a reconnu chez l'autre comme pareil, identique à nous-mêmes. C'est aussi ce qui fait qu'on est différent de l'autre, ce qui fait que nous avons une identité propre.

L'identité aurait donc ce caractère auto-référé, qu'on pourrait qualifier d'ipséité, ce qui fait que tel étant est cet étant et pas un autre, que son identité est déterminée en elle-même, et ce, relativement à ce qui n'est pas elle-même, c'est-à-dire ce qui est autre. Elle comporte aussi ce caractère de continuité ou d'unité, cette mêmeté d'être qui fait qu'un étant acquiert une identité que l'on peut signifier, qu'on peut dire « cette chose est telle chose », que A est A, comme le disait Lacan (1961). Tel être est identifié. Il est, par exemple, considéré identique à tel signifiant (le mot pomme et la chose pomme sont identifiés l'un à l'autre) ; on considère que la ressemblance ou la « mêmeté » de cette chose à une autre les identifie l'une à l'autre et en fonde l'identité.

Le langage porte la marque de ces deux caractères dans des expressions comme soi-même, elle-même, la chose elle-même, etc. Bien sûr, nombre de nuances et de précisions d'ordre philosophique seraient à faire, mais nous nous limiterons aux aspects pertinents pour cette thèse.

Pour continuer sur le caractère unitaire de l'identité, Aristote, qui appelait l'identité une « unité d'être », notait que l'identité peut référer à l'unité d'un seul être, ou encore à l'unité d'une multiplicité d'êtres (in Gill, 1995). On peut y voir l'appartenance de choses à des catégories qui en font l'identité (ex : la pomme est un fruit) ou encore au niveau humain l'appartenance à une nationalité, dite l'identité nationale. Cette unité doit être associée à une certaine permanence qui fait que l'identité de telle chose reste la même à travers le temps. Cela soulève par ailleurs une question : si une chose change dans le temps, peut-on dire qu'elle garde la même identité? Les choses comme les personnes peuvent en effet changer sans que nous considérions qu'elles changent d'identité. Aristote concluait alors que la

« substance » peut même recevoir des déterminations contraires dans le temps tout en gardant une continuité d'être : « l'homme individuel, tout en restant un et même, est tantôt bon tantôt méchant » (in Gill, 1995, p. 897) .

L'ipséité de l'identité humaine évoque l'identité personnelle de soi, le soi-même, ce qui fait la singularité de l'individu, ce qui justement fait qu'il peut être considéré comme un individu, ses propriétés absolument propres, ce qui le démarque des autres. On pourrait y entendre aussi ce qu'on appelle la personnalité et qui est à différencier de l'identité, tout en y étant reliée. Cette identité propre, que représentent les pièces d'identité comme attestant de l'unicité de la personne, n'est apparue centrale dans la définition de l'identité qu'à partir de l'institution des « plaques d'identité » en 1890 ("Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales," 2005). Avant cela, c'était le caractère de même qui était à l'avant plan, de « ce qui fait qu'une chose, une personne, est la même qu'une autre, qu'il n'existe aucune différence entre elles » ; ensuite l'identité désignait ce qui « fait qu'un individu est bien celui qu'il dit ou présume être ». Finalement, est arrivée la conception de l'identité comme ce qui différencie complètement un individu des autres, à partir, par exemple, des empreintes digitales. Ce caractère, qu'on pourrait associer aux mots de Lacan sur le Un comme « pure unicité » (Dor, 2002), porte la pensée vers une représentation essentialiste de l'identité, ce qu'on pourrait considérer comme étant l'essence de la personne. Cette conception est par ailleurs insuffisante et doit être dépassée, mais nous y reviendrons. Pour l'instant, restons en aux traits à la fois uniques et unitaires de l'identité.

Nous avons jusqu'à maintenant évoqué indifféremment la question de l'identité des choses et des personnes. Force est de constater, si on s'attarde un moment, que la question de l'identité de l'homme est plus compliquée que l'identité des choses, puisqu'elle implique les processus psychiques de même que l'inconscient, que Lacan a présenté comme étant structuré comme un langage. On pourrait par ailleurs dire que même l'identité des choses n'en est pas déliée, puisque nous réfléchissons toujours à partir de nous-mêmes – c'est la seule chose que nous puissions faire. Nos processus psychiques et notre inconscient sont donc toujours à l'œuvre dans l'identité que nous attribuons aux choses par l'intermédiaire de signifiants que sont les mots. De toutes les façons, cela nous amène à considérer le processus psychique de l'identification comme central dans la question de l'identité. L'identification est en effet le processus général par lequel l'identité advient.

3.1.1 Identité et identification

Dans le *Vocabulaire de la psychanalyse* l'Identification (au sens psychique pour l'être humain) est entendue comme le « processus psychologique par lequel un sujet assimile un aspect, une propriété, un attribut de l'autre et se transforme, totalement ou partiellement, sur le modèle de celui-ci » (Laplanche et al., 2004, p. 187). Notons au passage que cette définition vaut davantage pour les identifications dites « secondaires », comme le mentionne Shentoub (Shentoub, 1998), mais nous y reviendrons. Ce qu'il faut souligner, c'est que cette définition met en lumière que l'autre est essentiel à ce processus. C'est ce qui fait noter à Douville (2004) que « l'identité ne se conçoit pas sans le rapport avec l'altérité. » (p. 40). C'est ce qui fait aussi le caractère contradictoire de l'identité car, comme le souligne Le Run (2010), « c'est un paradoxe de l'identité que de se constituer à partir d'introjections et

d'identifications successives, c'est-à-dire de rendre l'autre – l'étranger – intime, et par ailleurs de ne s'individualiser, se poser en sujet indivis qu'en définissant des autres comme étrangers à soi. ».

En psychologie, l'identité est généralement conçue comme la résultante d'une série d'identifications ; « ce sont les identifications du passé qui font l'identité du présent » (Vinay, 2007, p. 72). Erickson (1964) concevait ainsi que « l'identité de soi » se forme à partir de tout ce à quoi l'individu s'est identifié au cours des différentes étapes de son enfance, qui lui confère un sentiment de continuité et d'harmonie interne, et qui est aussi confirmé et accepté par les autres.

La spécificité de la psychanalyse est de considérer ces identifications en lien avec le développement psychosexuel et d'en mettre en évidence la part inconsciente. Pour Freud, l'identification est fondamentalement narcissique, c'est-à-dire qu'elle est le « travail incorporatif du moi, le transformateur d'investissement libidinaux d'objets en investissement du moi » (Florence, 1978, p. 153). Pour Dolto, le narcissisme est ce qui donne la continuité d'être, un sentiment de « mêmeté » à travers le temps, ce qu'elle appelle « sentiment de soi » (Dolto, 1997). On peut ainsi voir les identifications comme la façon dont le sujet se relie de façon toujours plus diversifiée et élaborée au monde, ce qui lui donne le sentiment d'exister de manière continue et qui l'éloigne de l'angoisse et du vide. Les identifications servent le narcissisme, cet amour de soi, puisqu'il s'agit d'une intériorisation des objets d'amour qui seront pour ainsi dire ensuite aimés à même le moi. L'identification implique donc la question de la distance à l'objet, en le posant à la fois comme au plus proche, unifié à soi, et au plus loin, détaché, hors d'une « relation d'objet ». Mais, c'est aussi ce qui peut créer les symptômes : en essayant de se dégager d'une relation impossible, le sujet s'y trouve en même temps souvent aliéné.

Les identifications ont été décrites sous différentes formes par différents auteurs. Corman (1978) a parlé d'identification de désir et de défense (repérable dans les tests projectifs comme le dessin de famille ou le Patte Noire), c'est-à-dire des identifications qui vont dans le sens des idéaux et des identifications qui visent la protection (contre le sentiment de castration par exemple, ou la dévalorisation). Abraham (1992) quant à elle, distinguait deux autres types d'identifications : anaclitique et de défense du Moi, selon l'idée que l'individu doit se développer dans sa ressemblance à l'autre, mais il doit aussi s'en libérer pour se sentir avoir une identité propre.

Comme le souligne par exemple Roussillon et al. (2007), dans la conception psychanalytique de la construction de l'identité, les étapes dites d'individuation ou de séparation sont en effet aussi importantes que les phénomènes de liaison.

Dans l'Encyclopédie Universalis, Tap (1995) décrit la genèse de l'identité comme se développant d'abord en une individuation primaire (stade du miroir, l'identification à soi-même), ensuite par identification catégorielle (différence des sexes, des générations, des classes, identifications sociales) puis finalement par l'identification à des projets, à des idéaux.

Les conceptions peuvent varier selon les auteurs. Pour décrire brièvement les étapes majeures de la constitution de l'identité, nous allons nous appuyer principalement sur la pensée de Françoise Dolto.

La plupart des auteurs s'entendent sur le concept d'identification « primaire », c'est-à-dire, de l'identification première à la mère qui n'est alors pas conçue comme un autre, mais comme étant totalement unifiée à l'enfant. L'identité n'a alors pour ainsi dire pas de limites, c'est l'omnipotence fantasmée du bébé qui ne perçoit pas encore les limites de son corps et qui se vit comme fondu dans le monde qui l'entoure. Il n'y aurait à ce moment pas de différenciation moi/non-moi. On pourrait en fait considérer qu'à ce moment il n'y a pas d'identité, en tous cas pas d'identité propre. Progressivement, l'enfant intègre la présence de l'autre, par ce que Dolto (1984) appelle les castrations symboligènes (ombilicales et orales) qui sont en fait des limites concrètes posées à certaines formes de réalisations du désir de l'enfant (il ne peut pas toujours être collé au corps de la mère et la satisfaction des besoins ne vient pas toujours). Selon Dolto, ces limites opposées au désir sont compensées par autre chose, principalement des formes toujours plus évoluées de communication. Cette individuation culmine au moment où l'enfant reconnaît son image dans le miroir. C'est le moment où il doit réussir à arrimer cette image spéculaire qui lui est étrangère avec son image inconsciente du corps, qui était pour lui jusque-là le continuum de son existence, mais qui était complètement liée à la mère[4]. C'est à ce moment que l'enfant s'identifie à une image visuelle de lui-même. À partir de ces différentes expériences, l'image inconsciente du corps va se modifier (elle se modifie tout au cours du développement).

Dans le même ordre d'idées, Lesourd (2006a) dit qu'à un moment dans ce « stade du miroir », « il se crée ainsi un clivage de la représentation du sujet par lui-même, tendu entre image spéculaire support du moi et du narcissisme et image inconsciente du corps et subjectivité » (p.88). L'enfant se concevra alors comme « séparé » de la mère, mais comme en étant l'objet du désir et comme étant celui qui peut la combler, pallier le manque, comme celui qui peut en être le phallus, c'est ce qui correspond au « schéma I » (pour imaginaire) de Lacan ou l'enfant est identifié au phallus, où il *est* le phallus (Dor, 2002). C'est à cette étape d' « individuation » qu'on peut dire qu'une identité apparaît, mais de façon corolaire à la découverte de la présence de l'autre. Il n'y a, en effet, pas d'identité propre sans autre, le je n'advient que lorsqu'il peut être situé subjectivement par rapport à ce qui est autre, ce qui implique au moins une dialectique. C'est ce qui fait qu'on voit parfois dans les psychoses le sujet se désigner à la deuxième ou la troisième personne; le sujet n'est pas plus identifié au je qu'au tu ou au il.

Viendra ensuite le temps de l'Œdipe. Nous le présentons de manière séparée, mais il est en fait toujours lié aux autres étapes du développement. C'est à ce temps que l'enfant aura à se situer dans la différence des sexes et des générations : c'est ce qui fait le cœur de la structure de l'Œdipe et qui en fait quelque chose d'universel à la condition humaine, puisqu'il est inévitable de se situer dans son rapport à son corps physique qui est sexué et dans son rapport à ses origines, qui est générationnel. Comme le rappelle Roussillon et al. (2007), c'est à l'articulation et au croisement de ces deux questions que se forme l'identité. Elles sont donc complètement indissociables de la constitution de l'identité humaine. Même lorsqu'elles sont niées, elles structurent l'identité du sujet qui sera déterminée par sa position par rapport à

[4] Lacan a une conception différente du « stade du miroir » de celle de Dolto.

elles ; les nier est aussi une position. Abraham (1992) présentera ainsi « la romance familiale », comme le noyau des identifications.

On peut poser l'Œdipe en termes encore plus universels de la condition humaine ; il est lié à deux fondamentaux de l'existence : la corporéité et la temporalité. L'Œdipe est en effet cette tâche humaine incontournable, ne fût-ce qu'inconsciemment, d'avoir à se situer dans son corps qui est masculin ou féminin, et dans ses origines qui sont historiques, c'est-à-dire d'avoir à se situer dans l'espace et le temps. Bien que la psychanalyse soit aujourd'hui largement critiquée et qu'on questionne toujours et encore la pertinence, la scientificité et l'universalité de l'Œdipe, on ne peut pas nier, en posant les choses ainsi, qu'il s'agisse d'une dynamique dans laquelle tous les êtres humains sont engagés, dès lors qu'ils sont nés. Il est en effet universel de naître de l'union des sexes dans une histoire et de n'en incarner qu'un, qui a originellement été lié charnellement à celui d'une femme, la mère. Si l'on réduit encore, il est universel d'avoir une histoire de naissance et d'avoir un corps.

Pour poursuivre avec les conceptions de Dolto, dans le développement « normal » l'enfant découvre la différence des sexes, ce qui donnera lieu à ce qu'elle appelle (1984) la « castration primaire » (ou castration génitale non-œdipienne) où l'enfant aura à traverser l'épreuve d'accepter qu'il n'est que d'un des deux sexes. La psychanalyse a en effet montré la bisexualité psychique de l'être humain, « originellement présente chez les enfants » (Green, 1983), qui est d'ailleurs fondamentale pour comprendre la construction de l'identité. L'enfant constatera par ailleurs qu'il *est comme* un des sexes (cela lui sera habituellement aussi signifié) ; il s'identifiera à ce sexe. Selon Dolto, c'est ce qui fera entrer l'enfant dans le complexe d'Œdipe (Ledoux, 2006) en lui faisant souhaiter par identification d'être comme le parent du même sexe que lui, et l'amoureux du parent de l'autre sexe. L'articulation de tout cela se fera de manière complexe, en impliquant la rivalité avec le parent de même sexe. C'est lors de cette période que le garçon développera le complexe de castration (qu'on lui enlève ce qu'il a de plus) alors que la fille souhaitera avoir un enfant du père (obtenir quelque chose de plus). Le complexe d'Œdipe aura par ailleurs sa forme inverse, suivant le principe de bisexualité psychique, ce qui donnera la forme complète de l'Œdipe et en signera la complexité (Green, 1983). Selon Lacan, l'enfant passera dans cette phase œdipienne du désir d'être le phallus, au désir d'avoir le phallus. Le pénis et le bébé en sont des représentants dans l'imaginaire infantile, mais il prendra des formes de plus en plus symboliques, le phallique étant conçu de manière générale comme objet du désir et potentiel créateur. L'identification se fera selon la reconnaissance d'être même, mais aussi selon le désir du sujet, ou selon les mouvements d'amour car, comme Dolto le soulignait, on s'identifie à ce que l'on aime. Cet amour peut par ailleurs être totalement inconscient (vécu consciemment comme de la haine) ou même néfaste : c'est ce qu'on voit dans l'identification à l'agresseur. L'identification est un reste de l'amour, une médiatisation du désir, une sorte de compensation à l'impossibilité de prendre l'objet comme objet d'amour dans une relation humaine. C'est une façon de garder le désir et le lien vivant. Identification et amour sont dès lors indissociables. En même temps, il existe, comme le fait remarquer Green, « un rapport antagoniste entre désir et identification »; en effet, le désir est toujours désir de l'autre et l'identification assimile l'autre à soi, ce qui a pour effet de brouiller son altérité. C'est ce qui pourra

être maintenu dans l'altérité qui continuera d'être objet de désir. Cette condition d'être désirant qui est au cœur de l'Œdipe et de la théorie psychanalytique en général est aussi universelle. On peut dire que l'Œdipe comprend deux composantes essentielles à travers lesquelles le désir est vécu : l'identification et le choix d'objet, le tout fonctionnant dans un certain équilibre.

C'est l'interdit de l'inceste qui signera véritablement la castration dite œdipienne (Dolto, (1984). C'est à ce moment que l'enfant intégrera véritablement l'ordre symbolique et la Loi, que Lacan a reliés au Nom-du-Père (Dor, 2002). Il y aura alors intégration d'un tiers séparateur, auquel l'enfant s'identifiera. Le désir ne sera alors maintenu qu'au prix de cette identification (Green, 1983). Toutes les identifications subséquentes à la période où la présence de l'autre est intégrée sont considérées comme secondaires et permettront la constitution de « l'identité sexuelle » (Abraham, 1992). Après l'intériorisation de l'interdit de l'inceste, elles donneront lieu au développement de l'identité sociale. C'est en effet, comme le soulignait Freud (1972), le fait que l'enfant ne reste pas fixé à ses parents qui permet qu'il se développe socialement. C'est en ce sens que Dolto (1984) parle de « l'apport narcissique de la castration œdipienne comme libératrice de la libido » (p. 199). Pour elle, « le narcissisme assure la continuité d'être du sujet » (p. 71), mais les castrations sont nécessaires à son adaptation.

C'est à cette étape du développement que l'enfant s'identifiera à un Idéal du Moi, qui soutiendra son désir d'être et de grandir. Elle comprend la formation du Surmoi ; Dolto dira de l'enfant à ce stade que « C'est à l'identification de la soumission de parent à la Loi qu'il a à s'identifier, et non à l'image du parent ni à son mode affectif de se présenter aux autres et à lui-même » (p. 203). Les identifications passent alors des personnes concrètes à des figures idéales qui permettent à l'enfant de rêver sa vie en dehors de la famille. Ce processus est un long travail psychique qui n'est jamais complètement achevé et qui comporte différents aménagements et réaménagements particulièrement à l'adolescence où les enjeux œdipiens seront réactivés et ou une restructuration aura lieu. Pour Lacan, « le complexe d'Œdipe est la figuration du passage de l'ordre imaginaire à l'ordre symbolique par lequel le sujet fait son deuil de la possession de la mère et s'identifie au père » (Cléro, 2002, p. 51). Lacan considère en effet que pour les deux sexes, l'enfant désire d'abord la mère et le père est toujours le rival. Cette organisation prend des formes plus générales en terme de désir de l'Autre et de tiers séparateur. L'identification à un idéal du Moi qui sera l'issue de l'Œdipe est assimilée pour Lacan à la fonction paternelle comme marque d'un ordre symbolique et lieu du phallus. C'est en ce sens qu'après la résolution de l'Œdipe, l'enfant est identifié à ce que Lacan appelle « père symbolique » (Dor, 2002), qui n'est pas le père réel. En posant l'Œdipe dans des termes beaucoup plus larges et généralisables, Lacan a fait faire à la théorie psychanalytique une avancée considérable (Verhaeghe, 2002). La formation d'un idéal du Moi mènera le sujet à s'identifier à une image idéale autre, sorte de projet et de projection dans l'avenir. C'est donc la résolution du complexe d'Œdipe qui permettra à l'enfant de rêver un futur.

Cette identification du sujet advenu comme celui qui se projette comme autre révèle le grand paradoxe de l'identité comme question existentielle. L'identité de l'homme n'est en effet jamais arrêtée une fois pour toute, mais toujours en question, son être étant phénoménologiquement *ouvert,* comme le montre la pensée

d'Heidegger (1986). Heidegger fait de l'individualité humaine une réalité où la différence objet/sujet/monde est brouillée (Delefosse et al., 2001). L'être de homme, ce que Heidegger a appelé le Dasein (être-là), c'est l'étant que l'on est soi-même à chaque fois, cet instantané du « moi-même étant ». Mais le Dasein est être-jeté (Gewoefenheit), toujours déjà là malgré lui, toujours au devant de lui-même, jeté au monde, il est « être avec » (Mitsein) (Vaysse, 2000). Cela signifie que l'homme existe toujours en vue de l'autre, en vue de ce qu'il n'est pas; il se transcende toujours lui-même en tant que son être est transcendance. Il existe en vue de l'horizon du monde, ce monde humain qui fait l'humanité de la vie humaine. Littéralement, il est « être-au-monde », c'est la « mondéité » du Dasein (Vaysse, 2007). Cela révèle sa structure extatique, c'est-à-dire que l'être de l'homme est cette ouverture à, et c'est justement ce qui l'angoisse. C'est cette angoisse qu'il fuit dans ses déterminations sans fin : je suis x, je suis y. Il fuit l'angoisse du vide, de la vacuité, de l'indétermination, qui est justement ce que « l'être » désigne, quand il est nommé tout seul. Il est comme un mot « dont la signification est évanescente » (Heidegger, 2005, p. 67). Nominé (2008) parle ainsi des « vertus pacifiantes de l'identification » (p. 31). L'identité est justement ce qui détermine l'être en tant qu'il le pose dans un étant, en tant qu'il l'assigne à ce qu'il est en propre, qui l'éloigne de cette pure ouverture, pure possibilité, pure indétermination et pure angoisse. C'est en ce sens qu'on peut comprendre que « l'existence représente d'abord une tâche d'appropriation » (Thiboutot, 2005, p. 79).

Mais la question de l'identité ne s'arrête pas là. D'une part les déterminations identitaires sont infinies, c'est-à-dire que l'identité n'est jamais posée une fois pour toute, d'autre part, le « sujet du qui suis-je », comme le disait Lacan (1961), est toujours excentré, il ne s'appartient pas. On peut le penser aussi avec Heidegger (1986) pour qui « la réponse au qui se tire du je lui-même, du je du soi-même ». Si nous tentons l'expérience dans l'affirmation « je suis moi », force est de constater qu'il existe une différence entre le « je » et le « moi », puisqu'ils sont deux signifiants différents, qui sont pourtant identifiés l'un à l'autre par l'entremise du verbe être. Le « je » est le « moi » tout en ne l'étant pas. C'est ce qui a mené Lacan à dire que « Je est un autre » (Lacan, 1978, p. 18). L'excentricité du sujet par rapport au moi, qui était en fait un principe freudien, mène aussi Lacan à l'affirmation que « le sujet est décentré par rapport à l'individu » (p.18). Cette affirmation sous-tend aussi l'existence du sujet de l'inconscient, ce que nous sommes, mais qui nous transcende absolument. Nous prenons l'exemple du moi, mais nous aurions pu prendre n'importe quel complément au verbe être. Cet exemple nous amène à dire aussi autre chose. Lacan dira également que « Le moi n'est pas le je » (p. 67), et ira jusqu'à présenter le moi comme un objet. Il a assigné cet objet à la fonction imaginaire, c'est-à-dire à l'ordre avant lequel justement l'altérité à proprement parler est acquise psychiquement comme symbole. Cette affirmation solipsiste du « je suis moi » (même en considérant que le moi soit autre que le je) enferme en effet le sujet dans un rapport où l'autre est exclu, où il est autodéterminé, référé à lui-même, délié du monde, pure solitude. Pourtant, le sujet de ce rapport est forcé de constater qu'il n'est pas lui-même à son propre fondement, c'est le sens de l'expression de Ricoeur (1990) « Soi-même comme un autre » (in Thiboutot, 2005). On peut aussi y entendre le sujet de l'inconscient qui se révèle dans toutes les identifications. Lacan parlera ainsi de « l'aliénation du sujet dans le Moi » (Dor, 2002, p. 155).

Ce que Lacan appelle la structure de l'identité comme « opérateur de l'unification » suppose que le sujet se constitue d'une unification. Or, cette unification se fait bien à partir de quelque chose. C'est ainsi que « la question de l'Autre apparaît comme constitutive de l'identité » (Benoist, 1983, p. 17). Ce qui se révèle alors, c'est que l'identification est l'assignation à un signifiant et que donc, l'identité se constitue toujours à partir de ce que Lacan appelle le champ de l'Autre, qui est « le lieu où le discours du sujet prend consistance » (Lacan, 2006), on peut y entendre le langage dans son aspect de vérité et d'ensemble de signifiants partagés. C'est ce qui porte Nominé (2008) à dire que l'identification est « le principe même du lien social ». En effet, l'enfant vient au monde dans un langage qui lui préexiste. Le signifiant qui le déterminera en propre est d'ailleurs son nom, ce qui mènera d'ailleurs Lacan à parler du « sujet divisé », puisque comme nous l'avons montré, le sujet est toujours autre que le signifiant auquel il est identifié. À l'inverse de la détermination solipsiste, les déterminations de l'Autre écrasent le sujet l'assignant à une identité dans laquelle il s'aliène, il est un « sujet barré ».

Nous avons par ailleurs dit que ces déterminations sont infinies dans leur possibilités, c'est ce qui garde le sujet vivant – il pourrait toujours être autre. L'homme est en droit d'imaginer « qu'il peut encore changer de métier, guérir, devenir généreux » comme l'a souligné Thiboutot (Thiboutot, 2005) dans une réflexion de perspective phénoménologique sur l'identité. Cela révèle aussi la condition temporelle et historique de l'homme. La *Geschichtlichkeit* du Dasein, qui a été traduit par historicité ou historialité, dévoile en effet l'être de l'homme comme « étendu entre naissance et mort » (Vaysse, 2007). L'identité de l'homme peut alors être comprise comme historique, elle se décline en effet, autant dans la psychanalyse que dans la phénoménologie, comme le fil de ce à quoi le sujet s'est identifié en tant qu'il s'y est « re-connu » à travers le temps et qui est un mouvement perpétuel de renouvellement. Ainsi, le « caractère phénoménologiquement ouvert de l'identité humaine » (Thiboutot, 2005, p. 62) et sa condition temporelle en fondent l'historicité.

L'identité n'est donc pas à comprendre comme un contenu, comme une addition d'identifications qui en définirait l'essence. Elle n'est pas non plus l'ensemble « des qualités, des fonctions et des dispositions » (Thiboutot, 2005) qui font la personnalité de l'individu. Elle est à comprendre comme ce qui se forme au cours de l'histoire de l'homme et en quoi il se reconnaît. Elle se forme, elle est en « formation » au sens de la Bildung dont parle Gadamer (1996) et « qui désigne un processus, qui est processus de devenir » (p. 27), c'est-à-dire qui n'est jamais achevé. La formation se distingue de la « culture » en ce qu'elle implique une transformation et un apport de l'autre ; on y verra le lien avec l'identification, alors que la culture n'est qu'accroissement de ce qui était déjà là. Il faut aussi souligner que *Bild* dans *Bildung* signifie « image » ce qui n'est pas sans rappeler le concept d'image inconsciente du corps de Dolto qui se forme toujours dans la relation à l'autre. Même si le terme de construction identitaire est fréquemment employé, on aura compris que nous nous situons à distance d'une approche constructiviste de l'identité.

3.1.2 De l'identité au dessin

À quoi tout cela nous mène-t-il pour la recherche qui nous occupe ? Nous avons pu poser l'identité, comme ce qui nous fonde à la fois comme complètement

même et complètement autre, comme support de la différence, mais aussi de l'unification, et qui finalement est toujours ce qui situe le sujet par rapport à l'autre, fut-il lui-même. Ainsi, à la suite de Serres (1983) qui dit que « l'identité d'une culture est à lire sur une carte, sa carte d'identité » (p.25), nous pourrions dire que l'identité au sens large est à lire sur une carte comme étant le point à partir duquel elle relie le sujet à l'autre en une multitude de points, et ce, sur une ligne du temps, c'est-à-dire sur une carte en 3 dimensions. Cette « carte d'identité » est par ailleurs vivante, puisqu'elle est en constant réaménagement.

Cela nous amène à penser les dessins des enfants que nous avons recueillis comme des « cartes d'identités ». Bien sûr, ils sont une image en un moment donné de la vie de l'enfant et ils donnent une fenêtre réduite sur les identifications selon les thèmes choisis, mais que l'on peut quand même considérer comme un noyau identitaire. Ils représentent cette « carte d'identité » où l'on peut lire les représentations – témoignage des identifications – qui sont aussi une trace historique (le mot dessin signifie trace) qui laisse entrevoir le passé, mais aussi l'avenir. En effet, les images idéalisées qu'on peut voir dans les dessins sont une sorte de rêve et de projection dans l'avenir, un vouloir être du sujet, un souhait de devenir. Ces idéaux apparaissant d'autant plus clairement quand l'enfant dessine une famille future au dessin de famille rêvée. Sur ces « cartes d'identité » que sont les dessins, c'est aussi le sujet de l'inconscient dans son être historique que l'on peut lire.

3.2 Le lien social

Pour Lacan, le lien social est un système qui fonctionne selon différentes modalités discursives (discours du Maître, discours de l'Universitaire, discours du Psychanalyste, etc.) dans lequel le sujet a à trouver sa place. Ce sujet sera dès lors complètement indissociable de ce lien social : « Le sujet dans sa singularité intime n'est pas extérieur au monde qu'il habite […], mais au contraire, tout sujet est effet de ce monde et des discours qui le constituent » (Dufour & Lesourd, soumis). C'est aussi en ce sens qu'identité et lien social apparaissent comme indissociables.

L'identité est constituée *dans* le lien social entendu comme ce qui organise les signifiants partagés par le groupe social auquel le sujet est identifié. On ne s'étonnera donc pas qu'en psychanalyse, nombre d'auteurs réfléchissent sur le lien social (Lesourd, 2006a; Sauret, 2010; Weil, 1997) Freud le faisait déjà, bien qu'en d'autres mots, lorsqu'il écrivait en 1929 *Malaise dans la civilisation* (Freud, 2010) (ou dans la culture selon les traductions).

Une des grandes idées de la postmodernité est de concevoir les discours du pouvoir comme imposant, demandant, appelant une *identité* particulière, comme « constituant le sujet » (Butler, 2002). Poser les problématiques relativement au sujet plutôt qu'à l'individu peut également être considéré comme postmoderne (Butler, 2002). Cette tendance a d'ailleurs son pendant extrémiste, le subjectivisme, et ses détractions discursives que Lesourd nomme « parlottes » plutôt que discours (Lesourd, 2006a).

Bien que nous nous situions maintenant dans un post-modernisme, les enjeux de la modernité n'ont pas fini d'être pensés et d'être agissants.

3.2.1 La modernité

Nous parlerons ainsi davantage d'un lien social « moderne », que nous considèrerons d'abord et avant tout comme ce qui fait rupture avec la tradition, ce trait constituant un caractère principal de la modernité (Baudrillard, Brunn, & Lageira, 2012). La modernité est aussi le moment de l'avènement de la conception de l'homme comme individu, qu'on peut relier aux Lumières qui plaçaient l'homme au centre des considérations philosophiques et spirituelles dans la recherche de la vérité (et qui marque aussi le début de la rupture entre l'Homme et Dieu); tous les espoirs étaient placés en la luminosité de l'esprit humain (et plus tard la science comme y étant reliée). Elle est marquée par la pensée de Descartes avec son « je pense, donc je suis » qui a mené au « rationalisme désengagé » (Taylor, 1998), où le sujet est en quelque sorte délié du monde et du vécu humain. Cette position suppose aussi la primauté, dans l'existence humaine, de la pensée envisagée comme intérieure, conception qui avait déjà commencé avec Saint-Augustin. Ce dernier, bien qu'étant en lien avec Dieu, évoluait en effet dans une démarche d'introspection. Pour Taylor (1998), cette conception de l'intériorité de l'homme est centrale pour comprendre la formation de l' « identité moderne ».

L'abandon de la référence commune d'un groupe comme élément identitaire constitutif principal, a donné lieu à l'individualisme qui caractérise la modernité. C'est en ce sens que Baudrillard écrit que « L'individualisme apparaît en quelque sorte comme l'expression théorique de la modernité ». L'importance de la vie « privée » de même que la « diffusion croissante des principes d'autonomie et des pratiques de l'examen de soi » sont aussi dans la ligne de ces évolutions. La rupture progressive d'avec la tradition religieuse et la laïcisation peuvent aussi être qualifiées de modernes et ont donné lieu à un intérêt croissant pour la quotidienneté, pour la vie « ordinaire ». Cet attrait pour la vie humaine (et non divine), combiné à une pensée de l'individu, a entraîné aussi le concept de « vie privée » qui est maintenant au centre des préoccupations de tout un chacun. Todd (1996) souligne en effet que c'est la chute des religions qui a permis que les idéologies modernes se forment.

La modernité implique également une certaine forme de « mondialisation » et de quête générale d'aller toujours plus loin, de repousser les limites du possible, que ce soit géographiquement, économiquement ou biologiquement. La succession des « Temps modernes » au « Moyen âge » est d'ailleurs située par les manuels d'histoire à la découverte des Amériques en 1492, c'est-à-dire au moment où l'occident entreprenait résolument de repousser au plus loin ses frontières et d'aller à la conquête du monde. L'influence des médias de masse, qui ont commencé avec l'imprimerie et qui sont aujourd'hui à leur comble avec la télé et l'internet, sont à comprendre dans cette perspective de développement. Le libéralisme, en tant qu'il repousse les limites des libertés des citoyens ou de l'économie, est également de cet ordre, de même que le progrès technique qui nous permet d'aller toujours plus loin dans la maîtrise de notre environnement et de la nature. On peut aussi penser au dépassement de certaines différences dans une quête d'égalité des classes, mais aussi entre les hommes et les femmes.

Cet intérêt croissant pour soi-même, l'individu, le plus particulier, et qui, en même temps, veut dépasser les catégories particulières, s'universaliser, pour triompher de différences oppressantes, procède d'un phénomène qui en est à la fois

la source et la conséquence : la dissolution des frontières. Cette quête d'abolition des frontières physiques et psychiques s'inscrit, comme le souligne très justement Bernard Ancori (1997), comme un processus d'« effacement du tiers ». Ce tiers, c'est ce qui pourrait faire limite – limite à la liberté et à la jouissance de l'individu justement. La culture de consommation est un très bon exemple d'exploitation de cette position moderne, dont elle se sert, et qu'en même temps elle cultive en proposant satisfaction perpétuelle à tout besoin ou désir. Cette dissolution des limites n'est pas sans conséquence sur le développement psychique et sur la formation de l'identité. Lesourd nous donne un exemple de ces conséquences :

> « Notre lien social moderne, en remettant en cause la deuxième catégorie différentielle (celle qui différencie homme et femme et qui s'appuyait trop fortement sur le pouvoir mâle, voire machiste) a sans le vouloir mis en cause la première catégorie, celle qui différencie adulte et enfant. Nos petits humains actuels se retrouvent en difficulté pour construire une figure de père potent imaginaire, ce père œdipien dont la fonction est de pacifier les rapports de jouissance et de plaisir. » (Lesourd, 2006b, p. 920).

Le mode d'organisation sociale libéral, réglé par les lois du marché, a aussi pour effet d'exacerber les enjeux de rivalité et d'augmenter son importance dans la dynamique psychique ; « cette imago du rival prend une place centrale dans les rapports interhumains. » (Dufour & Lesourd, soumis). L'importance de cette figure de rival a notamment été mise au jour par la recherche de Girerd (2009) sur les enfants français dans le cadre du projet CoPsyEnfant. Le libéralisme économique est en effet un système qui ne requiert pas de tiers; il s'autorégule (Lesourd, 2007). Sans figure qui pourrait faire limite, la rivalité se trouve exacerbée. Cela donne aussi lieu à des phénomènes de collusion psychique, où la différence entre le sujet et l'autre se fait floue, ou la séparation/différence est évitée, où on est « transparent » l'un pour l'autre. Véronique Dufour (2002) soulignait ces phénomènes entre les enfants et leurs parents, qu'elle a ainsi nommés les « trans-parents ».

En même temps, cette dissolution des limites amène aussi une rigidification des phénomènes de catégorisation dans d'autres domaines. Ainsi, on sépare de plus en plus les enfants en fonction de classes adaptées à leurs capacités. On assiste aussi à une exigence de spécialisation des connaissances scientifiques, où l'avis de l'expert est idéalisé. Le développement d'approche spécifique est ainsi valorisé au détriment d'un savoir général (et d'une culture générale). Cela donne lieu à des cloisonnements entre disciplines, et même à l'intérieur d'une même discipline (on le voit en tous cas en psychologie). Cette tendance sociale à isoler les connaissances sans les relier, alors que les grandes découvertes de la science sont toujours nées d'une rencontre entre des disciplines différentes[5], relève aussi de l'effacement d'un tiers.

Dans le même ordre d'idées, le mouvement individualiste a donné lieu à de nouveaux et exponentiels phénomènes de regroupement, autour d'intérêts, d'affinités, de besoins ou d'objectifs communs, que Maffesoli (1998) décrit métaphoriquement comme des formes de tribalisme. Ils sont structurés sur un mode où l'autre du groupe est assimilé au semblable, où il y a donc un lien identificatoire.

[5] Fait noté par Bernard Ancori lors d'une conférence adressée au doctorants de l'Université de Strasbourg.

La tribu est une référence identitaire où on pose une « double conception de l'apparentement, l'une dirigée vers l'extérieur, le groupe se définissant par opposition à d'autres, […], la seconde, qu'on pourrait qualifier d'appellation endogène, situe les membres de la tribu les uns vis-à-vis des autres. » (Gélard, 2007, p. 157). Cette structure fonctionne sur le mode de l'unité entre les membres, et de la différence avec « les autres », c'est-à-dire sur un mode « nous », « vous ». Cette structure peut être arrimée à une structure plus grande qui organise les rapports entre ces groupes, qui constitue un Autre. En l'absence de ce troisième terme, on assiste à des phénomènes de conflits et de relations haineuses sur le mode « si vous n'êtes pas avec nous, c'est que vous êtes contre nous ». Cela pourra se traduire en l'affrontement de différents groupes qui s'opposent, parfois dans la violence, parce qu'il n'existe pas de référence commune tierce qui les relieraient au delà de leur différence, mais en la maintenant vivante.

Par ailleurs, les mutations des références peuvent aussi donner lieu à des conflits. Ainsi, en Afrique, le regroupement autour de partis politiques donne lieu à des guerres qui sont, comme le souligne Mankou (2007), le résultat des tensions entre les anciennes organisations ethniques où les liens de parenté sont sacrés (ordonné par un tiers, chef coutumier, ancêtres, Dieu) et la mise en place des États modernes et dits « évolués ». On voit donc bien le besoin humain de se relier à l'autre, mais la difficulté qu'il éprouve toujours et qui est destructrice lorsque cette liaison n'est pas « ternarisée » dans un ordre symbolique qui fait sens pour l'ensemble.

Les changements modernes ont par ailleurs amené une amélioration considérable des conditions de vie des femmes, notamment avec l'avènement au 20e siècle des pratiques contraceptives « qui a fourni le levier permettant aux femmes de soulever le poids de la domination masculine » (Héritier, 2002, p. 239). On s'étonnera d'ailleurs de voir que dans l'étude d'Espiau (2005) sur des filles françaises, l'identification du personnage le plus heureux dans le dessin de famille est attribué de manière statistiquement significative au sexe féminin. Cette évolution de la condition des femmes a bien sûr été positive pour les sociétés humaines, mais combinée à l'effacement des figures du tiers, elle peut aussi avoir un certain impact négatif sur le développement psychique et sur la position du sujet dans sa famille. Les points de conflits peuvent apparaître déplacés. C'est ainsi que Lesourd (2005a) soutient que pour les enfants d'aujourd'hui, ce n'est plus la révolte contre le père mais bien plus « une quête désespérée de séparation d'avec l'univers angoissant de la jouissance de la mère archaïque » (p.130), qui est un enjeu important. Ce recul des figures du tiers peut être relié à la place du père qu'on dit en déclin (Krymko-Bleton, 2007; Lesourd, 2005b; Verhaeghe, 2002) dans la société moderne, mais aussi à la laïcisation donc à la destitution de Dieu comme figure de référence. Les bienfaits de la laïcisation et de la libération de la population de l'oppression par l'Église qui s'exerçait, en tout cas au Québec, tout au long du 19e et jusqu'à la moitié du 20e siècles, ont eu néanmoins comme corolaire la destitution de la figure de référence du Nom-du-Père, non sans conséquences sur la structuration psychique.

Elle était une référence sur laquelle le sujet pouvait s'appuyer pour se structurer psychiquement. On dirait que sa disparition, accompagnée de la levée de certaines contraintes sociales, a provoqué chez plusieurs une vacance de référence structurante et a diminué le potentiel organisateur de l'Œdipe autant que la

constitution de la différence des générations comme repère. C'est ainsi que Véronique Dufour (2006) constatait que « les demandes arrivant dans un centre de consultations où l'on effectue des bilans psychologiques témoignent de nombreux enfants en période de latence, qui relèvent de problématiques préœdipiennes. » (p. 69). Pourtant, elle ajoute que ces enfants ne présentent pas des structures psychotiques. On pourrait donc penser qu'il s'agit bien d'un phénomène en lien avec le social. Pour Dufour et Lesourd (soumis), c'est la figure du père imaginaire, celui que l'enfant se construit imaginairement comme étant « le plus fort », qui aurait du mal à se mettre en place dans le lien social moderne. C'est ainsi qu'on assiste à des phénomènes où le sujet s'accroche à une figure du père, plutôt que de vouloir le destituer pour pouvoir exister, comme le soutient Lesourd (2006b) dans son article *Père, je ne veux pas que tu brûles*.

La famille moderne est ordinairement une famille nucléaire, suivant l'organisation de plus en plus individualiste de la vie. Mais cet individualisme brise aussi certaines familles où le désir d'émancipation des individus prend parfois le pas sur l'unité familiale. C'est un des facteurs qui fait qu'on parle aujourd'hui d'une « crise de la famille » (Suillerot, 1997). On trouve dans ces familles une organisation où d'ordinaire les deux parents travaillent et où « les carrières sont des moyens d'épanouissement personnel indispensables pour chacun. » (Meyfret, 2012, p. 162). « Le mariage d'amour » étant au cœur des idéaux modernes (Taylor, 1998), plusieurs familles sont recomposées, car les parents ne supportent souvent plus de continuer de vivre avec quelqu'un qu'ils n'aiment plus, uniquement par égard pour le bien des enfants. La sociologie d'aujourd'hui définit la famille par l'enfant, qui est « le pivot » de la famille nucléaire, recomposée ou non (Meyfret, 2012).

Pour Lacan, deux pôles sont à distinguer pour l' « homme moderne ». D'abord « le sujet de la civilisation scientifique et technologique perd son sens dans les objectivations du discours » (Julien, 2001, p. 217), c'est-à-dire que la question du « comment faire » surpasse celle du « pourquoi faire » de telle sorte que l'homme est invité par l'exigence de neutralité scientifique et d' « objectivité » à oublier sa subjectivité. En fait, la science lui « permet » d'oublier sa subjectivité, de s'épargner ses questions sans réponses qui lui pèsent et l'angoissent depuis la disparition de Dieu. Pour se rassurer, il peut toujours s'appuyer sur le savoir de l'expert.

Le deuxième pôle, qui dérive du premier, est que « s'affirme de plus en plus au 20^{e} siècle, non pas la parole d'un sujet, mais le Moi narcissique. C'est l'un ou l'autre. » (Julien, 2001, p. 218). La conséquence pour l'homme d'oublier sa subjectivité est une tendance d'identification à un Moi qui est plus fort que jamais. Ce Moi est par ailleurs « collectif avec crispation identitaire excluant l'étranger » (Julien, 2001, p. 218). Évidemment, l'homme veut éviter la solitude, ce qui le fait collectif, c'est-à-dire inclusif, cherchant à inclure ses semblables en lui-même. La disparition de l'Autre dont parle Lesourd (Lesourd, 2007), qui provoque la mélancolisation du sujet moderne (Douville, 2001; Lesourd, 2007), le tient dans une position où la différence l'effraie. Pourtant en même temps, il est en quête de cette différence pour lui-même en tant que pure singularité, pure originalité (avoir un nom unique, un style unique, du jamais vu, du nouveau). C'est ainsi que s'exprime peut-être le caractère fondamental de la différence (que l'on peut trouver dans la relation à l'autre) pour la construction de l'identité. Cette disparition de l'Autre, dans laquelle on peut entendre l' « effacement du tiers », Saint-Augustin en pressentait déjà le

drame en disant (en s'adressant bien sûr à Dieu) : « Que serais-je sans toi, sinon qu'un guide vers l'abîme ? ». Ainsi, l'homme moderne s'accroche à son Moi, à son image de lui-même, celle qu'il voit dans le miroir.

3.2.2 Des liens sociaux différents

Où se situent les populations qui font l'objet de cette étude, le Québec et la Côte d'Ivoire, par rapport à ce lien social moderne ?

Il faut d'abord préciser que la modernité affecte aujourd'hui le monde entier, et donc qu'autant le Québec que la Côte d'Ivoire sont « modernisés ». Par ailleurs, Baudrillard (2012) souligne que si la modernité provoque des crises dans les sociétés de tradition ancestrales où sa mise en place est complexe, elle ne pose pour ainsi dire pas de problème dans des sociétés qui n'existaient pas avant les Temps modernes, comme les sociétés américaines. On peut peut-être se servir de cette différenciation en considérant le Québec comme une société des Temps modernes et la Côte d'Ivoire comme une société traditionnelle : la première étant davantage orientée vers l'individualisme et la seconde vers le collectivisme, d'un point de vue comparatif. L'individualisme est entendu comme une conception morale, mais aussi politique et sociale, puisqu'elle fait primer les intérêts des individus sur ceux du groupe. Nous entendons collectivisme, du latin *collectus* (réuni, rassemblé) sans faire référence à des systèmes politiques avoisinant le communisme, mais plutôt comme un système de valeurs où la collectivité est conçue comme plus importante que l'individu, qui considère que le pouvoir se trouve dans la collectivité. Ces terminologies sont davantage destinées à situer les deux sociétés à l'étude sur une sorte de continuum entre l'individu et le groupe social qu'à définir absolument ces sociétés ; il s'agit d'une manière de les différencier. Ces deux sociétés sont d'autant plus intéressantes à comparer qu'elles ont par ailleurs en commun d'être issues d'anciennes colonies françaises, l'une directement, l'autre par une sorte d'assimilation. Nous décrirons maintenant brièvement ces deux liens sociaux, sans prétendre en apporter une définition complète. Il est par ailleurs incontournable d'en donner une certaine description, quand on veut étudier l'identité en fonction du lien social.

1) Le Québec

Le Québec est une province du Canada qui se situe en Amérique du Nord. Les navigateurs européens sont arrivés sur le « nouveau continent », qu'on appelait « nouveau monde » il y a environ 500 ans, à la recherche d'or et d'épices. Des colonies ont ensuite été fondées. Leur développement s'est fait au début en relation avec les populations autochtones (les Amérindiens), mais finalement, dans l'histoire, à leur grand détriment, ce qui leur a d'ailleurs valu des excuses du Pape (Bousquet, 2006). Plusieurs ont aujourd'hui presque disparu, ou du moins ont vu leur culture être pratiquement détruite. L'Amérique du Nord a été peuplée principalement par deux pays d'Europe, la France et l'Angleterre, qui se sont affrontés à diverses reprises pour la possession du territoire (Lacoursière, 2002). Les différentes batailles se sont terminées par la Conquête en 1759 sur les plaines d'Abraham à Québec après laquelle les colonies françaises et le territoire ont été cédés à l'Angleterre. Ceux qu'on appellera les Canadiens-français, et qui deviendront les Québécois, sont donc les descendants de Français qui étaient venus en Amérique du Nord à la recherche d'une vie meilleure et qui ont, malgré eux, été mis sous la tutelle britannique. Depuis

le début de la colonisation, le reste du Canada est fidèle à la couronne d'Angleterre : c'est d'ailleurs ce qui le différencie des États-Unis, également peuplé de colonies anglaises, mais qui obtinrent leur indépendance en 1776.

Les tensions entre les Anglais et les Français resteront constantes à travers l'histoire (Portes, 1994). Les Anglais ont exercé une oppression constante sur les Canadiens-français, que ce soit en essayant d'empêcher la transmission de leur langue, le français, en fusionnant l'organisation politique du territoire pour que leur nombre devienne négligeable, ou en leur refusant tout accès à de hautes positions sociales. Les Anglais du Canada ont tenté par tous les moyens d'assimiler les Français qui étaient sur le territoire (Lacoursière, 2002). Mais cette population a toujours résisté. Les moments majeurs de cette résistance sur le plan politique sont : le soulèvement des patriotes (1837), la résistance à l'Acte d'Union du Haut et du Bas Canada (1840), le projet de souveraineté (depuis 1867), l'opposition à la Conscription durant la 1ère guerre mondiale (1917), la formation du parti Québécois (1968) et la loi 101 sur la langue française (1977). Même la poésie québécoise était une poésie de la résistance (Saint Giron, 2012). Encore aujourd'hui, les tensions demeurent. Le Québec reste comme « le mouton noir » du Canada (Bouchard, 2000). Portes (1994), dans son analyse de la situation du Canada et du Québec du 20e siècle en arrive à la conclusion que « le Canada n'a pas su gérer le problème du Québec » (p.185). En effet, depuis 1982, le Québec est « à côté de la Constitution », puisque, lors de la « Nuit des longs couteaux » québécoise, Pierre-Eliot Trudeau a fait signer la Constitution rapatriée (qui rompt la dépendance anachronique avec le parlement britannique tout en gardant le lien à la Couronne d'Angleterre (Brown, 1990)), sans convier le premier ministre québécois René Lévesque. Des tentatives de signatures subséquentes par les gouvernements suivants sont restées sans succès, les Québécois considérant que la Constitution ne leur offre pas assez et les Canadiens considérant qu'elle leur donne trop. Les positions semblent, encore aujourd'hui, irréconciliables.

La crise sociale de l'hiver 2012, initiée par la grève étudiante concernant la hausse des frais de scolarité, fait ressortir les différences entre les mentalités québécoise et canadienne-anglaise actuelles. En effet, la position de certains groupes étudiants québécois rappelle davantage l'esprit français de la révolution que la loyauté et le goût de l'ordre des anglo-saxons. Selon Todd (1999), la principale différence entre la France et l'Angleterre, toutes deux étant structurées selon des modèles familiaux plutôt nucléaires, est que la France met à l'avant plan le principe d'égalité, alors que ce n'est pas le cas de l'Angleterre. C'est ce qui fait selon lui que le peuple anglais est plus facile à gouverner que le français. Les révoltes du peuple québécois ou canadien-français peuvent être comprises sous cet angle ; le principe d'égalité amène à revendiquer ses droits. Ce sont d'ailleurs les armées françaises qui ont contribué à l'indépendance des États-Unis. Les racines françaises des Québécois sont encore palpables, si l'on compare les deux populations. Malgré la devise du Québec « Je me souviens » ce lien avec la France est passé néanmoins à l'arrière-plan ; l'identité québécoise est aujourd'hui plus francophone que française et beaucoup de Québécois ne s'intéressent pas à l'histoire qui est considérée comme une réalité dépassée. Paradoxalement, on note par ailleurs un intérêt croissant pour la généalogie depuis les années 1970, mais les recherches généalogiques visent d'abord à se distinguer en tant qu'individu par ses origines familiales (Caron, 2007), ce qui ne s'inscrit pas forcément dans une démarche d'intérêt historique. On assiste par

ailleurs maintenant à une affirmation identitaire québécoise et non plus canadienne-française, qui s'exprime entre autres dans le théâtre et qui témoigne d'une « québecité irrévocable » (Koop, Vigneault, Deitz, Laliberté, & Dewey, 2003).

Zarka (2005) nous rappelle que les Québécois fonctionnent selon un modèle assez américanisé ou anglo-saxon dans leurs institutions, mais se distinguent par leur langue et leur culture, qui a ses sources dans la civilisation française. La langue est encore aujourd'hui envisagée comme lieu « de la mémoire à porter et de la culture à ouvrir » (Létourneau, 2002, p. 79). Comme le remarque Dumont (1996), « la genèse de la société québécoise » trouve ses racines dans l'histoire d'un peuple vivant à côté d'un *autre*. Cette société est aujourd'hui reconnue « société distincte », malgré qu'elle fasse toujours partie du Canada. Elle s'intègre par ailleurs dans l'histoire générale du Canada, dont le récit a été « solidement centré sur les forces sociales « libérales » » (Gagné, 2005, p. 409). D'ailleurs, le gouvernement actuel du Québec est libéral.

Les relations entre la France et le Québec ont connu des fluctuations au cours de l'Histoire : de cet « abandon » de la « Nouvelle France » par la France lors du Traité de Paris à un désir de la récupérer après la Révolution française (Lacoursière, 2002), suivi de la visite du Général de Gaulle appuyant le mouvement nationaliste québécois, puis à un certain désintérêt dans les années 90 (Portes, 1994). Actuellement, l'immigration des Français au Québec est plus forte que jamais à cause de la crise économique européenne. Par ailleurs, la crise sociale de l'hiver 2012 qui a donné lieu à la loi 78 sur les manifestions a suscité beaucoup d'intérêt en France, d'une manière peut-être même plus positive qu'au Québec. Pour les Québécois, le rapport aux Français a été ambivalent – ils étaient vus comme prétentieux et en même temps le « vieux pays » faisait rêver (Dumont, 1996). Cette ambivalence est encore présente aujourd'hui et s'articule surtout autour des questions de la langue. L'identification aux Français s'est beaucoup effacée et, à la suite de l'afflux des immigrants, les critères de sélection ont été depuis peu resserrés et centrés sur les références économiques. « Au Québec même, les Canadiens-français ont renoncé à étendre à la nouvelle nation québécoise les principaux traits par lesquels ils avaient l'habitude de s'identifier – ils y ont renoncé d'autant plus aisément qu'ils s'y reconnaissent de moins en moins eux-mêmes. » (Bouchard, 2000, p. 393).

Dans son essai sur différentes « Nations du Nouveau monde », Gérard Bouchard (qui est par ailleurs le frère de l'ancien premier ministre du Québec Lucien Bouchard) pointe des phénomènes communs à la construction identitaire de nouvelles nations qui se trouvent principalement aux États-Unis, en Australie, au Brésil et au Canada. Il relève six traits communs qui montrent des identifications :

- à des valeurs universelles (respect de la vie, non-violence, tolérance, liberté, démocratie);
- à un lieu géographique (lieu neutre, « no man's land »);
- à l'Autochtone (dans un espoir d'harmonie);
- à la diversité elle-même (plutôt qu'à la nation);
- au processus d'identification en soi (l'identité n'est pas héritée, mais à inventer);

- à la négation d'un besoin d'identité nationale (qui s'exprime au Québec par les échecs répétitifs de référendums sur la séparation).

Cette analyse reflète en effet une certaine réalité dans la construction identitaire des jeunes Québécois d'aujourd'hui et est fort intéressante. Au fil des années, le Québec comme le reste du monde s'est modernisé. Nous traiterons brièvement des éléments de cette modernisation qui nous semblent principaux : la laïcisation, le mouvement des femmes et la réalité des familles.

À partir des années soixante, l'étatisation du système éducatif est établi (Rousseau, 2005), l'Église n'est plus en charge de l'éducation des enfants. L'Église perd de son pouvoir dans toutes les sphères de la société. Cela met fin à l'« ancienne bipartition Anglo-protestants et Franco-catholiques » (Rousseau, 2005, p. 139), mais prive aussi le Québec d'une référence qui le distinguait du Canada anglais. Langue et foi catholique étaient en effet des piliers de l'identité canadienne-française.

Depuis les années 1960 également, le mouvement féministe a pris une grande importance au Québec. Bien qu'il soit aujourd'hui moins intense et moins militant, le mouvement des femmes continue à être en « relative bonne santé » (Descarries, 2005, p. 144). La place des femmes au Québec est même devenue parfois plus importante que celle des hommes – par exemple, dans certaines professions libérales comme la médecine, une majorité de diplômés sont des femmes. On observe aussi des phénomènes comme l'inversion des rôles dans les jeux de séduction : il arrive que ce soit les femmes qui « draguent » les hommes. Certains parlent de ce phénomène comme l'avènement de « la femme phallique ».

La laïcisation et l'émancipation des femmes ont eu des effets sur l'organisation familiale. On entend plusieurs hommes d'aujourd'hui se plaindre d'une certaine « oppression » féminine – les femmes exerceraient un contrôle exagéré sur la vie familiale et professionnelle. Il faut aussi noter une image dépréciée du père dans la société québécoise (Krymko-Bleton, 1990). On se plaint de son absence, physique et en parole, et en même temps on questionne son « utilité » qui est souvent remplacée par différents intervenants sociaux ou encore, à un niveau biologique, par les inséminations artificielles (Krymko-Bleton, 2007). On peut lier cette image avec celle d'une époque dans l'histoire du Québec où une certaine pauvreté matérielle et intellectuelle des Québécois, confinés à des métiers manuels peu payants, se retrouvaient dans la situation où le père travaillait énormément, donc était la plupart du temps absent et parlait peu, et la femme était au foyer avec les enfants. Si on remonte encore plus loin dans le temps, apparaît la figure emblématique du coureur des bois : entièrement libre, indépendant, solitaire. Lorsqu'il avait femme et enfants, ceux-là restaient au village pendant les longs mois de son absence et s'arrangeaient sans lui.

Dans le Québec d'aujourd'hui, l'enfant apparaît être le centre des préoccupations et l'élément qui fonde le concept de famille ; les parents se séparent beaucoup, mais l'idée de famille reste. C'est l'enfant qui fait la famille, même quand il n'y a qu'un seul parent. Le nombre des enfants par famille a, par ailleurs, beaucoup diminué. Le taux de naissances par femme est l'un des plus bas du monde occidental, alors qu'au début du siècle les familles de plus d'une dizaine d'enfants ne faisaient pas l'exception. Le bien-être des enfants est également au cœur des préoccupations de chacun, comme en témoigne le titre du rapport gouvernemental « Un Québec fou

de ses enfants » (*Un Québec fou de ses enfants - Rapport du groupe de travail pour les jeunes*, 1999). Quant à l'organisation familiale, elle est généralement nucléaire, que la famille soit recomposée ou pas. Les parents ont un rôle à peu près égal dans le soin de l'enfant ; on parle de nouvelles formes de parentalité et de distribution des tâches du foyer. Dans la plupart des familles, les deux parents travaillent. Les grands-parents peuvent être impliqués dans l'organisation familiale (pour garder les enfants, par exemple), mais cela n'est pas systématique et varie beaucoup d'une famille à l'autre.

2) La Côte d'Ivoire

La Côte d'Ivoire est un pays d'Afrique de l'Ouest, situé sur la côte atlantique entre le Ghana, la Guinée, le Mali et le Burkina Faso, et était anciennement une colonie française. Ses frontières ont été déterminées par les Européens à la fin du 19e siècle. En effet, au Congrès de Berlin de 1885, les pays d'Europe avaient décidé de se partager l'Afrique pour éviter des conflits entre eux, mais cela s'est fait sans consulter les peuples africains et a donc donné lieu à des « frontières très artificielles ». Les Européens se sont en quelque sorte partagés l'Afrique comme s'il s'agissait d'un gâteau. Cette division a eu lieu à ce qu'on appelle l'époque de la « conquête coloniale » qui n'a commencé qu'au 19e siècle. L'histoire de l'Afrique était par ailleurs en cours depuis plusieurs millénaires et comportait l'essor et la disparition de plusieurs empires. Un des plus anciens que l'on connaît est celui d'Égypte, qui prospérait déjà des milliers d'années avant Jésus-Christ. D'autres empires ont eu une importance majeure, comme l'empire de Ghâna, du Mali, celui de Gao, ou encore les royaumes Mossi ou Peul (Suret-Canale, 1979). Le royaume Achanti est le royaume qui était le plus proche de l'actuelle Côte d'Ivoire, mais il ne s'est pas étendu jusqu'à la Côte d'Ivoire (Erny, 1962). Il faut aussi mentionner l'influence historique des missions chrétiennes et islamiques, qui, après la venue des prophètes, ont entrepris de répandre leur parole à travers l'Afrique et ont énormément influencé les cultures africaines en place. Une histoire marchande reliée aux grandes richesses présentes en Afrique a aussi précédé la période de la conquête coloniale (Erny, 1965). C'est à cette époque qu'on faisait la traite des esclaves vers l'Amérique, puisque les colonies se développaient là-bas et qu'on avait besoin de main-d'œuvre. C'est lorsque la traite a été interdite et après que la France ait perdu ses colonies en Amérique qu'elle a commencé à coloniser l'Afrique, en partie pour rivaliser avec les autres pays européens. Il y a donc eu plusieurs fils historiques qui se sont superposés, de lutte de pouvoirs entre les peuples africains, de désirs d'expansion religieuse, d'intérêts commerciaux et finalement d'appropriation des terres. Les Africains ont manifesté à plusieurs reprises une résistance vigoureuse contre la colonisation, dont Somory (un chef Mandingue) est un exemple. En Côte d'Ivoire, une révolte éclate déjà en 1910 – les ouvriers africains décident de saboter la voie ferrée que les Français sont en train de construire. Cette révolte s'est soldé par un échec et les populations furent sévèrement punies (Erny, 1965). Le pouvoir français s'est installé, a mis en place une administration et a entrepris « d'éduquer » les populations africaines. Cela s'est le plus souvent fait dans un rapport de soumission des populations africaines par rapport aux Européens (Erny, 1965). Aimé Césaire (1955) a d'ailleurs sévèrement condamné la colonisation à l'européenne dans son *Discours sur le colonialisme*. La France pratiquait le travail forcé, qui n'a été aboli qu'autour de 1945. Les Africains ne reprendront progressivement le pouvoir

qu'à la suite des deux guerres mondiales et, pour la plupart des pays, obtiendront l'indépendance.

Celle de la Côte d'Ivoire date de 1960 (Banégas & Steck, 2012). Son premier président a été Félix Houphouët-Boigny. Il est resté au pouvoir pendant plus de 30 ans, de 1960 jusqu'à sa mort en 1993. Houphouët-Boigny a entretenu des relations privilégiées avec la France tout au long de sa présidence. Lui-même, avant d'avoir mené la Côte d'Ivoire à l'indépendance, a occupé plusieurs postes importants dans l'administration française, dont un poste ministériel. Nandjui (1995) l'a d'ailleurs surnommé « l'Homme de la France en Afrique ». La Côte d'Ivoire a connu à son époque une grande prospérité économique et était considérée comme LA vitrine de la France en Afrique. Boigny a forgé l'expression « France-Afrique » pour qualifier l'assimilation de la France et de la Côte d'Ivoire qui représentait en quelque sorte un modèle « positif » de la démarche paternaliste, conçue comme généreuse. Malgré l'existence de l'opposition dont nous parlerons plus bas, Houphouët-Boigny réussissait à acheter le calme des populations grâce à la prospérité relative de la population et à la corruption. En plus d'être homme d'État, Houphouët-Boigny était chef de village et clamait qu'un « chef akan ne démissionne jamais » (Nantet, 2012). Il faut préciser qu'avant la colonisation, les états akan étaient monarchiques (les structures étatiques sont apparues dans le monde akan au XVIIe siècle) (Valsecchi & Viti, 1999) et c'est un peu de cette façon que ce président occupait ses fonctions ; il a accepté le multipartisme seulement en 1990 et malgré lui (Nantet, 2012).

Les frontières artificielles créées par les Européens, qui ne tenaient pas compte de l'occupation du territoire par différents groupes ethniques, ont mené à la division de ces derniers entre plusieurs pays (parfois les frontières divisaient même des villages). Elles avaient aussi comme effet la création des regroupements artificiels. La Côte d'Ivoire n'échappe pas à cette règle. Aujourd'hui, elle regroupe environ 60 ethnies différentes qui sont divisées en 4 grands groupes ethniques, les Mandé, les Krou, les groupes voltaïques et les Akan.

En voici un aperçu géographique et démographique :



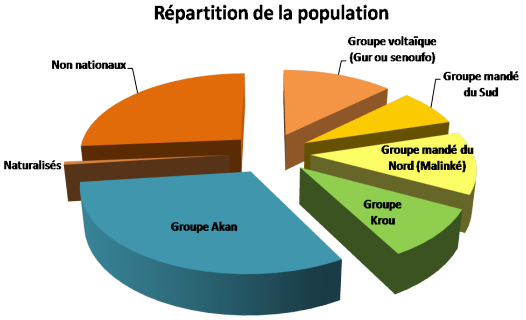


Figure 2 - Géographie et démographie des groupes ethniques en Côte d'Ivoire [6]

Au niveau des croyances religieuses, la plupart des Africains combinent des croyances traditionnelles et des croyances soit islamiques, soit chrétiennes, ces deux religions ayant connu des expansions simultanées et complexes en Afrique de l'Ouest (Kouamé, 2012). Les Akan (plus de 40 % de la population) sont un groupe ethnique du centre et du Sud-Est de la Côte d'Ivoire (qui couvre entre autres la région d'Abidjan), mais aussi du Ghana (Kouamé, 2012). Ce groupe n'occupe pas la majorité du territoire de la Côte d'Ivoire, mais est majoritaire en nombre. Il s'agit d'un groupe dont la pratique religieuse est le christianisme et les religions traditionnelles. Les Akan comprennent plusieurs sous-groupes dont les Agni, Sanwi, Aboure, Abron, Attye et les Baoule (Suret-Canale, 1979). Il s'agit de l'ethnie d'origine de Félix Houphouët-Boigny, le père de l'indépendance ivoirienne. Les Krou (autour de 10 %), qui maintiennent les croyances traditionnelles, comprennent les ethnies Wè (Guéré et Wobé) et Bété – l'ethnie d'origine de Laurent Gbagbo, le précédent président de la Côte d'Ivoire. Ils sont un peuple qui a représenté une « figure négative » depuis l'époque coloniale (Banégas & Steck, 2012). Pendant la période postcoloniale, ils ont été considérés « en bas de l'échelle» (Valsecchi & Viti, 1999). Gbagbo, encore étudiant, était par ailleurs un opposant au régime de Houphouët-Boigny. Les Mandé, ou Mandingue, qui font partie des Mandé (autour de 25 %), viennent du Nord et sont un groupe islamique qui comprend aussi les Malinké et les Dioulas – ethnie d'Alassane Ouattara (McKenna, 2012), actuel président de la Côte d'Ivoire. Dans l'histoire de l'Afrique, les Dioulas ont constitué de puissants empires islamiques, dont l'empire de Kong ou Empire Ouattara (Rezo-Ivoire, 2007b). Les groupes voltaïques sont d'allégeances religieuses plus floues entre l'islamisme et le christianisme. On peut par ailleurs penser à la prévalence de leurs croyances traditionnelles, les Senoufo pratiquant entre autres le Poro (Rezo-Ivoire, 2007a), un rituel religieux ancestral complexe et très organisé (il comprend entre autres une initiation en 3 étapes de 7 ans). Les groupes voltaïques (le nom vient de l'ancien nom du Burkina Faso, Haute Volta) comprennent les Sénoufo – le groupe duquel descend Guillaume Soro, premier ministre de la Côte d'Ivoire, allié des mouvements rebelles et d'Alassane Ouattara. Soro est par ailleurs de religion catholique.

La Côte d'Ivoire a connu ces dernières années des conflits qui ont fait des milliers de morts et dans lesquels les deux partis principaux du gouvernement étaient impliqués. Les différents groupes ethniques qui composent la Côte d'Ivoire tracent en même temps la toile des conflits politiques actuels, qu'il ne faut par ailleurs pas réduire à cette dernière. En effet, bien que les conflits puissent avoir l'apparence de conflits ethniques et religieux, il s'agit plutôt de conflits plus larges qui ont une forte composante de lien avec les acteurs internationaux, dont principalement la France et les États-Unis qui y ont des intérêts économiques.

En 2011, Laurent Gbagbo a été destitué du pouvoir qu'il refusait de quitter pour laisser la place à Alassane Ouattara qui avait été élu. Cette élection comportait néanmoins des irrégularités qui la mettaient en cause. Par exemple, le journaliste camerounais Charles Onana (2011) et le chercheur Adon Gnangui soutiennent qu'il s'agit en fait d'une sorte de coup d'État soutenu par la France. En effet, Ouattara est

[6] Images tirées de Wikipédia.

libéral alors que Gbagbo est plus de gauche, et c'est ce qui pourrait permettre d'expliquer que le gouvernement de Sarkozy préférait le clan Ouattara. Le conflit entre Ouattara et Gbagbo implique le fameux « concept d'ivoirité » qui sous les apparence d'un problème identitaire n'en est pas vraiment un. Il s'agit en fait d'un principe « mis à l'ordre du jour par Henri Konan Bédié » (Navarro, 2003, p. 26) (successeur et prétendu fils illégitime de Félix Houphouët-Boigny). En s'inspirant de la constitution des États-Unis, ce principe stipule que pour accéder au pouvoir du gouvernement en Côte d'Ivoire, il faut être né de mère et de père ivoiriens. C'est ce principe qui a permis à Bédié d'écarter Ouattara des élections après la mort d'Houphouët-Boigny en 1993. Ce principe s'est ensuite retourné contre lui lors des élections subséquentes et a donné lieu à l'élection de Laurent Gbagbo dont les origines étaient ivoiriennes.

Les complications politiques que la Côte d'Ivoire a connues se sont donc cristallisées autour de la succession de Houphouët-Boigny. Le conflit actuel peut aussi être compris en ce sens : Gbagbo était l'opposant de tout temps de Boigny. Ce dernier étant généralement aimé des populations, il s'est créé en Côte d'Ivoire (de même qu'ailleurs en Afrique) une sorte de « culte du Blanc » (Erny, 1999; Navarro, 2003). En même temps, un désir de se retrouver existe chez les Africains et s'oppose à la dite « culture du Blanc », qui est vue comme « la natte des autres », expression qui vient d'un proverbe qui dit que « Si vous dormez sur la natte d'une autre personne, considérez tout juste que vous dormez par terre, à même le sol ! » (Yanaba, 1999). Il existe d'ailleurs maintenant un mouvement très élaboré pour « un développement endogène de l'Afrique » (Ki-Zerbo, 1992). On peut dire que l'Africain contemporain a un rapport profondément ambivalent par rapport à « l'homme blanc ». Par ailleurs, certains jeunes d'aujourd'hui dénoncent l'absurdité des batailles politiques ; comme le dit la chanson ivoirienne « Notre histoire » de Soum Bill « tout le monde veut être président », « quel est ce président qui fait couler mon sang ».

L'organisation de la famille est variée en Côte d'Ivoire, mais selon les données que nous avons récoltées, on fonctionne souvent en famille élargie. Les peuples Akan, dont les royaumes se sont constitués autour du XV^{e} siècle et qui sont majoritaires, surtout dans la région d'Abidjan où nous avons mené la recherche, étaient organisés à la base en petits royaumes matrilinéaires. Par contre, au sein de chaque matrilignage, les biens sont hérités des hommes (Perrot, 2005). Les Akan seraient également caractérisés par une passion pour le pouvoir (Valsecchi & Viti, 1999). On peut considérer les Akan comme un « matriclan », c'est-à-dire un ensemble de matrilignages ou *abusua* en Nzema (une langue Akan) qui veut dire « mère notre fondement de la maison » (Pavanello, 2005). Traditionnellement, la fille était choisie par son mari, ou la famille de son mari, ou encore donnée par son père ou son frère aîné. Généralement, c'est la femme qui quitte sa famille pour aller dans la famille de son mari et c'est le père qui organise les mariages de ses enfants. Pourtant, dans la transmission, le lignage maternel a davantage d'importance. En effet, la succession du pouvoir se fait traditionnellement de façon matrilinéaire chez les Akan (Ki-Zerbo, 1991). Ce n'est qu'une responsabilité convenue du père qui, marié à sa femme, est maintenant impliqué dans la destinée du lignage de cette dernière. Ordinairement, l'oncle maternel, qui est du lignage de la mère, intervient ; il peut par exemple faire l'intermédiaire entre les 2 familles. Il peut aussi s'opposer

au mariage et est investi d'une espèce de « droit de veto ». Faïk-Nzuji (1993) mentionne que l'organisation matrilinéaire organise « la filiation et la descendance, les relations entre les membres du clan, le statut et la position de chacun dans la société. Bien que l'importance et la place du père, qui joue un rôle nourricier et protecteur, ne soient pas négligeables, c'est l'oncle maternel qui est le vrai responsable » (p. 133). Les modalités diffèrent d'un groupe ethnique à l'autre. Mais le lignage maternel est toujours vu comme ayant une importance primordiale, bien que le père ait un rôle important dans l'organisation familiale. Le fils aîné sera ordinairement celui qui va hériter du patrimoine familial, non pas celui de son père, mais celui de son oncle maternel, qui est du même matrilignage que lui. Même dans des systèmes qui sont anthropologiquement bilatéraux, comme celui des Baoulé (Pavanello, 2005), il existe une représentation de l'enfant comme étant toujours plus proche de sa mère, comme appartenant à la mère (Diop, 1982). Par contre, les Akan étaient, à leur fondement, organisés de façon complémentaire entre des clans matri et patri linéaires, le matrilinéaire donnant le sang et le patrilinéaire donnant le caractère de l'esprit (Ki-Zerbo, 1991).

De toutes les façons, comme le note Erny (1978) :

> « Au-delà de l'extraordinaire diversité constatée dans l'organisation même de la famille, un fait demeure constant et commande tout le reste : le lignage, le clan, la famille élargie ont plus d'importance que la famille nucléaire composée des géniteurs et de leur descendance immédiate. Le mariage n'est pas d'abord l'union de deux individus : ceux-ci ne servent que d'instrument à l'alliance que concluent deux lignées en vue d'une œuvre de procréation. » (p. 9).

Et c'est cette procréation qui est vue comme donnant un sens à la vie et comme étant la réelle puissance. Un père ne se considère que comme le médiateur par lequel l'énergie vitale, qui est à l'origine de toute chose, se transmet. L'autorité est alors conçue comme dépassant toujours largement une personne, elle est toujours liée à des forces invisibles et aux ancêtres. C'est en ce sens que les Ortigues (1984) ont souligné le caractère « collectif » du phallus en Afrique, de même que des enjeux œdipiens vécus davantage dans la fratrie, à cause d'une image du père complètement inégalable, parce que fondue dans celle des ancêtres, et qui ne peut donc pas tenir lieu de rival. C'est cet aspect collectif qui donne aussi parfois lieu à des formes collectives de maternité (Héritier, 1996). Concernant une analyse de l'Œdipe africain, Erny (1987) a ajouté une interprétation supplémentaire à celles des Ortigues : il soutient que la longue période de symbiose avec la mère (les bébés sont portés au dos toute la journée donc constamment collés au corps de la mère et l'allaitement dure très longtemps), qui, suivi d'un sevrage brutal, a pour effet de créer chez l'enfant l'image d'un eldorado oral et de le placer dans une position de dépendance à long terme, ce qui assure la cohésion du système familial. Concernant l'interdit de l'inceste, Malinowski (1976) a spécifié que « sous le droit maternel, la prohibition de l'inceste à l'intérieur de la famille est tout naturellement étendue au point de proclamer incestueux les rapports sexuels avec des personnes du sexe opposé, appartenant au même clan. » (p. 222). Ce sont donc les liens de parenté, qui sont parfois très larges, qui règlent les interdits. Au sujet de l'organisation de la famille africaine, Todd (1999) a souligné la polygamie et l'instabilité du groupe domestique comme étant caractéristiques et distinctives. En effet, la solidité des liens

de famille élargie a pour corolaire de permettre à des membres d'aller et de venir d'une famille à l'autre, par exemple à la suite d'une séparation de couple. Todd a également mis l'accent sur l' « horizontalité » des mécanismes d'héritage, c'est-à-dire, par exemple, de grand frère à petit frère, en particulier en Afrique de l'Ouest. Cela donne une importance toute particulière au lien fraternel.

Notons qu'en milieu urbain, l'organisation familiale est aujourd'hui beaucoup plus moderne et devient de plus en plus nucléaire. En effet, les grandes villes, en Afrique ou ailleurs, « sont des laboratoires infatigables des nouvelles formes de parentalité » (Douville, 2009, p. 50). Douville (2009) souligne que depuis au moins une génération, les mariages « entre deux êtres » se font au moins aussi fréquemment, sinon plus, que l'alliance de deux lignées. Par contre, même quand ils sont très « modernisés », tous les Africains définissent leur identité en lien avec un village, normalement hors de la ville et plus « purement » africains. Ces villages sont organisés autour d'un chef de village. Bien que leur pouvoir tend à diminuer, ces figures sont toujours très importantes dans l'imaginaire africain.

Il faut spécifier que d'autres groupes de la Côte d'Ivoire, qui peuvent aussi être considérés comme des clans, sont patrilinéaires, entre autres les Krou et les Mandé. L'organisation de la famille est alors différente et la succession suit le lignage du père. Par ailleurs, Cheik Anta Diop (1982) a montré avec une analyse anthropologique fine (mais aussi critiquée), comparant les peuples africains et aryens (indo-européens), la base matriarcale sur laquelle repose l'unité culturelle de l'Afrique noire. Il soutient en effet que l'Afrique est fondée sur les structures familiales originant du « bassin méridional » qui, à cause d'un mode de vie sédentaire basé sur l'agriculture, était matriarcal, alors que le « bassin nordique », qui vivait de façon nomade, était organisé selon un système patriarcal (les femmes étant moins résistantes à ce mode de vie). Les modes patriarcaux d'organisation de la famille seraient dus aux échanges culturels ayant eu lieu tout au cours de l'histoire de l'humanité. On peut donc penser que même chez les groupes ethniques patrilinéaires, il existe une représentation matrilinéaire sous-jacente, peut-être oubliée, mais probablement à la source de plusieurs éléments culturels.

Il paraît ainsi justifié, dans une tentative d'analyse des peuples africains de dépasser ce qui est propre à un sous-groupe, et même parfois de s'intéresser aux traditions africaines au sens large. Faïk-Nzuji (1993) analyse l'art africain en ne se confinant pas aux cultures propres à chaque pays, ni à chaque ethnie et dit ainsi que :

> « Les langues et les cultures africaines ne se répartissent pas en fonction des frontières politiques. […] Plutôt donc que de considérer les différentes cultures à partir des pays eux-mêmes, comme c'est habituellement le cas, il est plus intéressant, pensons-nous, et certainement plus conforme à la réalité de les aborder dans le cadre de grands complexes culturels qui paraissent s'y dessiner : à chacun de ces ensembles correspond une culture au sens large, regroupant des cultures particulières caractérisées par des traits spécifiques et par des ressemblances mutuelles significatives, permettant de différencier ces grands ensembles ». (p.12)

C'est ainsi que Faïk-Nzuji (1993) en est arrivé à publier une sorte de dictionnaire des symboles africains, mais africains au sens large, c'est-à-dire que

plusieurs sens spécifiques à différentes ethnies sont interprétés comme ayant une racine symbolique commune. Nous nous inscrivons dans cette vision d'une certaine unité de la culture africaine. Bien qu'il soit vrai qu'il existe « des Afriques », il ne serait pas nécessaire de spécifier cela si une image unitaire n'existait pas par ailleurs. D'autre part, la plupart des Africains s'identifient à l'Afrique, se disent Africains, alors que ce phénomène n'existe pas vraiment chez les occidentaux[7]. Cette identification collective et cette unité (sans être totale) nous semblent être spécifiques à l'Afrique, sans être nécessairement exclusives, d'autres régions du monde ont peut-être aussi ces traits. C'est pour cette raison que nous parlerons fréquemment d'Africains sans spécifier qu'il s'agit d'Ivoiriens. Pour l'analyse, nous nous appuierons par ailleurs plus sur les populations d'Afrique de l'Ouest et un peu d'Afrique centrale, dans la mesure d'une certaine unité culturelle.

[7] Il faut probablement par ailleurs exclure les populations d'Afrique du Nord ou du Maghreb de cette réflexion.

CHAPITRE II - MÉTHODE DE RECHERCHE

1. DÉMARCHE ET QUESTIONS DE RECHERCHE

C'est à la rencontre des questions générales du projet de recherche CoPsyEnfant, et de questions provenant de notre expérience, de même que nos observations, que se sont formulées les questions qui sous-tendent cette recherche. Entre autres, un stage de 6 mois au Burkina Faso et la pratique clinique avec les enfants et le dessin en ont été le terreau.

Le rôle de la culture dans le développement psychique est reconnu (Hassan, Papazian-Zohrabian, Fraser, & Rousseau, 2012; Jahoda, 1992). La recherche CoPsyEnfant pose la question de l'interaction entre le lien social, ou de la culture, et l'identité. L'ambition en est donc d'étudier la construction identitaire dans une multitude de cultures pour faire ressortir des différences permettant de faire avancer cette question. Pour le travail qui est présenté ici, nous nous sommes centrés sur l'étude comparative de deux populations ayant participé à la recherche : des enfants canadiens (québécois) et des enfants africains (ivoiriens). Par ailleurs, les résultats obtenus d'autres populations seront aussi présentés à certains moments afin de situer les deux populations à l'étude par rapport à une population plus globale. Ces résultats ne seront cependant ni analysés, ni discutés en détail.

Concernant les groupes auxquels nous nous sommes intéressés, le questionnement a d'abord porté sur une différence dans la construction œdipienne, qui était la question de l'hypothèse centrale de CoPsyEnfant. Cette différence s'est avérée difficile à repérer à partir des données dont nous disposions, bien qu'elle existe probablement et qu'elle reste une trame de fond de notre réflexion. Ce qui s'est révélé être une des différences les plus flagrantes a été la présence ou l'absence de la représentation du sujet dans les dessins de famille; la plupart des enfants québécois se représentaient eux-mêmes alors que la plupart des Ivoiriens ne le faisaient pas. C'est donc sur cette question que nous nous sommes centrés. Notre point de départ, outre le fait de se poser la question générale d'une différence entre les 2 groupes, a donc été l'observation des données recueillies, ou plus précisément l'écoute de ce que les dessins transmettaient comme message, comme il est d'usage dans la tradition psychanalytique de partir de la « clinique ». Nous avons ainsi laissé les questions apparaître depuis ce point de départ.

À la suite de nos observations, le phénomène qui s'est manifesté comme central à l'étude est la représentation de soi. Les questions qui se formulent à la suite des premières observations sont les suivantes : Comment la représentation de soi témoigne-t-elle de la construction de l'identité propre ? Quel est le rôle de la représentation de soi dans la construction identitaire ? Est-il le même pour les enfants québécois que les enfants ivoiriens ? Que signifie l'absence de la représentation de soi dans les dessins de famille ? A-t-elle une fonction différente selon la culture ? Et si l'on pousse l'importance de la place de la représentation de soi à son extrême, peut-on faire avancer un peu plus ces questions ? Que signifie en effet le fait de se

représenter soi-même en premier dans les dessins de famille ? Est-ce différent dans divers liens sociaux ?

En 1961, Louis Corman publiait une étude sur le Test du dessin de famille menée à partir d'une population clinique d'enfants français. Dans cette étude, il rapporte que « les cas sont rares où l'enfant se représente lui-même en premier » (Corman, 1978, p.182). Il ajoute que cette particularité indique un investissement privilégié de l'image de soi et fait l'hypothèse qu'elle serait en lien avec une tendance narcissique (narcissisme secondaire), un repli narcissique, par impossibilité ou refus d'investir préférentiellement les images parentales. Cette hypothèse est-elle toujours valable ? Faut-il interpréter différemment cette donnée selon la culture ?

Quant à l'absence de représentation de soi-même dans le dessin de famille, Corman l'interprète comme une « élimination de soi » (1978, p.115) et la met en lien avec la dépression qu'il observe chez les enfants rencontrés en entretiens cliniques. Cette interprétation est-elle valable pour les enfants africains? D'autres interprétations sont-elles possibles ?

Des questions supplémentaires se sont posées à la suite des questions que nous venons d'évoquer. Par exemple, quel est le lien ou la différence entre la représentation graphique de soi et la représentation psychique de soi ? L'absence de l'une suppose-t-elle l'absence de l'autre ? Que signifie l'absence de représentation graphique de soi par rapport à la représentation de soi ? Et plus encore, la représentation de soi est-elle essentielle à une identité saine ? Et dans le même ordre d'idées, quelle est la place du Moi et du Sujet dans l'identité ? Y a-t-il un lien entre la place de la représentation de soi et la position œdipienne ?

Notre démarche globale est essentiellement qualitative, bien que, comme nous l'élaborerons plus loin, nous avons procédé à des analyses statistiques. Nous nous sommes justement appliqués à interroger aussi qualitativement les résultats statistiques comme phénomène. « Or, le fait de poser et de répondre à des questions, sans plus, constitue en soi une stratégie d'analyse qualitative » (Paillé & Mucchielli, 2003, p. 109), et c'est ce qui caractérise le mieux notre démarche dans son ensemble. Il s'agit d'une recherche exploratoire qui se situe ailleurs que dans le « paradigme positiviste et objectiviste » (Delefosse et al., 2001, p. 2) de la recherche expérimentale en psychologie, mais qui garde sa valeur scientifique, comme le montre une large littérature sur la recherche qualitative (Guillemette & Berthiaume, 2008). En effet, nous n'avons pas une approche quantitative des données, c'est-à-dire une démarche de recherche hypothético-déductive liée à la vérification d'hypothèses. Notre recherche repose globalement sur les postulats épistémologiques d'une approche qualitative des données, c'est-à-dire entre autres le fait de placer l'interprétation, la compréhension et la recherche de sens au centre de la démarche (Paillé & Mucchielli, 2003). Il est par ailleurs admis dans les méthodes générales de recherche en psychologie « d'analyser de façon qualitative des données recueillies par le biais d'un schème de recherche fondé sur l'approche quantitative » (Dumas, 2000). Ce qui ne veut pas dire que les paradigmes sous-tendant la démarche de recherche soient quantitatifs. Comme Delefosse et al. (2001), « nous privilégions le choix d'un abord dialectique de mise en tension entre des options épistémologiques et méthodologiques divergentes » (p. 5), mais en gardant des bases orientées dans un sens. Par ailleurs, une grande partie de notre recherche est purement qualitative.

2. MÉTHODOLOGIE

2.1 Protocole de recherche

Comme nous l'avons déjà mentionné, le protocole de la recherche CoPsyEnfant comprend quatre dessins par participant : un dessin libre, un dessin d'un bonhomme, un dessin de la famille réelle et un dessin d'une famille de rêve. Nous ferons ici un bref rappel des consignes et de la fonction de chaque dessin qui est spécifique. Il faut souligner que c'est la combinaison des dessins qui fait la richesse du protocole.

2.1.1 Dessin libre

Le dessin libre avec la consigne : « Fais un dessin le plus vite possible », vise à favoriser l'expression spontanée et nous renseigne sur la dynamique pulsionnelle. Il correspond également à la première représentation qui vient à l'esprit de l'enfant, son importance est souvent considérable dans l'organisation psychique et dans les questions actuelles de l'enfant. Nous ne laissons que quelques minutes pour ce dessin. Il a aussi pour fonction d'introduire l'enfant à l'épreuve graphique.

2.1.2 Dessin du bonhomme

Au dessin du bonhomme, on demande : « Dessine le plus beau bonhomme que tu peux ». Ce dessin fait appel aux facultés intellectuelles et graphiques de l'enfant (comme dans le Test du dessin du bonhomme de Goodenough). Il est en général considéré comme une projection de soi et peut être une représentation de l'Idéal du moi ou encore du Moi idéal. La consigne de dessiner « le plus beau bonhomme » vise à solliciter cette représentation d'un idéal. Dans la série des quatre dessins, il nous permet aussi d'étudier l'image du corps de l'enfant sans l'affect lié à la famille.

2.1.3 Dessin de la famille réelle

Au dessin de la famille réelle, on demande : « Dessine ta famille comme elle est ». Ce dessin donne des informations sur la place que l'enfant se représente occuper dans sa famille, sur ses liens aux autres et sur la structure familiale telle qu'elle s'est inscrite psychiquement. Il laisse également voir les représentations de la différence des sexes et des générations, le personnage d'identification principal et les autres mouvements identificatoires. Il nous renseigne sur la construction œdipienne. Ce dessin montre comment l'enfant se représente sa famille *dans la réalité* ; il est un témoignage de ce que l'enfant *vit* concernant sa famille. Aux deux dessins de famille, on demande aux enfants d'écrire qui sont les personnages sur le dessin.

2.1.4 Dessin de famille idéale (rêvée)

Le quatrième dessin a pour consigne « Dessine une famille dont tu rêves ». Il est destiné à donner la possibilité à l'enfant d'exprimer ses désirs ou de se projeter dans l'avenir. Ce dessin peut renseigner sur l'issue de l'Œdipe de même que sur les défenses mises en place pour gérer les conflictualités psychiques d'origines diverses. Contrairement au dessin précédent où l'enfant raconte ce qu'il vit, il raconte ici ce

qu'il souhaiterait, ce qui lui plairait s'il pouvait choisir, ce dont il rêverait. Concernant la représentation de la famille, il s'agit d'une expression qu'on peut dire fantasmatique, mais en lien avec les figures que l'enfant est capable de se représenter à partir de ce qui lui est disponible psychiquement. La consigne est encore une fois pensée pour solliciter la représentation d'un idéal, mais cette fois familial, donc aussi relationnel.

2.2 Collecte de données

Dans le cadre de la recherche CoPsyEnfant, qui a été réalisée dans plus de 10 pays différents, plusieurs collectes de données ont eu lieu. La plupart du temps, elles se déroulaient en milieu scolaire, dans des classes et en présence des enseignants, du moins pour les populations dont est constituée la base de données. Nous décrirons ici les collectes de données qui seront d'intérêt principal pour la thèse, c'est-à-dire les collectes québécoises et ivoiriennes. Nous avons participé aux deux collectes.

2.2.1 Collecte préliminaire

La collecte de données officielle a été précédée d'une passation préparatoire en février 2008, qui a en fait tenu lieu de « pré-enquête » (Alami, Desjeux, & Garabuau-Moussaoui, 2009). Cette passation préparatoire a eu lieu dans une école de Montréal Nord dans une classe de première année (6-7 ans) de 21 enfants. Cette étape nous a permis de nous familiariser avec le protocole de recherche et d'avoir une première expérience « terrain ». Nous avons à cette occasion pu, par exemple, observer l'effet des réponses aux questions des enfants lors de la passation : un enfant a demandé si on pouvait dessiner un « bonhomme de neige », et nous avons ensuite observé que plus du quart (29 %) de la classe avait dessiné un bonhomme de neige. Cela nous a confirmé certains principes déjà convenus dans le protocole[8] (par exemple répondre le plus généralement possible aux questions pour ne pas induire de réponse) et a contribué à ce que nous puissions assumer notre position de chercheur avec assurance et organisation.

2.2.2 Collecte canadienne

La collecte de donnée canadienne (québécoise) a eu lieu dans une école primaire de Laval, en banlieue de Montréal, au mois de mai 2008. Des enfants de toutes les classes ont participé à la recherche, de la maternelle (5-6 ans) à la 6e année (11-12 ans). Au Québec le système scolaire primaire commence par la maternelle et va ensuite de la 1ère année (6-7 ans) à la 6e année. En moyenne deux classes de chaque niveau ont participé. Les classes étaient d'environ 25 enfants. Il s'agissait d'une école publique ordinaire située dans un quartier de classe sociale moyenne ; les enfants ont donc été considérés comme étant globalement issus de cette classe, même s'il peut y avoir des variantes. Les consignes étaient données selon le protocole de recherche CoPsyEnfant par le personnel de recherche (2 doctorantes, dont l'une était la fille de la directrice de l'école, et 3 étudiants de premier cycle en psychologie). Des données sur les enfants ont été recueillies par les enseignants : prénom, sexe, âge, langage parlé à la maison, statut du couple des parents, avec qui vit l'enfant,

[8] Voir section 3. Protocole

fratrie et rang, latéralité, notes sur des troubles d'apprentissage ou autre. Nous avons fait dessiner les enfants avec des crayons feutres. Chacun disposait de 12 couleurs.

2.2.3 Collecte ivoirienne

La collecte de données ivoirienne a eu lieu en juin 2008 à Abidjan, capitale économique de la Côte d'Ivoire. Elle a été permise par la collaboration avec un petit organisme de développement international (Galaxie Jeunesse Canada, qui n'existe plus aujourd'hui) dont la vocation était de soutenir les initiatives locales en Afrique. La collecte de données a été effectuée avec l'aide du représentant de cet organisme alors présent, qui est d'origine ivoirienne et également chercheur en sciences de l'éducation à l'UQAM[9]. L'école dans laquelle s'est tenue la passation était située dans un quartier défavorisé (Yopougon) et elle était d'ailleurs en mauvais état (pas de toilettes, plusieurs parties en chantier ou en décrépitude). Les enfants de cette population ont été globalement considérés comme étant de classe sociale défavorisée pour la recherche. Les enfants de cette école parlaient tous français, nous avons donc pu donner nous-mêmes les consignes. La scolarité était structurée selon le modèle français (maternelle, CP, CE 1 et 2, CM 1 et 2), mais plusieurs niveaux pouvaient se retrouver dans la même classe. Les classes étaient très nombreuses : on y comptait environ 50 à 80 enfants. Des enfants de tous les niveaux ont participé. Nous les avons fait dessiner avec des crayons de bois pour que le matériel leur soit plus familier (les crayons feutres sont plus rares en Afrique). Chacun disposait de 12 couleurs et nous avons pris soin que les couleurs mises à disposition soient les mêmes que pour les enfants du Québec. Pour chaque enfant, nous avons récolté des informations sur la latéralisation, l'origine des parents, la langue parlée à la maison (qui nous informe aussi sur l'ethnie de la famille), avec qui vit l'enfant, le contexte familial (ex. : famille élargie), la fratrie et le rang dans la fratrie ainsi que d'autres renseignements pertinents (ex. : mort d'un des parents). Ces renseignements ont été recueillis auprès des professeurs à partir d'une liste préalablement établie des élèves. Par ailleurs, nous n'avons pas pu obtenir les informations de certains élèves qui ont participé outre leur nom, sexe et âge.

Note sur les données ivoiriennes

La validité des informations recueillies sur les enfants par les enseignants en Côte d'Ivoire peut être questionnée. En effet, les classes étant très nombreuses et l'organisation globale étant moins structurée qu'au Québec, il paraît difficile de croire que les enseignants aient vraiment pu obtenir autant d'informations. De plus, comme le faisait remarquer les Ortigues (1984), la complexité des tableaux familiaux en Afrique donne lieu à des représentations différentes même pour les membres à l'intérieur d'une famille - on peut avoir des tableaux complètement différents selon la personne à qui on demande de décrire la famille – alors, il est justifié de s'attendre à ce que cette tâche soit compliquée pour un enseignant. Nous avons par ailleurs observé que les données fournies par les enseignants coïncidaient rarement avec les dessins des enfants, contrairement à ce qu'on a pu observer au Québec où les informations coïncident presque toujours. Cela peut être dû à une multitude de choses, dont certaines particularités dans la nomination des liens familiaux, par exemple la possibilité que les oncles soient appelés « pères », les tantes « mères »,

[9] Henry Hoppe

les cousins et cousines « frères et sœurs », les amis proches de la famille « oncles » et « tantes », ou même n'importe quel adulte (les enfants nous appelaient d'ailleurs parfois « tanti » ou « tonton » qui sont les diminutifs de « tante » et « oncle »). Il faut aussi savoir que les tableaux familiaux peuvent comprendre de 10 à 25 personnes (Ortigues & Ortigues, 1984) et que les enfants grandissent souvent ailleurs que chez leurs parents biologiques (Erny, 1987), pour des raisons scolaires, économiques, culturelles ou autres. On conviendra que cela complexifie grandement la représentation de la famille, beaucoup plus même que pour des familles recomposées occidentales.

Nous avons aussi remarqué que certaines informations dans les tableaux se répétaient selon l'enseignant, ce qui nous porte à croire à un certain phénomène de « remplissage des cases » ; les enseignants ont pu répondre « quelque chose » pour répondre à la demande, d'autant plus que nous étions associés à un organisme de développement. Nous tirons de notre expérience personnelle (au Burkina Faso, au Sénégal, au Cameroun et en Côte d'Ivoire) que parfois les Africains préfèrent donner une réponse plutôt que de dire qu'ils ne savent pas (par exemple quand on demande des indications de route). Dans le même ordre d'idées, Haward (1956) rapportait dans son étude sur les dessins d'enfants que les enfants africains semblent avoir un souci beaucoup plus grand de ce qui est « approprié » que les enfants occidentaux. Erny a également noté ce fait lors de ses études sur le dessin en Afrique centrale : « l'enfant semblait toujours se demander ce qu'il « fallait répondre » pour plaire au maître ou à l'enquêteur » (Erny, 1999, p. 193). Cette importance attribuée à la réponse donnée à l'autre est culturelle ; nous avons d'ailleurs aussi observé dans une des classes qu'un professeur a dit après la consigne de dessiner « comme ça on va voir si tu es bien », ce qui met une pression sur la production dans son aspect adressé à l'autre et « évaluatif ». Les Ortigues (1984) dans leur pratique clinique en Afrique[10] rapportent que les enfants sénégalais sont élevés à une certaine soumission. Nous avons pu en effet observer que les enfants ivoiriens étaient plus « obéissants » envers leurs enseignants que les enfants canadiens. Cependant, il n'est pas exclu que cette position produise aussi de l'inhibition chez les enfants africains, ce qu'il faut considérer pour l'analyse. Cela a également pu être amplifié par le fait que ce soit une femme occidentale qui demande de dessiner ; Haward (1956) avait d'ailleurs relevé dans son étude l'effet de la demande par un « blanc » sur les productions des enfants.

2.2.4 Aspects éthiques

Les collectes ont été faites dans le respect du « consentement libre » (Robert, 1988, p. 374) et des exigences déontologiques de la recherche avec des sujets humains des différentes universités auxquelles appartiennent les données (UQAM pour les données québécoises[11] et Université de Strasbourg pour les données ivoiriennes). Par ailleurs, la structure de cette recherche à partir des dessins ne demande ni de recueillir des informations secrètes compromettantes ni de mettre le sujet dans une position qui menacerait son intégrité physique, morale ou

[10] Il s'agit d'une pratique au Sénégal et non en Côte d'Ivoire, mais nous pouvons quand même nous appuyer sur leurs observations pour étayer notre réflexion

[11] La recherche CoPsyEnfant a obtenu l'autorisation du comité d'évaluation déontologique de l'UQAM en 2008.

psychologique. La procédure de recherche ne fait « courir au sujet aucun risque démesuré » (Robert, 1988, p. 371). La confidentialité des données a été également respectée tout au long du processus et nous utilisons des pseudonymes pour les analyses qualitatives.

2.3 Échantillons

2.3.1 Pour l'analyse quantitative

1) Échantillons québécois et ivoirien

Pour les analyses statistiques spécifiques à la thèse, un échantillon de 96 enfants a été choisi aléatoirement parmi la tranche d'âge de 9 à 12 ans (moyenne=10 ans), 48 Québécois et 48 Ivoiriens. Les enfants de cet âge devraient être plus ou moins dans la période de latence ou un peu au delà. Nous avons choisi cette tranche d'âge parce qu'il s'agit théoriquement d'une période d'accalmie pulsionnelle où une nouvelle valeur est donnée à l'activité de représentation (Roussillon et al., 2007), ce qui rend les dessins des enfants de cet âge riches à analyser. La tranche 9-12 a été déterminée d'une part par le fait que les dessins d'enfants de 8 ans (qui peut aussi être considéré comme un âge de la période de latence) étaient moins élaborés et plus difficiles à analyser et d'autre part par le nombre de sujets disponibles dans la banque de données (nous disposions notamment de moins de dessins d'enfants de 8 ans que de 12 ans). De plus, comme nous voulions étudier les différences culturelles, en lien avec l'intégration sociale de l'enfant, il valait mieux prendre des enfants plus âgés et assurément post-œdipiens, les identifications sociales ayant normalement cours après le déclin de l'Œdipe. Nous avons exclu de l'échantillon les enfants présentant une pathologie grave avec une composante génétique (autisme, trisomie 21, etc.). Chacun des groupes comprend filles et garçons à parts égales. L'échantillon est donc composé de 24 garçons québécois, 24 filles québécoises, 24 garçons ivoiriens et 24 garçons québécois. Nous avons choisi des sujets dont les 2 parents étaient originaires du lieu de la collecte de donnée (Québec ou Côte d'Ivoire). Le nombre de sujets a été déterminé par rapport au minimum requis pour respecter le postulat théorique de significativité sur un test de chi carré, c'est-à-dire 20 sujets par sous-groupes (d'un sexe et d'un pays). Nous avons ajouté 4 sujets par sous-groupes pour augmenter la puissance et permettre d'avoir une marge dans les cas où nous avons des données manquantes à la grille de cotation. Nous avons malheureusement, faute de moyens, dû nous en tenir à près du minimum requis pour la constitution de ces échantillons. En effet, la cotation des dessins a demandé énormément de temps et de ressources de recherche. Le fait que les échantillons soient réduits limite pour certains résultats les interprétations possibles.

Pour les dessins d'enfants africains, ils ont été choisis parmi les dessins d'enfants d'une classe de CE1 de 54 enfants et une classe de CM2 de 68 enfants. Vu le niveau social pauvre de l'école, ces classes regroupaient par ailleurs des enfants de différents âges et probablement de différents niveaux scolaires ; la classe de CE1 comprenait des enfants de 7 à 12 ans et la classe de CM2 des enfants de 10 à 14 ans. Il s'agissait des seules classes où nous avions récolté des dessins des enfants de l'âge voulu. Nous avons autant que possible exclu de l'échantillon les enfants pour lesquels la grille d'information n'avait pas été remplie (nous avions quand même

l'âge et le sexe de l'enfant notés sur les dessins), mais nous avons dû en garder quelques-uns. Pour la cotation dans la grille d'analyse CoPsyEnfant, ces informations ne sont de toute façon pas requises.

Les dessins d'enfants québécois ont été tirés de 2 classes de 4e année, 2 classes de 5e et 2 classes de 6e dans le système scolaire québécois, ce qui correspond aux classes de CM1, CM2 et 6e du système français. Il s'agissait de classes d'environ 25 enfants. Elles ont été choisies aléatoirement parmi les classes de la banque de données.

2) Échantillon global

Nous avons utilisé les données disponibles de la base CoPsyEnfant qui correspondaient à la tranche d'âge choisie. Plus précisément, les données provenant de 200 enfants français, 136 Russes et 79 Vietnamiens, de CE1 à la 6e (donc environ de 9 à 12 ans) ont été utilisées pour les analyses statistiques, dont 269 filles et 242 garçons, c'est-à-dire environ la moitié de filles et de garçons. Comme nous l'avons mentionné, les résultats spécifiques de ces échantillons ne seront pas discutés en profondeur puisque nous ne disposons pas d'assez de connaissance sur ces populations. Ils servent uniquement à situer les résultats des échantillons québécois et ivoiriens et à augmenter la puissance des tests statistiques. Ils ont par ailleurs fait l'objet d'autres recherches (Dufour, 2007b; Girerd, 2009).

2.3.2 Pour l'analyse qualitative

Suivant le raisonnement que nous avons indiqué précédemment, nous avons choisi un garçon et une fille africains qui sont absents aux 2 dessins de famille et un garçon et une fille québécois qui sont présents à ces 2 dessins (ce qui était le cas de la très grande majorité d'entre eux) et qui se dessinent en premier au dessin de famille réelle. En effet, comme nous le montrerons dans nos analyses quantitatives, cet aspect s'est avéré une spécificité culturelle des enfants québécois. Ces 4 séries de dessins ont aussi été choisies en fonction de leur valeur communicative et de leur richesse pour l'analyse.

Dans un deuxième temps, nous avons choisi des séries de dessins, mais à l'inverse de la première sélection, c'est-à-dire que nous avons cherché des dessins d'enfants québécois qui ne se dessinent pas et d'enfants ivoiriens qui se dessinent en premier au dessin de famille réelle, et ce, pour les 2 sexes. Nous nous sommes alors rendu compte que ces cas étaient exceptionnels.

Pour les enfants québécois qui ne se dessinent ni au dessin de famille réelle ni au dessin de famille idéale (ce qui est la situation comparable aux séries ivoiriennes choisies), nous n'avons trouvé que 2 sujets, deux filles. Nous en avons choisi une. Pour le garçon, nous avons choisi le seul de l'échantillon québécois à ne pas se dessiner au dessin de famille. Aucun garçon n'est absent des 2 dessins. Deux autres garçons ne se dessinaient pas au dessin de famille rêvée, mais certains personnages n'étaient pas identifiés, il était donc moins clair qu'ils ne s'étaient pas représentés. De plus, comme les 2 premiers enfants québécois choisis se représentent en premier au dessin de famille réelle, il pouvait s'avérer intéressant d'étudier le phénomène inverse chez un enfant de la même culture, c'est-à-dire ne pas se dessiner à ce même dessin.

Quant aux Africains qui se dessinent en premier au dessin de famille réelle, nous n'en avons relevé qu'un seul. Il s'agit d'un garçon. Comme il n'y avait aucune fille se dessinant en premier au dessin de famille réelle, nous avons choisi une fille qui se dessine en premier au dessin de famille rêvée. C'est par ailleurs la seule fille ivoirienne de tout l'échantillon à se dessiner en premier dans un des 2 dessins de famille.

En résumé, l'échantillon qualitatif a été choisi selon 2 critères dans les dessins de famille : 1) l'absence du sujet et 2) le choix du sujet comme personnage d'identification principal (en particulier à la famille réelle) quand il est présent. Il se divise aussi en deux groupes, un groupe d'enfants « normaux »[12], c'est-à-dire représentatifs de « normes culturelles » ou de tendances globales de chaque échantillon, et un groupe d'enfants présentant les caractéristiques « normales » de l'autre culture. Ces derniers sont relativement « exceptionnels » par rapport à leur propre groupe, mais permettent une comparaison des cultures. Les prénoms ont bien sûr été changés, mais nous avons cherché dans la mesure du possible, à garder une particularité du nom en choisissant le pseudonyme (par exemple nom court, qui renvoie à une image ou encore qui a une certaine sonorité).

L'échantillon se résume comme suit :

a) enfants dans la « norme » (représentatif culturellement)

- Enfants africains qui ne se dessinent dans aucun dessin de famille

    1) Raphaël Junior, 10 ans
    2) Daisy Albertine, 10 ans

- Enfants québécois qui se dessinent aux deux dessins de famille

    3) Nicolas, 11 ans (se dessine en premier au dessin de famille réelle)
    4) Daphnée, 11 ans (se dessine en premier au dessin de famille réelle)

b) enfants « exceptionnels » (ou de comparaison)

- Enfants québécois qui ne se dessinent pas aux dessins de famille

    5) Stéphane, 11 ans (est absent seulement au dessin de famille réelle, aucun garçon n'est absent des 2 dessins)
    6) Joanie, 10 ans (absente aux 2 dessins)

- Enfants africains qui se dessinent en premier dans un dessin de famille:

    7) Sylvestre, 9 ans (le seul enfant de l'échantillon à se dessiner en premier au dessin de famille réelle)
    8) Félicité, 12 ans (en premier au dessin de famille rêvée, mais seule fille à se dessiner en premier dans un dessin de famille)

[12] Nous utilisons les guillemets pour signifier que nous ne nous situons pas ici dans la terminologie statistique à proprement parler.

3. MÉTHODES D'ANALYSE

Comme nous l'avons expliqué dans la description de notre démarche, notre approche globale est qualitative. Nous avons par ailleurs utilisé des méthodes d'analyse quantitatives et qualitatives. Plusieurs auteurs font valoir l'intérêt de combiner les méthodes de recherche, à condition d'être au fait des différences et des contradictions épistémologiques que cela peut impliquer et d'utiliser les différentes sources de données de manière consistante dans une perspective définie (Blaikie, 1991).

Nous avons utilisé les résultats quantitatifs et qualitatifs de façon « complémentaire », ce qui peut être conçu comme une démarche de recherche à privilégier dans la recherche « multi-méthodes » (Brannen, 2007). La complémentarité signifie que différentes sources de données (quantitatives et qualitatives) sont utilisées pour investiguer différents aspects des questions de recherche (Hammersly, 1996). Nous avons procédé à des analyses quantitatives sur un nombre suffisant de sujets pour que les résultats soient statistiquement significatifs et à des analyses qualitatives sur des sujets en particulier. Les résultats quantitatifs ont été utilisés d'une part pour s'assurer que des différences observées entre les cultures n'étaient pas dues au hasard et d'autre part comme un contexte plus large à l'intérieur duquel situer les analyses qualitatives, ce qui est par ailleurs souvent l'utilisation faite des données « macro-sociales » dans les recherches qualitatives (Alami et al., 2009). L'analyse qualitative quant à elle a été faite dans une volonté d'investiguer plus en profondeur des questions posées à la fois par l'objet d'étude, l'identité, et à la fois par les résultats quantitatifs, c'est-à-dire à la manière d'une « enquête qualitative postquantitative » (Alami et al., 2009). En effet, nous avons aussi une démarche de questionnement qualitatif des résultats statistiques, bien que ces résultats aient été obtenus par des méthodes quantitatives. Des allers-retours entre les données quantitatives et qualitatives ont donc été pratiqués dans un espoir global que la complémentarité des données permette une interprétation plus juste. En effet, prises séparément, les données quantitatives et qualitatives peuvent donner lieu à des conclusions plus limitées et même erronées. De plus, étant donné que nous ne disposions malheureusement pas d'entretiens cliniques avec les enfants, ce qui limite considérablement les interprétations possibles, les résultats quantitatifs constituaient pour nous l'autre source de données à croiser avec les analyses de dessins, mis à part la littérature, évidemment. Nous avons aussi utilisé comme source de données notre expérience personnelle de l'Afrique ainsi que les témoignages et avis d'Africains étant donné qu'en Afrique, « les connaissances reposent essentiellement sur l'oralité » (Guillemette & Yoro, 2012, p. 4).

3.1 Méthode quantitative

Dans un premier temps, les dessins ont été cotés selon la grille d'analyse CoPsyEnfant qui compte 152 variables. La cotation des dessins dans la grille a été faite en se basant sur la « Méthode de cotation CoPsyEnfant », conçue par l'équipe de recherche à Strasbourg et qui est la même pour tous les participants inclus dans la base de données Sphinx. Nous avons procédé à la cotation des dessins québécois et

africains à l'aide de 3 assistantes de recherche. Nous avons pris part à la cotation de tous les dessins pour assurer une continuité dans la cotation. Au moins une autre personne participait à la cotation en tout temps et nous avons demandé un troisième avis lorsque les cotations posaient davantage question. Nous avons procédé de la sorte pour augmenter la validité des cotations. Les dessins des autres pays ont été cotés à partir de la même méthode, mais par d'autres membres de l'équipe.

Les variables de la grille comprennent entre autres la sexuation du dessin du bonhomme, le personnage d'identification, des aspects des représentations des parents, du sujet lui-même et de la fratrie, la place du sujet dans la famille, la différence des sexes et des générations, la taille des personnages, la qualité du dessin, l'alignement des personnages, le type de famille représenté, la présence de beaux-parents, de personnages barrés ou encore d'animaux, etc. Il s'agit de variables discrètes, c'est-à-dire de données catégorielles cotées sur des échelles nominales (choix de réponse) que l'on analyse ensuite statistiquement à partir d'échantillons de population (Cousineau, 2009; Howell, 1998). Les données ont ainsi été compilées dans la base de données globale de la recherche comprenant plusieurs pays. Dans nos analyses, l'appartenance culturelle ou le pays d'origine de l'enfant peut être considéré comme la variable indépendante et les différentes variables concernant les dessins comme les variables dépendantes.

L'analyse statistique inférentielle, à partir de tests statistiques, permet d'estimer les caractéristiques d'une population à partir d'un échantillon (Dumas, 2000). Même si notre échantillon est relativement petit, nous avons suffisamment de sujets pour que la plupart des tests que nous avons effectués soient interprétables. Étant donné que nos données sont catégorielles à plus de 2 catégories, nous avons procédé à des tests statistiques de contingence et d'ajustement utilisant la distribution de chi carré (chi2 ou $\chi 2$) puisqu'il s'agit des seuls tests statistiques possibles dans ce cas de figure (Howell, 1998). Nous avons toujours pris soin de respecter les postulats théoriques (au moins 5 sujets par case d'une matrice). La distribution chi carré suppose des fréquences « théoriques » que les catégories devraient avoir suivant l'hypothèse qu'il n'y a pas de différence entre les catégories de la variable indépendante, c'est-à-dire, dans notre cas, entre les cultures. Les tests permettront de vérifier, quand la fréquence d'une réponse est élevée ou basse, qu'on peut inférer que cette différence est statistiquement significative par rapport à la fréquence théorique attendue, qui correspond en pourcentage à ce qui a été obtenu dans l'échantillon global sans différence de culture pour une catégorie donnée (par exemple, pour 72 % des enfants de l'échantillon global : cheveux de la mère = long). Nous considérerons le résultat significatif si on a moins que 0,05 % de chance de se tromper en affirmant qu'il existe une différence entre la fréquence observée et la fréquence théorique (si $p<0,05$).

Le test de contingence (test de chi2 appliqué au tableau de contingence ou encore chi2 d'indépendance) « permet d'étudier la liaison entre 2 caractères qualitatifs » (Guéguen, 1998). On utilise ce test pour voir si des catégories de 2 variables différentes sont associées. Par exemple, est-ce que le fait d'être Français (qui serait un choix parmi plusieurs) est associé à se dessiner soi-même plus grand que son père (qui serait un choix concernant la taille du sujet par rapport au père).

Pour le test chi2 d'ajustement, nous avons utilisé la version permettant de comparer les résultats à une distribution uniforme. Ce test permet de vérifier si la fréquence est la même pour chaque catégorie de réponse (Sanders & Allard, 1992), mais en analysant les différentes catégories d'une seule variable. Par exemple, cela permettrait de vérifier si pour les enfants français, la taille du sujet est plus souvent « plus grande que le père » par rapport à plusieurs choix de réponse comme « plus petit que le père » ou « d'égale grandeur au père »).

La grille d'analyse a été construite avec le logiciel Sphinx et la base de données globale est également contenue dans ce logiciel. Nous avons par ailleurs utilisé Excel pour les tests statistiques puisque Sphinx n'utilisait pas les cotes Z ajustées pour les calculs des tests, ce qui représente le nouveau standard statistique (Wonnacott & Wonnacott, 1991).

Pour être plus précis sur la démarche d'analyse, nous avons d'abord fait des tests statistiques sur plusieurs variables. Puis, nous avons choisi les variables qui semblaient présenter des différences significatives et intéressantes. Certaines variables présentaient un intérêt théorique (par exemple la taille du sujet par rapport au père), mais ne présentaient pas de différences significatives intéressantes pour nos échantillons. Cela peut par ailleurs être dû à la relativement petite taille de l'échantillon. À la suite de ces explorations, nous avons choisi deux variables de la grille qui nous semblaient présenter un intérêt particulier : la présence du sujet et le personnage d'identification en fonction du pays d'origine dans les deux dessins de famille. Nous avons ensuite étudié plus en détails, toujours quantitativement, ces variables, en faisant des regroupements de catégories ou encore des sous-tests sur une seule population. Nous avons entre autres utilisé le test exact de Fisher qui est un test sans postulat théorique (c'est-à-dire sans qu'un minimum de sujets soit requis), mais qui peut être effectué seulement sur des variables à 2 catégories (Siegel, 1956), comme les réponses oui/non. Nous avons utilisé ce test de manière exploratoire, car son utilisation ne permet pas de tirer des conclusions très importantes, vu les nombreux regroupements de catégories qu'il nous obligeait à faire. Nous l'avons par ailleurs aussi utilisé de façon concluante pour vérifier que la place du premier personnage dessiné est bien en haut à gauche sur un échantillon différent du nôtre, mais équivalent. Pour finir, notons que nous avons principalement étudié plus en détails les résultats obtenus sur les échantillons québécois et ivoiriens et non sur les autres échantillons.

3.2 Méthode qualitative

« Les diverses orientations utilisées en analyse qualitative ont ceci de commun qu'elles analysent toutes, bien que pas nécessairement exclusivement, des éléments langagiers. » (Dumas, 2000). Dans notre démarche de recherche, les langages à analyser ne sont pas des mots, mais des statistiques et des dessins (mis à part la littérature utilisée). En effet, les statistiques aussi contiennent une signification à interpréter, elles « disent » quelque chose. Par ailleurs, personne ne se trouve derrière cette signification pour la communiquer, contrairement au dessin, ce qui change de beaucoup la manière d'aborder l'analyse. Pour le dessin, nous avons à tenir compte du sujet qui dessine, c'est-à-dire, entre autres, de la dimension inconsciente. En effet, l'analyse de contenu (Dumas, 2000) à laquelle nous

procéderons se fera à partir du cadre conceptuel de la théorie psychanalytique qui met au premier plan l'étude de l'inconscient.

Nous développerons séparément la démarche d'analyse qualitative des données statistiques et l'analyse qualitative des dessins.

3.2.1 Analyse qualitative des données quantitatives

Pour interroger les résultats statistiques, nous avons choisi des séries de dessins à analyser qualitativement. Nous avons pris comme point de départ la différence de présence de représentation de soi dans les dessins de famille, les enfants africains ne se dessinant majoritairement pas et les enfants québécois se représentant la plupart du temps, et ce, autant pour le dessin de famille réelle que de famille idéale. Une des lignes d'influence dans le choix des cas à analyser qualitativement a été d'investiguer des cas qui représentent la « norme » concernant la différence la plus marquée (présence/absence du sujet au dessin de famille), mais qui présentent aussi des éléments « typiques » que nous avions observés. Comme nous l'avons indiqué dans nos questions de recherche, nous questionnions aussi le fait de se dessiner soi-même en premier. En effet, sur un continuum de la représentation de soi, on pourrait voir le fait de ne pas se représenter à une extrémité et le fait de se représenter soi-même en premier à l'autre. Nous avons donc également inclus cette question dans le choix des dessins d'enfants qui se dessinent. Il s'agissait par ailleurs d'une tendance pour les Québécois au dessin de famille réelle.

Ensuite, nous avons choisi des cas extrêmes ou atypiques pour avoir une image plus claire des différences entre les 2 groupes, ce qui constitue une stratégie de recherche (Miles & Huberman, 2005). Nous avons choisi des dessins des 2 sexes puisque la différence sexuelle est un paramètre important dans la théorie psychanalytique.

3.2.2 Méthode d'analyses qualitatives des dessins

Les analyses des dessins ont été menées selon le modèle d'études de cas. « Ce qui caractérise avant tout l'étude de cas, c'est la souplesse et la liberté avec lesquelles le chercheur peut accumuler des données sur un cas particulier » (Robert, 1988, p.48). Cela constitue en effet un avantage majeur de cette façon de procéder. Mais d'autres raisons sous-tendent ce choix. D'une part, cela est conforme à la méthode d'analyse du Test des quatre dessins que nous avons développée avec le groupe de recherche à Montréal, ce qui a d'ailleurs fait l'objet d'un article (Bertrand et al., 2011), et d'autre part – mais surtout – cela permet d'étudier les individus dans leur spécificité, c'est-à-dire comme sujet, et aussi comme sujet de l'inconscient, ce qui est le point d'intérêt central puisque cette recherche se veut d'orientation psychanalytique.

La méthode d'analyse élaborée vise à proposer une hypothèse sur la dynamique œdipienne du sujet (Bertrand et al., 2011). Elle comprend 4 étapes.

1) Appropriation des données

La première consiste à observer et décrire les dessins dans leur particularité, d'être attentif à chaque détail. Il s'agit en quelque sorte dans un premier temps de

faire une phénoménologie des dessins, d'être sensible à ce qui s'y manifeste. Pour la phénoménologie, « ce qui permet aux phénomènes de devenirs clairs et compréhensibles pour le sujet, c'est la procédure réflexive et intuitive » (Delefosse, 2001), rendue possible par la suspension des certitudes, ou l'attitude naturelle du jugement, dans une tentative de « mise entre parenthèses des savoirs préalables », ce qu'Husserl a décrit comme l'*epoquè* dans sa méthode de recherche en sciences humaines (Paillé & Mucchielli, 2003). Il s'agit donc à cette étape de mettre à distance les théories qui guident habituellement nos réflexions. Dans le même ordre d'idées, Royer dans son ouvrage *Que nous disent les dessins d'enfants* (2005) propose cette première « lecture intuitive » pour l'analyse de dessins. Pierre Erny (1999) souligne lui aussi que, comme dans le dessin tout est donné en même temps, une lecture intuitive s'impose.

Après cette première lecture, nous avons procédé à une observation plus systématique en nous inspirant des grilles de lecture d'orientation psychanalytique proposées par Royer dans ses différents ouvrages (1984, 2005) du travail de Louis Corman (1978) et de la grille de cotation CoPsyEnfant, c'est-à-dire que nous avons porté une attention particulière à différents aspects du dessin qui nous intéressaient. Il s'agit entre autres de l'emplacement du dessin sur la feuille, du tracé, des formes et couleurs, de la position des personnages entre eux, de la grandeur relative et de l'alignement des personnages, du personnage d'identification et des autres marques d'identification/valorisation. Si on considère l'analyse des tests projectifs, cette étape peut-être comparée à l'analyse planche par planche (décryptage des procédés, problématique) (Shentoub, 1998).

2) Appui sur la littérature et élaboration

En deuxième lieu de la démarche d'analyse, les détails ont fait l'objet d'une recherche dans la littérature sur le dessin. Les interprétations proposées par différents auteurs sont considérées pour l'analyse, bien qu'elles ne soient pas toutes retenues pour l'interprétation finale d'une série. Nous puisons à même une littérature variée constituée d'études de cas, mais aussi de groupes, de différentes approches, mais principalement une littérature inspirée de la théorie psychanalytique. De ouvrages traitant de symboles ou d'images, ou encore de la culture, peuvent aussi être utilisés. À partir de cet appui, nous avons aussi travaillé dans le langage, c'est-à-dire que nous avons élaboré et travaillé une réflexion par l'écriture en articulant ces interprétations théoriques aux dessins de manière à découvrir (*dé-couvrir*) un sens, ou pas, cheminant ainsi vers une interprétation. Cette façon de travailler, qui correspond à une « mise en œuvre du sens », est inspirée de l'*herméneutique*, que la philosophie humaniste existentielle de Gadamer (1996) a mise de l'avant comme méthode (entendu comme démarche) de recherche dans les sciences humaines.

3) Liaison des données entre elles

En troisième lieu, une analyse globale de la série a été effectuée. Il s'agit de voir ce qui, d'un dessin à l'autre, peut être mis en lien, ce qui se répète ou va dans le même sens. Nous recherchons alors la convergence, la cohérence et la saturation, qui sont des principes généraux de l'analyse qualitative (Mucchielli, 1996), dans ce que nous avons recueilli comme matériel aux deux premières étapes.

À cette étape, nous mettons en lumière les associations entre les éléments du dessin, les personnages ou les symboles, mais aussi les formes, le tracé et les couleurs. Luquet (1967), dans son œuvre sur le dessin enfantin, parle ainsi de la valeur des « analogies morphologiques » identifiée comme « une association particulière par ressemblance » (Jumel, 2011). Elle peut concerner des associations d'objets de même nature, par exemple les coiffures de même forme de deux personnages, comme c'était le cas d'une série de dessins sénégalaise que nous avons analysée (Bessette et al., 2012). Mais elle peut aussi concerner des objets de natures différentes, mais présentant une même forme (Luquet donne l'exemple d'un chat et d'un clocher). Ces analogies entre les représentations graphiques en associent les images et constituent une liaison faite par le sujet, consciemment ou inconsciemment, et qu'on peut aussi considérer comme une forme d' « association libre » au sens de la psychanalyse.

Cette étape peut être comparée à l'étape de synthèse dans l'analyse des tests projectifs comme le T.A.T. C'est l'étape où les procédés et problématiques apparaissant dans les différentes planches sont regroupées (Shentoub, 1998).

4) L'interprétation psychodynamique

En dernier lieu, un travail de liaison à la théorie psychanalytique est entrepris, pour en arriver à proposer une interprétation de la dynamique psychique. Il faut souligner que des interprétations basées sur des éléments isolés sont très peu fiables (Catte & Cox, 1999). Par contre, s'il est hasardeux de s'aventurer dans l'interprétation d'un seul détail ou d'un seul dessin (Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000), la disponibilité de plusieurs éléments sur plusieurs dessins rend l'exercice beaucoup plus légitime. Plus on dispose de fragments ou d'éléments, plus les comparaisons sont possibles et l'interprétation consistante. Widlöcher dit ainsi que « la pluralité des dessins permet de mettre en évidence des analogies formelles, des analogies de thème, des analogies de composition » (1984, p. 151).

Les dessins étant reconnus comme épreuve projective, les analyses ont été faites dans le respect des principes ou positions théoriques qui font autorité en matière de méthodes projectives et en se basant sur la littérature à ce sujet. Dans l'analyse, ils ont été considérés d'abord comme des épreuves projectives séparées, puisque les différents dessins du protocole sont des tests utilisés de manière indépendante dans l'évaluation psychologique et ont tous fait l'objet d'une littérature (plus ou moins directe). Ensuite, nous avons analysé les dessins comme des parties d'un seul et même test, un peu comme des planches du T.A.T. ou du Rorschach. Nous avons procédé selon les principes de saturation horizontale et verticale, la saturation verticale fait référence à la présence quantitativement suffisante d'indices reliés à un aspect d'un test ou d'une source de données (Brunet, 2008). La saturation horizontale quant à elle fait référence au même concept, mais à travers une diversité de tests, ou encore une diversité de sources de données. Pour le Test des quatre dessins, la saturation verticale concernera un seul dessin alors que la saturation horizontale concernera l'ensemble des dessins. Nous avons également porté attention à la convergence des indices pour proposer des interprétations. Finalement, nous nous sommes efforcés d'être cohérents dans nos analyses et de tendre à la parcimonie, c'est-à-dire à proposer des hypothèses d'interprétations qui permettent de comprendre plusieurs phénomènes, notamment par rapport à la construction de

l'identité dans le lien social. La parcimonie est en effet un principe important comme balise méthodologique dans l'analyse des tests projectifs (Brunet, 2008).

Ce qu'il faut établir clairement par rapport aux méthodes projectives, c'est qu'elles visent l'étude de l'inconscient, comme la psychanalyse. C'est donc l'association libre qui est au cœur de la méthode d'analyse. Dans le dessin, ce qu'on peut considérer comme « associations libres », sont d'une part les dessins en soi, qui sont une association à partir de la consigne, et d'autre part, comme on l'a dit, les analogies entre les images dessinées. Ce sont entre autres ces associations qui sont à interpréter. De plus, dans les tests projectifs, le sujet livre un matériel à un rythme qui dépasse le sien propre, ce qui pose la question éthique quand à l'interprétation. Puisque nous ne livrons pas d'interprétations aux participants, cette question ne se pose pas, bien que dans l'absolu il n'est pas impossible qu'ils aient accès un jour ou l'autre à ce travail de thèse qui est public. La prudence dans l'interprétation et la confidentialité en sont d'autant plus importantes. Une considération particulière pour le contexte dans lequel le matériel est recueilli est également centrale et peut éclairer l'interprétation en ce qu'il nous aide à comprendre cette communication qui a lieu quand l'enfant dessine pour nous.

Comme dans l'analyse des tests projectifs, c'est autant la forme que le contenu qui sera analysé et qui participera de l'interprétation. Dans les tests projectifs où on présente une image et on demande de raconter une histoire (T.A.T, Rorschach, Patte Noire. C.A.T., etc.), la forme du discours et le mode de relation à l'examinateur participent de l'interprétation autant que les contenus des histoires racontées (Shentoub, 1998). Dans le dessin, c'est autant le tracé (pâle ou foncé, tremblant ou décidé), l'utilisation de l'espace dans la feuille ou d'autres particularités dans la production du dessin (par exemple l'ajout de phrases sur le dessin) que le dessin lui-même qui sont considérés et qui nous informent sur la dynamique psychique du sujet.

3.3 Le statut de l'interprétation dans la recherche

Il existe actuellement un débat sur le statut du sujet et de l'objet dans la recherche scientifique. Cette question pose particulièrement problème en psychologie puisque son objet de recherche est le sujet, ou du moins devrait s'en approcher minimalement. Si l'on place la question du sujet au cœur de la réflexion sur la recherche, on ne peut ignorer la position du chercheur comme sujet, tel qu'Husserl le soutenait déjà au début du 20e siècle avec son idée de la « crise des sciences » (Husserl, 1976). C'est pour cette raison que la subjectivité du chercheur est généralement prise en compte dans les démarches de recherche qualitatives et c'est d'ailleurs sur cela que repose les capacités analytiques de ce dernier (Brunet, 2008).

Cependant, il faut aussi prendre en compte la dimension inconsciente dans le processus de recherche. Georges Devereux (1980) a d'ailleurs soutenu dans son livre *De l'angoisse à la méthode* que c'est le contre-transfert qui constitue la donnée « la plus cruciale » dans la recherche[13]. Il soutient aussi que la méthodologie tient souvent lieu de défense contre l'angoisse. Nous avons élaboré notre méthode de

[13] Son propos porte par ailleurs principalement sur les « sciences du comportement »

recherche dans un souci de structure, mais quelque chose de l'ordre de ce que Devereux décrit n'est pas à exclure. Nous sommes par ailleurs engagés dans une démarche où la prise de conscience de ce genre de phénomène est considérée. Nous espérons qu'en filigrane de cette méthode qui peut sembler aride et qui se propose d'étudier une réalité complexe, les tensions entre conscient et inconscient auxquelles on n'échappe pas dans le processus de recherche, porteront leurs fruits. Car on n'y échappe pas, et c'est tant mieux, comme l'a soutenu Paillé dans son article « Qui suis-je pour interpréter » (2006). Ce lien vivant entre conscient et inconscient est entre autres le garant d'une recherche incarnée et porteuse de vraies questions.

L'interprétation a une structure complexe comme l'a démontré Paillé (2006) en faisant voir qu'elle est une composition, une expérience, une épreuve, une réalisation, un témoignage, une contribution, une approximation, une relation, mais aussi un engagement. Elle implique toujours le chercheur en tant que protagoniste. Les choix qui sont faits dans la recherche sont des interprétations, et bien que la mire de l'investigation ne soit pas pointée sur cette réalité dans le développement des analyses, elle existe et sous-tend tout le travail. Il ne s'agit pas de vouloir s'en défendre ou l'éviter à tout prix, au contraire, c'est ce qui donne consistance humaine au travail. Nous pouvons peut-être seulement espérer, en toute humilité, qu'il aura résonnance et intérêt pour le lecteur.

CHAPITRE III - ANALYSES QUANTITATIVES

Parmi les 152 variables de la grille de cotation CoPsyEnfant, nous avons choisi de nous intéresser à deux variables en particulier : la présence du sujet et le personnage d'identification. Ces variables sont cotées aux deux dessins de famille, réelle et idéale. Pour chacune des variables, nous présentons en début de section les tableaux de résultats tirés de la banque de données CoPsyEnfant dans le logiciel Sphinx.

Nous avons procédé à l'analyse en plusieurs étapes, par différents tests de chi carré ($\chi 2$). D'abord, nous avons procédé par tableau de contingences sur l'échantillon global pour vérifier que les résultats varient significativement selon la culture. Ensuite, nous avons détaillé les cases significatives contribuant au Chi-carré pour déterminer quelles associations particulières de variables sont significatives par rapport à la distribution globale. Puis, nous avons fait des tests d'ajustement uniforme sur les échantillons de chaque pays d'origine pour étudier les différences entre les différentes catégories des variables dépendantes (présence du sujet et personnage d'identification). Nous n'avons pas tenu compte des données manquantes et nous avons fait des regroupements lorsque cela était nécessaire. Comme nous l'avons déjà mentionné, nous nous sommes intéressés davantage aux échantillons ivoirien et canadien. Les autres échantillons ont une fonction de comparaison et de mise en perspective.

1. PRÉSENCE DU SUJET

Concernant la présence du sujet chez les enfants africains au dessin de la famille, la seule étude que nous ayons trouvée sur cette donnée en est une de Didillon et Vanderwiele (1988) sur des enfants de Brazzaville (Afrique centrale). Elle rapporte que 23 % des enfants ne se représentent pas eux-mêmes et que lorsqu'ils le font, c'est exceptionnellement en premier lieu (6 %). Cette question de se dessiner en premier (c'est-à-dire d'être le personnage d'identification) sera traitée ultérieurement. Didillon et Vanderwiele (1988) interprètent comme élevée cette fréquence de 23 % d'absence des sujets et la relient à la grande taille des familles africaines (in Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000). Pour ce qui est des enfants québécois, nous avons aussi trouvé une étude que nous avons déjà citée de Morval (1973) qui rapporte que 71 % (135/191) des enfants d'un échantillon de Montréal se représentent eux-mêmes au dessin de la famille. Par contre, cette donnée varierait beaucoup en fonction de l'âge. Entre 5 et 7 ans 70 % se dessinent, puis ce pourcentage diminue à 50 % à 8 ans pour remonter à 85 % à 10 ans et redescendre à 50 % à 11 ans.

Nous avions observé dans nos échantillons que les enfants ivoiriens se dessinaient peu aux dessins de famille comparativement aux enfants québécois. Nous avons donc entrepris d'analyser quantitativement cette différence et de comparer les résultats avec ceux des autres pays de la banque de données. Nous n'avons pas fait d'analyses en fonction de l'âge, car la petite taille des échantillons québécois et ivoirien ne nous le permettait pas. Voici les résultats obtenus.

1.1 Famille réelle

Tableau 1 - Présence du sujet au dessin de la famille réelle (FR) en fonction du pays d'origine de l'enfant

	FR présence du sujet Population	oui	non	TOTAL
	France	70,5 (141)	29,5 (59)	**100 (200)**
*	Russie	57,4 (78)	42,6 (58)	**100 (136)**
**	Vietnam	79,7 (63)	20,3 (16)	**100 (79)**
**	Côte d'Ivoire	20,8 (10)	79,2 (38)	**100 (48)**
**	Canada	89,6 (43)	10,4 (5)	**100 (48)**
*	**TOTAL**	**65,6 (335)**	**34,4 (176)**	**100 (511)**

Note : Pourcentage et (fréquences empiriques). $\chi 2$ (4, N=511) = 68.06, $p < 0.001$
* supérieur à l'ensemble
* inférieur à l'ensemble
Ajustement uniforme :
* plus oui
* plus non

Le test du Chi-carré ($\chi 2$) montre qu'il existe une différence entre les cultures quand à la présence du sujet dans le dessin de famille réelle, c'est-à-dire que la fréquence de la présence du sujet change en fonction de la culture.

Par ailleurs, si on regarde le détail de significativité pour chaque case, les résultats sont significatifs pour la Russie, le Vietnam, la Côte d'Ivoire et le Canada, mais pas pour la France. Par rapport aux fréquences de la présence du sujet[14] dans la distribution globale, la Russie et la Côte d'Ivoire sont sous-représentées (Z=-2.35 et -6.85 respectivement) et le Vietnam et le Canada sont surreprésentés (Z=2,89 et 3,68 respectivement). En d'autres mots, les enfants des échantillons russe et ivoirien sont sous les résultats attendus, c'est-à-dire qu'ils se dessinent moins par rapport à l'ensemble alors que les Vietnamiens et les Canadiens se dessinent plus.

On pourrait penser que les résultats français ne sont pas significativement différents de l'ensemble à cause de la taille plus grande de cet échantillon, mais tel n'est pas le cas puisque le test s'appuie sur un rapport de proportion et qu'en bas d'un rapport 10 pour 1, on peut considérer les échantillons comme statistiquement égaux (Sanders & Allard, 1992). L'échantillon français n'est donc pas significativement plus important que les autres. Les résultats pour la France doivent donc être compris comme n'étant pas différents de l'échantillon global et sur un pied d'égalité avec les autres échantillons, et non comme une moyenne supérieure en nombre expliquant le résultat global.

[14] Comme les résultats sont symétriques au niveau des cotes Z pour les réponses « oui » et « non » (seul le signe + ou – change), nous ne décrirons que les résultats concernant la présence du sujet. On peut dès lors par exemple considérer que si le sujet est significativement plus souvent présent, c'est qu'il est significativement moins souvent absent.

On peut se demander au sein de chaque échantillon si le sujet est plus souvent présent ou absent du dessin. Nous avons donc procédé à des tests d'ajustement uniforme pour chacun des pays. Pour la France et la Russie, la différence entre présence et absence n'est pas significative, c'est-à-dire qu'on peut considérer les fréquences de présence et d'absence comme étant chacune équivalente à 50 %. Pour le Vietnam, on peut considérer qu'il est plus fréquent que les enfants se dessinent ($\chi 2$ (1, N=79) = 7.91, p<0.005). Pour la Côte d'Ivoire, le sujet est plus souvent absent ($\chi 2$ (1, N=48) = 21.33, p<0.001), alors que pour le Canada, le sujet est plus souvent présent ($\chi 2$ (1, N=48) = 27, p<0.001). En somme, de tous les échantillons étudiés, seuls les Ivoiriens sont plus souvent absents des dessins. Pour les Russes et les Français, présence et absence peuvent être considérées d'égale fréquence. Les Vietnamiens et Canadiens sont plus souvent présents (mais d'une manière plus prononcée pour les Canadiens), ce qui est par ailleurs la tendance de l'échantillon global. Et on pourrait considérer l'échantillon global comme s'approchant relativement d'une population générale et variée d' « enfants de 9 à 12 ans », puisqu'il comprend des échantillons de 5 continents différents. Cela suggère que les enfants de cet âge, en général, se représentent dans le dessin de famille et que les Ivoiriens font exception.

Selon un test d'ajustement uniforme pratiqué à postériori sur les fréquences totales (oui/non), les enfants de l'échantillon global sont significativement plus souvent présents qu'absents dans ce dessin ($\chi 2$ (1, N=511) = 49.47, p<0.001). Ils se dessinent dans 65,6 % des cas, ce qu'on peut considérer, selon le test effectué, comme étant supérieur à 50 %.

Ce que nous retenons comme le plus saillant de cette analyse est le fait que non seulement les enfants ivoiriens se dessinent moins souvent que les autres, mais ils sont les seuls à être plus souvent absents que présents dans leur représentation du dessin de famille réelle. Les Canadiens quant à eux sont plus présents que les autres et plus présents qu'absents à ce dessin, mais c'est aussi le cas du Vietnam et cela va dans le sens de l'échantillon global.

1.2 Famille idéale (ou rêvée)

Tableau 2 - Présence du sujet au dessin de la famille idéale (FI) en fonction du pays d'origine de l'enfant

	FI présence du sujet n Population	oui	non	TOTAL
*	France	48,0 (96)	52,0 (104)	**100 (200)**
	Russie	58,1 (79)	41,9 (57)	**100 (136)**
*	Vietnam	65,8 (52)	34,2 (27)	**100 (79)**
**	Côte d'Ivoire	16,7 (8)	83,3 (40)	**100 (48)**
**	Canada	87,5 (42)	12,5 (6)	**100 (48)**
	TOTAL	**54,2 (277)**	**45,8 (234)**	**100 (511)**

Note : Pourcentage et (fréquence empirique). $\chi 2$ (4, N=511) = 56.91, p < 0.001
* supérieur à l'ensemble
* inférieur à l'ensemble
Ajustement uniforme :
* plus oui
* plus non

Encore une fois, l'analyse du Chi-carré met en évidence une différence significative entre les différents pays quant à la fréquence de la présence du sujet dans le dessin de famille. On peut donc dire que le fait de se représenter ou de ne pas se représenter à ce dessin est dépendant de la culture ou du pays d'origine de l'enfant.

L'analyse plus détaillée nous apprend par ailleurs que les résultats ne sont significatifs que pour la France, la Côte d'Ivoire et le Canada. La France et la Côte d'Ivoire sont sous-représentées au niveau de la présence du sujet dans le dessin (Z=-2.26 et -5,48) tandis que le Canada est surreprésenté par rapport aux fréquences attendues (Z=4.86). Ces tendances sont par ailleurs plus prononcées pour la Côte d'Ivoire et le Canada, comme on peut le voir dans le tableau en regardant les barres d'intensité des pourcentages (en vert). Il s'agit par ailleurs des 2 pays où on obtient un résultat significatif et dans le même sens aux dessins de la famille réelle et idéale.

Les tests d'ajustement uniforme à postériori visant à déterminer si dans chaque pays le sujet est plus souvent absent ou présent donnent des résultats non significatifs pour la France et la Russie, c'est-à-dire que pour ces 2 pays il n'y a pas de différence entre présence et absence du sujet. On obtient des fréquences significativement plus élevées de présence du sujet au Vietnam ($\chi 2$ (1, N=79) = 7.91, p<0.005) et au Canada ($\chi 2$ (1, N=48) = 21.33, p<0.001), alors qu'on en obtient de significativement moins élevées pour la Côte d'Ivoire ($\chi 2$ (1, N=48) = 27, p<0.001). Encore une fois, la Côte d'Ivoire est le seul pays où le sujet est plus souvent absent que présent dans le dessin. Ces résultats vont dans le même sens à ce que nous avions obtenu au dessin de famille réelle, mais de façon moins « à contre courant ».

En effet, contrairement au dessin de famille réelle, le test d'ajustement uniforme sur l'échantillon total révèle une absence de différence entre la présence et l'absence du sujet dans le dessin. On peut dès lors considérer que le sujet est aussi souvent présent qu'absent au dessin de la famille idéale, ce qui n'était pas le cas dans le dessin de famille réelle. Cela peut être en partie lié au fait que les enfants dessinent toutes sortes de choses à ce dessin (animaux, héros, situation imaginaire, etc.). Cela pourrait aussi possiblement expliquer la plus faible présence du sujet chez les Français à ce dessin.

Au dessin de la famille réelle, les résultats ivoiriens allaient dans le sens inverse du résultat global. Ici, le résultat global se trouve au milieu, la différence avec les Ivoiriens est donc moins spectaculaire, mais quand même exceptionnelle.

***

Nous retenons de cette analyse que, comme au dessin de famille réelle, non seulement les Ivoiriens se dessinent moins souvent que les autres, mais ils sont également les seuls à être plus souvent absents du dessin de la famille idéale. Pour les Canadiens, c'est la situation inverse, comme au dessin précédent, mais cela est moins exceptionnel, le Vietnam obtenant les mêmes résultats au dessin de la famille réelle et les résultats globaux allant dans le même sens. Par contre, la Côte d'Ivoire et le Canada sont les deux seuls pays qui présentent des différences significatives avec la distribution globale et des différences significatives entre présence et absence aux deux dessins de famille, mais dans des sens opposés.

2. PREMIER PERSONNAGE DESSINÉ

Comme nous l'avons mentionné dans le contexte théorique, la clinique a montré qu'au dessin de la famille, le premier personnage dessiné a une importance particulière pour l'enfant (Corman, 1978; Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000; Kim Chi, 1989; Porot, 1965; Vinay, 2007). Dans la grille de cotation CoPsyEnfant, nous le considérons comme le personnage d'identification principal (il est d'ailleurs souvent dénommé « personnage d'identification »). Il se trouve la plupart du temps à gauche (Porot, 1965; Vinay, 2007; Widlöcher, 1984) et dans le sens de l'écriture donc en haut s'il y a plusieurs lignes de personnages (Widlöcher, 1984). Cela est particulièrement vrai quand les enfants dessinent dans un contexte scolaire (où ils ont l'habitude d'écrire). La production des personnages de la famille en alignement horizontal de gauche à droite serait autour de 75 % selon les études de Perron et Perron-Borelli (1996) auprès d'une population d'enfants français. Ce phénomène est moins prononcé chez les petits et s'accentue avec l'âge. Conséquemment, on peut le penser en lien avec l'apprentissage de l'écriture. L'étude de Morval (1973) auprès d'enfants montréalais est arrivée à peu près aux mêmes résultats. Morval ajoute qu'environ un tiers des enfants dessinant de droite à gauche (en sens inverse de l'écriture) sont gauchers et que ce sont les petits de 5 ans qui dessinent davantage de manière désordonnée. Le sens du dessin pourrait changer pour une population écrivant l'arabe (de droite à gauche). Cependant, notre étude ne comprend que des populations qui écrivent de gauche à droite.

Nous avons vérifié statistiquement la place du premier personnage dessiné[15] avec un test d'ajustement uniforme et il se trouve effectivement le plus souvent en haut à gauche (environ 80 % du temps), et ce, aux 2 dessins de famille ($\chi 2$ (1, N=68) = 25.94, $p<0.001$ au dessin de famille réelle et $\chi 2$ (1, N=56) = 16,07, $p<0.001$ au dessin de famille idéale). Nous considérerons donc que les cas où le premier personnage dessiné n'est pas en haut à gauche sont peu fréquents. Cela appuie la position de la recherche CoPsyEnfant qui considère le premier personnage en haut à gauche comme le personnage d'identification principal. Des études plus poussées à ce sujet pourraient par ailleurs être intéressantes.

La question de la grille de cotation pour cette variable est la suivante : « Qui est le personnage à gauche du dessin ? » et il est spécifié dans la méthode de cotation que si 2 personnages sont un au-dessus de l'autre, il faut choisir celui du haut. Les différentes réponses possibles sont : « sujet », « frère », « sœur », « bébé », « père », « mère » et « autre ». La catégorie « autre » regroupe une grande variété de réponses : personnage non nommé ou barré, famille élargie, ami, animal, etc.

Nous présenterons maintenant à quel personnage de la famille correspond le personnage d'identification dans le dessin de la famille réelle, puis dans le dessin de la famille idéale[16], en fonction de la culture.

---

[15] Sur un échantillon de 68 enfants de 12 à 14 ans de 5 classes différentes d'une école québécoise.

[16] Nous utilisons la dénomination « famille idéale » comme un synonyme de famille rêvée ou de rêve, car cela correspond à l'interprétation principale que nous en faisons (bien que d'autres soient possibles) et aussi par souci de différencier les noms des deux dessins qui ont, sinon, les mêmes premières lettres (au lieu de parler de Famille Réelle et de Famille Rêvée, on préfère parler de Famille Réelle et de Famille Idéale).

2.1 Famille réelle

Tableau 3 - Personnage d'identification au dessin de famille réelle (FR) en fonction du pays d'origine de l'enfant

FR personnage d'identification Pays	sujet	frère	sœur	bébé	père	mère	autre	TOTAL
France	14,1 (29)	11,7 (24)	9,7 (20)	1,9 (4)	33,0 (68)	16,0 (33)	13,6 (28)	**100 (206)**
Russie	14,7 (20)	5,1 (7)	6,6 (9)	0,0 (0)	27,2 (37)	37,5 (51)	8,8 (12)	**100 (136)**
Vietnam	13,2 (10)	7,9 (6)	3,9 (3)	0,0 (0)	56,6 (43)	18,4 (14)	0,0 (0)	**100 (76)**
Côte d'Ivoire	2,1 (1)	18,8 (9)	35,4 (17)	0,0 (0)	14,6 (7)	18,8 (9)	10,4 (5)	**100 (48)**
Canada	25,0 (12)	16,7 (8)	6,3 (3)	6,3 (3)	22,9 (11)	10,4 (5)	12,5 (6)	**100 (48)**
TOTAL	**14,0 (72)**	**10,5 (54)**	**10,1 (52)**	**1,4 (7)**	**32,3 (166)**	**21,8 (112)**	**9,9 (51)**	**100 (514)**

Note : Pourcentage et (fréquences empiriques)[17], données tirées du logiciel Sphinx
En vert : barre d'intensité relative aux pourcentages

En observant le tableau des résultats pour le personnage d'identification avec les barres d'intensité représentant les pourcentages (en vert), on remarque que le père et la mère semblent être globalement plus souvent choisis que les autres personnages. De plus, au niveau du premier personnage dessiné, le sujet semble être assez fréquemment choisi par les Canadiens et la sœur par les Ivoiriens. Nous pouvons également remarquer que seuls la France et le Québec présentent des identifications au bébé, et de manière plus prononcée pour les Québécois. Pour repérer les résultats significatifs, nous avons procédé à un test de Chi-carré, mais cela a demandé de faire des regroupements de catégories puisque le trop petit nombre de réponses dans la colonne « bébé » ne permettait pas de rejoindre les exigences des postulats théoriques pour ce test. Nous avons donc regroupé les catégories « autre » et « bébé ». Nous présenterons maintenant un tableau des résultats significatifs en pourcentage, mais nous tenions à présenter le tableau général, car les identifications au bébé nous semblaient qualitativement pertinentes. Cela nous permet aussi de présenter les résultats complets (effectifs et pourcentages pour toutes les catégories) avec une image graphique dans un seul tableau.

[17] Les totaux sont différents de ceux présentés pour la présence du sujet parce que dans certains cas, deux personnages d'identification ont été identifiés et dans d'autres, aucun personnage d'identification ne pouvait être déterminé.

Tableau 4 - Tableau de contingences - analyse des associations significatives entre le personnage d'identification au dessin de la famille réelle (FR) et le pays d'origine de l'enfant en fonction de la distribution globale

FR personnage d'identification / **Pays**	**sujet**	**frère**	**sœur**	**père**	**mère**	**autre**
France	14	12	10	33	16	16
Russie	15	5	7	27	38	9
Vietnam	13	8	4	57	18	0
Côte d'Ivoire	2	19	35	15	19	10
Canada	25	17	6	23	10	19
TOTAL	**14**	**11**	**10**	**32**	**22**	**11**

Note : Pourcentages par pays arrondis[18]. $\chi 2$ (20, N=514) = 112, $p < 0.001$
En jaune : les cases sous-représentées par rapport à l'échantillon global ($Z < -1.96$)
En violet : les cases surreprésentées par rapport à l'échantillon global ($Z > 1.96$)

Ce tableau présente l'analyse du Chi-carré sur l'échantillon global (tableau de contingences). Selon le test effectué, le personnage dessiné en premier (personnage d'identification) diffère selon le pays d'origine ($\chi 2$ (20, N=514)=112,00), $p< 0.001$). Les variables significativement associées sont présentées en couleur. On tire de ces résultats que comparativement à l'échantillon global, le personnage d'identification correspond plus souvent au sujet lui-même pour les Canadiens, à la sœur pour les Ivoiriens, au père pour les Vietnamiens et à la mère pour les Russes. Au niveau des résultats plus bas que ce qu'on pouvait espérer selon la distribution globale, on retrouve l'identification moins fréquente au père pour les Ivoiriens. Pour le même pays, on note également la basse fréquence du sujet comme personnage d'identification, ce qui peut par ailleurs être relié au fait que pour ce pays, le sujet est la plupart du temps absent du dessin, comme nous l'avons montré à la section précédente. On remarque également l'absence d'identification « autre » pour le Vietnam. Ce test statistique nous a donc apporté des précisions par rapport aux résultats et nous pouvons maintenant dire que le choix du premier personnage dessiné varie en fonction de la culture.

Ces résultats situent chaque culture par rapport à l'ensemble, mais ils ne nous renseignent pas sur les personnages qui sont significativement plus, ou moins, souvent dessiné en premier à l'intérieur d'une culture donnée. Par exemple, on sait que les enfants canadiens de l'échantillon se dessinent plus souvent eux-mêmes en premier que les autres enfants (échantillon global), mais se dessinent-ils plus souvent eux-mêmes en premier que d'autres personnages, par exemple le père, la mère, la fratrie? Pour étudier cette question, nous avons procédé à des tests d'ajustement uniforme sur chaque échantillon séparément.

[18] Comme les « ,5 » sont arrondis à l'unité supérieure, il arrive que le total soit supérieur à 100. Nous présentons les pourcentages arrondis pour simplifier l'aspect visuel.

Tableau 5 - Personnages d'identification les plus (ou moins) souvent dessinés en premier au dessin de la famille réelle (FR) par pays et sur l'échantillon total

FR personnage d'identification **Pays**	**sujet**	**frère**	**sœur**	**bébé**	**père**	**mère**	**autre**
France (χ2 (6, N=206) = 77.06, p < 0.001)	14	12	10	2	33	16	14
Russie (χ2 (6, N=136) = 10.02, p < 0.001)	15	5	7	0	27	38	9
Vietnam (χ2 (6, N=76) = 125.71, p < 0.001)	13	8	4	0	57	18	0
Côte d'Ivoire (χ2 (5, N=50) = 16.96, p < 0.005)	2	19	35	0	15	19	10
Canada (n.s.)	25	17	6	6	23	10	13
TOTAL (χ2 (6, N=514) = 215.33, p < 0.001)	**14**	**11**	**10**	**1**	**32**	**22**	**10**

Note : Pourcentages arrondis
Tests d'ajustement uniformes sur chaque pays et sur les totaux
En orange : les personnages d'identification les moins fréquents pour le pays (Z < -1.96)
En bleu : les personnages d'identification les plus fréquents pour le pays (Z > 1.96)

Ce tableau fait globalement ressortir l'importance des parents comme personnage d'identification et la plus faible fréquence de la fratrie. Par ailleurs, les résultats obtenus pour la Côte d'Ivoire et le Canada sont surprenants et divergent d'avec les autres échantillons et les résultats sur l'échantillon total : aucun de ces deux pays ne dessine en premier les parents plus que d'autres personnages. La Côte d'Ivoire, au contraire, dessine plus souvent la sœur. De plus, le Canada est le seul pays où aucun personnage n'est plus souvent dessiné en premier ; tous peuvent être considérés d'égale fréquence[19].

Si on met en lien ces résultats avec ceux du tableau précédent, on remarque que pour la Côte d'ivoire, les résultats sont les mêmes, autant comparé à l'échantillon global que si on compare les personnages entre eux. Par contre, pour le Canada, bien que le sujet soit plus souvent personnage d'identification que pour les autres pays, il n'est pas plus souvent personnage d'identification que les autres personnages possibles ; le sujet n'apparaît pas plus souvent en premier que le père ou la mère ou la fratrie.

Concernant le bébé comme personnage d'identification, on peut remarquer que le Québec est le seul pays où il ne fait pas partie des personnages moins fréquemment choisis en premier. En effet, à la colonne « bébé », seul le Canada affiche une case blanche. Comme les effectifs théoriques ne nous permettaient pas d'inclure ce personnage dans le tableau de contingence, nous avons procédé à un test exact de Fisher, un test pour variables dichotomiques qui ne requiert pas d'effectif minimum, en comparant le Canada avec le reste de l'échantillon global. Ce test a été concluant et le bébé serait plus souvent choisi au Canada que dans le reste de l'échantillon ($p < 0.05$).

[19] Il serait par ailleurs intéressant de voir les résultats avec plus de données.

2.2 Famille idéale (ou rêvée)

Tableau 6 - Personnage d'identification au dessin de famille idéale (FI) en fonction du pays d'origine de l'enfant

FI personnage d'identification / Pays	sujet	frère	sœur	bébé	père	mère	autre	TOTAL
France	14,6 (28)	6,3 (12)	5,2 (10)	1,0 (2)	19,8 (38)	17,2 (33)	35,9 (69)	**100 (192)**
Russie	27,1 (32)	5,9 (7)	10,2 (12)	0,8 (1)	23,7 (28)	20,3 (24)	11,9 (14)	**100 (118)**
Vietnam	23,2 (16)	8,7 (6)	4,3 (3)	0,0 (0)	49,3 (34)	11,6 (8)	2,9 (2)	**100 (69)**
Côte d'Ivoire	6,3 (3)	10,4 (5)	14,6 (7)	0,0 (0)	20,8 (10)	22,9 (11)	25,0 (12)	**100 (48)**
Canada	16,7 (8)	14,6 (7)	4,2 (2)	6,3 (3)	29,2 (14)	14,6 (7)	14,6 (7)	**100 (48)**
TOTAL	**18,3 (87)**	**7,8 (37)**	**7,2 (34)**	**1,3 (6)**	**26,1 (124)**	**17,5 (83)**	**21,9 (104)**	**100 (475)**

Note : Pourcentages et (fréquences empiriques)[20], données tirées du logiciel Sphinx
En vert : barre d'intensité relative aux pourcentages

En observant les résultats, on peut remarquer que les parents semblent toujours avoir une plus grande importance, mais que les fréquences du côté du sujet et de la catégorie autre semblent avoir gagné du terrain. De plus, le bébé est encore très peu fréquemment personnage d'identification en général. Par contre, les Canadiens le choisissent aussi souvent qu'à la famille réelle (6,3 % du temps), alors qu'il diminue un peu chez les Français (de 1,9 % à 1,2%). Les identifications à la fratrie semblent plus uniformes qu'au précédent dessin et, de manière générale, moins fréquentes (elles dépassaient les 10 % au précédent dessin).

Un test de Chi-carré sur un tableau de contingence (que nous n'avons pas reproduit ici) comparant les totaux aux dessins de famille réelle et idéale confirme d'ailleurs ces impressions. Il existe une différence entre les personnages dessinés en premier aux 2 dessins ($\chi 2$ (6, N=1019) = 33,96, $p < 0.001$) ; on trouve au dessin de famille idéale, comparé au dessin de famille réelle, un nombre équivalent de père, mère et bébé, moins de frère (Z=-2.12) et de sœur (Z=-2.31), et plus de sujet (Z=2.23) et d'autre (Z=4,62).

Pour les analyses plus en détails du Chi-carré, nous avons dû regrouper les catégories « frère » et « sœur » pour respecter les postulats théoriques des tableaux de contingence. Nous avons aussi regroupé les catégories « bébé » et « autre » (nous aurions pu mettre « bébé » avec fratrie, mais par souci d'uniformité avec les analyses précédentes, nous avons préféré faire le même regroupement).

[20] Les totaux sont différents de ceux présentés pour la présence du sujet parce que dans certains cas, deux personnages d'identification ont été identifiés et dans d'autres, aucun personnage d'identification ne pouvait être déterminé.

Tableau 7 - Tableau de contingence - analyse des associations significatives entre le personnage d'identification au dessin de la famille idéale (FI) et le pays d'origine de l'enfant en fonction de la distribution globale

FI personnage d'identification / **Pays**	**sujet**	**fratrie**	**père**	**mère**	**autre**
France	15	11	20	17	37
Russie	27	16	24	20	13
Vietnam	23	13	49	12	3
Côte d'Ivoire	6	25	21	23	25
Canada	17	19	29	15	21
TOTAL	18	15	26	17	23

Note : Pourcentages par pays arrondis[21]. $\chi 2$ (16, N=475) = 76.65, $p < 0.001$
En jaune : les cases sous-représentées par rapport à l'échantillon global ($Z < -1.96$)
En violet : les cases surreprésentées par rapport à l'échantillon global ($Z > 1.96$)

L'analyse du Chi-carré montre encore une fois que le choix du personnage dessiné en premier change en fonction du pays d'origine de l'enfant ($\chi 2$ (16, N=475) = 76.65, $p < 0.001$), et donc on peut penser en fonction de la culture.

On observe des phénomènes parfois similaires et parfois différents à ce dessin comparativement au dessin de la famille réelle. Cette fois, c'est en Russie que l'identification au sujet est surreprésentée, le Canada ne présentant aucune particularité par rapport à l'ensemble. Comme au dessin de famille réelle, les Ivoiriens gardent leur particularité de se dessiner moins souvent en premier, mais encore un fois, cela doit être compris en lien avec le fait que le sujet est la plupart du temps absent du dessin. Le père reste plus fréquent pour le Vietnam.

La catégorie « autre » est surreprésentée pour la France alors qu'elle est sous-représentée pour la Russie et le Vietnam. Par contre, cette catégorie comporte une variété importante de réponses ; il peut s'agir autant de la famille élargie que d'animaux, de super héros ou de personnages non identifiés. Ces résultats sont donc délicats à interpréter et requerraient des analyses plus poussées, notamment des analyses qualitatives. Ces échantillons ne faisant pas partie des échantillons étudiés qualitativement dans ce travail de thèse, nous ne pourrons pas nous avancer à ce propos.

[21] Comme les « ,5 » sont arrondis à l'unité supérieure, il arrive que le total soit supérieur à 100. Nous présentons les pourcentages arrondis pour simplifier la présentation visuelle.

Tableau 8 - Personnages d'identification les plus (ou moins) souvent dessinés en premier au dessin de la famille idéale (FI) par pays et sur l'échantillon total

FI personnage d'identification / **Pays**	**sujet**	**frère**	**sœur**	**bébé**	**père**	**mère**	**autre**
France ($\chi 2$ (6, N=192) = 111.55, p < 0.001)	15	6	5	1	20	17	36
Russie ($\chi 2$ (6, N=118) = 46.56, p < 0.001)	27	6	10	1	24	20	12
Vietnam ($\chi 2$ (6, N=69) = 85.71, p < 0.001)	23	9	4	0	49	12	3
Côte d'Ivoire ($\chi 2$ (6, N=48) = 17.33, p < 0.01)	6	10	15	0	21	23	25
Canada ($\chi 2$ (6, N=48) = 13.25, p < 0.05)	17	15	4	6	29	15	15
TOTAL ($\chi 2$ (6, N=475) = 161.79, p < 0.001)	**18**	**8**	**7**	**1**	**26**	**17**	**22**

Note : Pourcentages arrondis
Tests d'ajustement uniformes sur chaque pays et sur les totaux
En orange : les personnages d'identification les moins fréquents pour le pays (Z < -1.96)
En bleu : les personnages d'identification les plus fréquents pour le pays (Z > 1.96)

Si on regarde d'abord le test d'ajustement uniforme sur les totaux, on voit que la tendance à donner plus d'importance aux parents et moins à la fratrie est maintenue au dessin de la famille rêvée. Par contre, on voit aussi qu'il n'y a plus aucune case blanche. Le sujet apparaît maintenant comme parmi les plus choisis. Les autres figures, celles qui sont justement au choix du sujet selon son imagination propre, sont aussi plus souvent choisies, alors que la fratrie l'est clairement moins souvent, peu importe qu'il s'agisse du frère, de la sœur ou du bébé. On peut bien supposer ici les effets de la rivalité fraternelle sur laquelle les enfants ont enfin le loisir de triompher dans un dessin d'une famille de rêve.

Cette fois, le Canada présente des différences entre les personnages et affiche une surreprésentation des personnages du père et du sujet de même qu'une sous-représentation de la sœur, ce qui est par ailleurs le cas de d'autres cultures. Par contre, pour les enfants de l'échantillon canadien, il s'agit du seul personnage qui est moins souvent choisi.

Les enfants de la Côte d'Ivoire quant à eux dessinent plus souvent des personnages autres, ce qui est aussi le cas de la France. Par contre, il faut souligner qu'à l'observation sommaire des dessins, on peut voir que les personnages autres sont souvent pour les Ivoiriens des personnages de la famille élargie, ce qui n'est pas forcément le cas de la France. Encore une fois, tous les groupes dessinent moins souvent le bébé, sauf l'échantillon canadien.

Comme au dessin de la famille rêvée, le bébé est plus souvent choisi au Canada qu'ailleurs selon de Test exact de Fisher (p = 0,0156), ce qui n'avait pas pu être étudié dans le tableau de contingences à cause des trop petits effectifs à ce personnage.

3. SYNTHÈSE ET INTERPRÉTATIONS POSSIBLES

Il ne nous sera pas possible de discuter tous les résultats obtenus lors de ces analyses, surtout ceux obtenus dans les cultures qui ne sont pas l'objet principal de notre recherche. Par ailleurs, les résultats ont clairement démontré qu'il existe des différences significatives entre les cultures dans les dessins de famille du Test des 4 dessins. Ces différences sont repérables tant au niveau de la place du sujet que des personnages d'identification.

Ces différences pourraient en partie probablement être comprises à l'aide d'une étude approfondie des structures familiales et idéologiques, telle qu'Emmanuel Todd les a étudiées. Nous ne ferons ici qu'évoquer quelques liens possibles ou pistes d'interprétations, sans élaborer.

D'abord, selon les travaux de Todd (1999), l'identification à la mère chez les Russes, bien que la structure familiale soit patrilinéaire, peut être comprise en lien avec un biais matrilinéaire latent, qui provient du contact à travers l'histoire avec les sociétés scandinaves qui sont plutôt bilatérales et plus féministes. Il en résulte une place importante de la femme dans l'organisation familiale malgré qu'elle soit patrilinéaire et patrilocale (la femme va habiter chez son mari). De plus, l'organisation familiale est communautaire, ce qui pourrait en partie éclairer la tendance des Russes, comme des Ivoiriens, à moins se dessiner que les autres au dessin de la famille. Par contre, comment comprendre que les Russes se dessinent plus en premier que les autres au dessin de la famille idéale ? Serait-ce un rêve d'individualisme après l'oppression du communisme ? Il faudrait des recherches plus poussées pour répondre à ces questions.

Les résultats pour le Vietnam mettent en évidence une identification plus prononcée au père, tant à la famille réelle qu'à la famille rêvée. Il s'agit d'ailleurs du seul pays qui présente une tendance spécifique identique pour les deux dessins. Ce résultat pourrait être reliée au système familial vietnamien qui est patrilinéaire (Todd, 2011). Par contre, le Vietnam a aussi selon Todd (1999) un biais matrilinéaire, ce qui met cette hypothèse en question. Par contre, Todd dans son dernier ouvrage plus exhaustif *L'origine des systèmes familiaux* (Todd, 2011) ne décrit le Vietnam qu'en termes de patrilignage et de patrilocalité. On peut donc penser que si le biais matrilinéaire existe, il est probablement moins grand que celui des Russes qui faisait l'objet d'une partie de *L'enfance du monde: Structures familiales et développement*. Le fait que les enfants vietnamiens sont plus présents dans les dessins reste mystérieux.

Nos analyses donnent des résultats moins concluants pour la France qui apparaît sans spécificité, sauf celle de présenter plus souvent les « autres » en premier au dessin de famille rêvée, ce qui est par ailleurs un résultat qu'on ne peut pas vraiment interpréter, comme nous l'avons dit. On peut peut-être interpréter cette non-spécificité au fait que, comme Todd (1996) le souligne, la France regroupe au moins 4 types de structures familiales différentes (même si la famille nucléaire égalitaire est dominante, mais à seulement 40 %). Par contre, la famille alsacienne (où l'enquête a été menée) est davantage structurée selon le modèle de la famille souche patriarcale (plusieurs générations sous un même toit) (Todd, 1999), ce qui

peut expliquer que les enfants, à l'intérieur de l'échantillon choisissent plus souvent le père. Ils ne le font par ailleurs pas plus souvent que les autres enfants.

Concernant l'ensemble des résultats, on peut dire qu'il existe des spécificités culturelles (tableau de contingence), mais que globalement, à part pour l'Afrique, les enfants semblent s'identifier dans la ligne d'un Œdipe plutôt classique, où la place du père a une importance particulière. Cela confirme la pertinence encore aujourd'hui de la théorie psychanalytique pour expliquer le développement psychologique humain.

Les sociétés québécoise et ivoirienne se démarquent de cette structure classique, les Québécois au dessin de famille réelle et les Ivoiriens aux deux dessins. La démarcation paraît plus importante pour les Africains, qui semblent fonctionner sous un mode différent. Nous allons maintenant nous attarder un peu plus aux populations ivoirienne et québécoise.

3.1 Ivoiriens

Dans les deux dessins, les enfants ivoiriens sont plus souvent absents que présents. De plus, ils sont plus absents des dessins que les autres enfants de l'échantillon global. Ils sont aussi à contre courant de la tendance globale au dessin de la famille rêvée, qui est d'être plus souvent présent qu'absent et correspondent aux seuls enfants pour lesquels l'absence, tant comme norme que comme spécificité, est maintenue au dessin 3 comme au dessin 4. Il semble donc bien que la place du sujet dans la construction identitaire soit différente en Côte d'Ivoire. Nous avons déjà parlé du système familial africain, qui fonctionne en famille élargie et dans lequel l'enfant doit rester à sa place et ne pas se mettre de l'avant. Ce résultat n'est donc pas étonnant, mais il faudra voir ce que les analyses qualitatives révèlent.

L'échantillon ivoirien montre aussi la particularité, par rapport aux autres cultures étudiées, de s'identifier plus à la sœur, et moins au père et au sujet, que les autres au dessin de famille réelle.

Pour la sœur, on pourrait se demander s'il s'agit d'une représentation maternelle déplacée, les sœurs ainées s'occupant souvent des enfants en Afrique, comme le souligne Erny (1999). La signification de la dénomination « sœur » a par ailleurs une signification plus large en Afrique que dans les sociétés occidentales et ne désigne pas forcément les sœurs de « même père, même mère ». Il peut s'agir par exemple d'une cousine (Ortigues & Ortigues, 1984). De plus, il faut sans aucun doute considérer ce résultat en lien avec le fait que le groupe principal de l'échantillon, les Akan, provient d'une organisation sociale traditionnellement matrilinéaire (Perrot, 2005). Dans cette organisation, des places particulières sont accordées à la sœur et à l'oncle maternel, c'est-à-dire celui dont la sœur est mère d'un enfant (c'est la sœur qui fait son statut d'oncle maternel). On voit donc l'importance du signifiant sœur, qui est la femme qui portera des enfants du même sang que son frère, c'est-à-dire de la même lignée maternelle. En même temps, dans les sociétés matrilinéaires, la sœur est marquée d'un interdit de l'inceste radical. Malinowski (1976) situe d'ailleurs, dans les populations de droit maternel, les enjeux principaux de l'Œdipe relativement à la sœur et à l'oncle maternel plutôt qu'au père et à la mère. Emmanuel Todd a également mentionné la primauté de la relation

fraternelle sur la relation parentale en Afrique de l'Ouest. Pour Erny (1987), même les relations avec les parents peuvent parfois être vues comme « fraternelles », tous étant égaux devant les ancêtres.

Les Ortigues (1984) soulignaient aussi la place primordiale de la fratrie dans l'Œdipe. Par contre, ils parlaient davantage de la rivalité entre frères. Aucun développement spécifique n'a porté sur la figure de la sœur. Il faut aussi dire que les recherches des Ortigues ont porté presque uniquement sur des garçons. Mais cela n'explique pas l'absence de cette figure dans la théorisation des Ortigues, car pour ce qui est de notre échantillon qui est constitué d'un nombre égal de filles et de garçons, il n'existait pas de différence significative au niveau du personnage d'identification selon le sexe. Il semble donc que nous ayons affaire à un phénomène qui dépasse ce que les Ortigues ont décrit. Cela peut être de causes diverses. Cela peut avoir échappé à leur attention, ou encore ne pas avoir été visible dans la pathologie (puisque leurs recherches ont porté sur une population clinique). Cette différence pourrait aussi être liée à la différence de population (les Ortigues ont travaillé au Sénégal) ou de temps (il s'agit d'un travail basé sur une pratique ayant eu lieu dans les années 60). Les Ivoiriens accorderaient-il une valeur particulière à la sœur, ce qui ne serait pas le cas de d'autres populations africaines ? Et cette place de la sœur pourrait-elle être liée à la place de la femme qui gagne du terrain dans le monde depuis 50 ans ?

Quant au père, les Ortigues (1984) ont proposé que son importance est moins grande dans la dynamique œdipienne africaine à cause d'une sorte de dissolution de la figure psychique du père dans une image plus large de l'ancêtre et de la lignée. Emmanuel Todd (1983) fait aussi, d'une autre façon, remarquer la « dissolution de l'autorité paternelle » qu'il relie à la polygynie dans les systèmes africains. Dans l'organisation des familles polygames, les enfants vivent avec leur mère dans une case, et le père, bien que présent, n'est que peu en contact direct avec les enfants. Todd (1983) dit ainsi que « Le père est partout, c'est-à-dire nulle part. » (p. 217). La structure familiale africaine tient à une idéologie de la parenté qui dépasse la famille nucléaire. On le voit à la fréquence avec laquelle les enfants ivoiriens dessinent des personnages « autres » en premier dans le dessin de la famille idéale, ces derniers correspondant souvent à des personnages de la famille élargie, comme les oncles et tantes, mais aussi les grands-parents.

Pour les Ivoiriens, il semble donc bien que ce ne soit pas autour du père que les choses s'articulent, mais plutôt autour de la sœur dans la famille vécue et des « autres » à la famille idéale. On peut penser que les figures « autres » qui sont identificatoires au dessin de famille idéale dans nos résultats sont effectivement en lien avec les organisateurs généraux de l'Œdipe dont parlent les Ortigues, la fratrie et les ancêtres, ancêtres qui sont aussi le lieu d'un phallus collectif.

3.2 Canadiens

Pour les enfants canadiens, la place du sujet dans la famille réelle est une particularité culturelle par rapport aux autres. De plus, il est surprenant de constater qu'alors que sur la globalité des enfants, le sujet est plus souvent dessiné en premier au dessin de famille idéale que de famille rêvée, c'est au dessin de famille réelle que

les Canadiens le dessinent plus souvent que les autres enfants. On peut le penser en lien avec la façon dont ils vivent les liens familiaux. Non seulement, comme la plupart des autres cultures étudiées (sauf la Côte d'Ivoire), ils sont plus souvent présents dans les dessins de famille, mais ils se dessinent aussi plus souvent en premier que les autres enfants au dessin de la famille réelle. Cela pourrait-il être relatif au lien social particulièrement individualiste en Amérique du Nord et à la culture de l'épanouissement personnel ? Le fait qu'ils sont plus souvent présents dans le dessin de famille pourrait également aller dans ce sens, mais on se demande pourquoi le phénomène est similaire pour le Vietnam. Des analyses qualitatives sur cet échantillon auraient permis des éclaircissements. On peut considérer le Québec comme une culture au croisement des Anglo-saxons et des Français, on peut en tous cas certainement poser qu'il s'agit d'une culture individualiste, si l'on suit l'idée d'Emmanuel Todd (1999) qui décrit comme « les deux individualismes » (p. 114) les systèmes familiaux nucléaire égalitaire et nucléaire absolu qui sont ceux de la France (en grande partie) et de l'Angleterre. Cet individualisme comme tronc culturel, c'est-à-dire comme ce qui est commun aux cultures qui ont donné lieu à la culture québécoise, pourrait-il expliquer cette tendance à se dessiner plus et à se dessiner en premier ?

Il semble que pour la représentation psychique de la famille réelle, ce soit la culture canadienne où l'on retrouve en quelque sorte le moins de structure : aucun personnage n'a de place plus importante qu'un autre. Par contre, dans le rêve, le père et le sujet lui-même occupent des places plus importantes, il existe une structure des places par rapport au premier personnage dessiné. Pourrait-on alors penser que pour les enfants canadiens, le fantasme ou le rêve est plus structuré que la réalité vécue ? La culture Nord-Américaine, étant très libérale et prônant l'égalité des places, pourrait-elle entrainer cette équivalence des identifications dans la façon dont les enfants vivent leurs liens familiaux ? Cela serait-il en lien avec l'imago fraternel, dont l'idéal est l'égalité, qui est actif dans les sociétés libérales (Dufour & Lesourd, soumis), ou encore à une absence de repère plus problématique qui mènerait à des phénomènes aléatoires (et non référés à la différence des sexes et des générations) dans la construction de l'identité ? Pourtant, dans le rêve, il existe une structure, ce qui montre bien qu'une structure sous-jacente, qu'on peut dire inconsciente, reste active même si la réalité vécue ne correspond pas. De plus, pourrait-on entendre dans la place plus importante du père et du sujet à la famille rêvée que bien qu'ils vivent cette égalité des places, les enfants espèreraient, peut-être inconsciemment, autre chose ? Cela pourrait aller dans le sens de cet « appel au père » que Dufour et Lesourd (soumis) suggèrent dans le lien social occidental (à partir des enfants français). Et que comprendre de cette place moins importante de la sœur dans le rêve pour les Canadiens? Et du fait que la place du bébé ne soit pas moins importante, contrairement à toutes les autres cultures de l'échantillon ?

Alors que les Ivoiriens privilégiaient la sœur au dessin de famille réelle, les Canadiens la défavorisent au dessin de famille idéale. Pourrait-on y voir un effet dans l'après coup des changements sociaux apportés par le féminisme ? Une sorte de rivalité avec les sœurs qui, poussées par un mouvement social qui a culminé au cours des dernières décennies, réussissent mieux que leurs frères, entre autres à l'école, et détiennent maintenant la majorité des places dans certaines professions libérales, par exemple la médecine, métier traditionnellement fait par les hommes ? Quant au bébé,

pourrait-on mettre en lien son importance avec la place grandissante de l'enfant dans la famille en Amérique du Nord, de même que dans la société moderne d'aujourd'hui, ce dont témoigne entre autres la création de la Déclaration des droits de l'enfant[22] ? Ce changement social est bien sûr une évolution, mais a transformé la représentation de la place de l'enfant dans la société et peut aussi jouer sur les représentations psychiques collectives. Ce sont là des propositions d'interprétation qu'il faudra continuer d'explorer.

Todd (1999) classe par ailleurs la partie la plus populeuse du Québec (autour du Fleuve Saint-Laurent) dans la catégorie de la famille autoritaire (ou famille souche) où il y a une interdépendance forte entre parents et enfants et où le principe d'autorité (du père sur le fils) l'emporte sur l'égalité des frères. Il s'agit du modèle familial de la France du sud et aussi de celui de l'Allemagne. Le reste du Québec est classé dans la même catégorie que l'Angleterre, la famille nucléaire absolue, où le principe d'autonomie des enfants est central et où il n'y a pas d'égalité entre les frères. La famille d'Amérique du Nord serait également « bilatérale » (également importance des parents) avec un biais matrilinéaire. Cela ne semble pas expliquer les résultats que nous obtenons. Nous pouvons même nous demander, à partir de nos résultats, si la famille québécoise n'aurait pas radicalement changée depuis les années 80, époque où Todd publiait les travaux auxquels nous faisons référence. À la limite, la seule cohérence qu'on peut voir, c'est le fait que le sujet et le père soient les personnages les plus dessinés en premier à la famille et que les systèmes familiaux dont sont issus les Québécois, s'ils sont aujourd'hui bilatéraux, ont été, au moins à une époque, patriarcaux.

[22] Ce qui n'est par ailleurs pas spécifique au Canada, mais qui y est particulièrement défendu par exemple par des organismes comme la coalition canadienne pour les droits des enfants.

CHAPITRE IV - ANALYSES QUALITATIVES

Rappelons que l'échantillon qualitatif a été constitué selon 2 critères dans les dessins de famille qui sont liés aux résultats statistiques (voir section résultats quantitatifs):

1) la représentation du sujet est absente aux deux dessins de famille (Côte d'Ivoire)

2) le sujet est présent aux deux dessins et dessiné en premier à la famille réelle (Québec)

Ces deux critères ont été choisis, car ils nous ont semblé mettre en évidence une différence intéressante dans la mesure où elle témoigne de positions extrêmes sur un continuum dans la place de la représentation de soi : ne pas se dessiner et se dessiner en premier.

L'échantillon se divise aussi en deux groupes : un groupe dans la norme culturelle et reflétant une spécificité de chaque lien social, et un groupe interrogeant ces phénomènes dans l'autre culture, où ils sont exceptionnels (ce que nous avons constaté après coup). La comparaison avec ce deuxième groupe, qui est en miroir du premier, a une double fonction : d'abord étudier une variable dans deux cultures différentes, mais aussi étudier une norme et une exception culturelle. Voici un récapitulatif en guise de repère :

Tableau 9 - Tableau de constitution de l'échantillon d'analyses qualitatives

	Sujet absent (Côte d'Ivoire)	Sujet présent et dessiné en premier FR (Québec)
1) Enfants représentatifs du lien social	1. Raphaël Junior, 10 ans 2. Daisy Albertine, 10 ans	3. Nicolas, 11 ans 4. Daphnée, 11 ans
2) Enfants exceptionnels ou de comparaison	5. Stéphane, 11 ans 6. Joanie, 10 ans	7. Sylvestre, 9 ans 8. Félicité, 12 ans

En bleu : les enfants québécois
En orange : les enfants ivoiriens

1. ENFANTS REPRÉSENTATIFS DU LIEN SOCIAL

Puisque dans cette recherche, nous interrogeons l'identité au sens large et donc la construction « normale » de l'identité, nous avons choisi de présenter d'abord les séries de dessins qui sont représentatives des échantillons québécois et ivoirien, c'est-à-dire des séries qui montrent des tendances culturelles. Nous présenterons d'abord les séries africaines, qui sont des séries où le sujet est absent des deux dessins de familles, puis les séries québécoises, qui sont des séries où le sujet est présent aux deux dessins de famille et où il est personnage d'identification à la famille réelle.

1.1 Raphaël Junior

Raphaël Junior est un garçon ivoirien de 10 ans. Il est en classe de CM1/CM2 (équivalent de 4e/5e année du primaire au Québec). Selon les informations que nous avons obtenues de son professeur, il aurait 3 sœurs et serait le 3e enfant. Il s'agirait donc d'une famille comportant une fratrie de quatre enfants. Raphaël vivrait avec son père et sa mère en famille élargie (c'est-à-dire avec oncles, tantes, cousins, cousines et/ou grands-parents). Il parlerait la langue abron à la maison, ce qui suggère qu'il appartient à l'ethnie du même nom, les Abron ou Brong. Il s'agit d'un sous-groupe des Akans (Ki-Zerbo, 1978), qui sont principalement de religions catholique et traditionnelles, et organisés principalement de façon matrilinéaire (Ki-Zerbo, 1991).

1.1.1 Dessin libre



Figure 3 - Dessin libre de Raphaël Junior[23]

Le dessin libre de Raphaël représente un personnage de la bande dessinée Dragon Ball, de petits livres de bandes dessinées auxquels les enfants ont facilement accès. Nous avons d'ailleurs rencontré ces représentations dans d'autres dessins

[23] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

d'enfants ivoiriens. Par contre, ils sont plus exceptionnels qu'au Japon, où environ 2 tiers des enfants utilisent ces représentations quand on demande de dessiner un bonhomme (B. Wilson, 2002). Ces représentations ont par ailleurs aussi été observées dans d'autres populations. Nous en avons vu au Québec et au Sénégal, mais aussi dans une étude faite aux Philippines (Mitchell, 2006), où les enfants utilisaient des représentations manga, alors qu'on demandait de se représenter soi-même. Même s'il s'agit d'un personnage de bande dessinée, il peut donc correspondre à une projection de soi. Pour l'analyse du dessin libre, il faut considérer le court temps qui était laissé aux enfants pour dessiner, ce qui fait qu'il est possible que le dessin ne soit pas terminé.

Le « S » sur la ceinture du personnage et ses pantalons bouffants suggèrent qu'il s'agit de Sangoku, le personnage principal de la série Dragon Ball. Le dessin est très bien fait ; on peut penser que cet enfant s'exerce régulièrement au dessin, ce qui supposerait aussi qu'il a accès à du matériel pour dessiner, donc peut-être un milieu moins défavorisé que d'autres enfants. Il a fait le dessin au crayon noir, mais il ajoute un peu de jaune autour du personnage, donnant l'impression d'un rayonnement. Il a commencé à dessiner un peu à gauche un visage puis a effacé et repris le dessin au centre. Les yeux, les muscles et les poings fermés du personnage dessiné par Raphaël évoquent l'agressivité et la force. Avec aussi la présence d'un sourire en coin, le visage du personnage a un air sadique. Sous la ceinture, on remarque des détails qui représentent probablement le nœud de la ceinture de Sangoku (si on compare avec les représentations dans la BD). Cependant, la façon dont il les dessine et leur emplacement sont particuliers ; le nœud n'est pas représenté sur la ceinture, mais sous la ceinture. On pourrait alors penser à une représentation déplacée de l'organe sexuel masculin. Outre ce détail, la masculinité du personnage est très marquée. Le personnage est dessiné en haut de la feuille, ce qui selon la plupart des auteurs (D. Anzieu & Chabert, 2004; Corman, 1978; Jacqueline Royer, 1995) est lié à l'imagination, au rêve, à l'idéal. Il avait par ailleurs commencé le dessin un peu à gauche, puis a effacé et a repris. Dans la symbolique de l'espace graphique, la gauche représente un aspect de régression (Royer, 2005).

Dans les Dragon Ball, qui sont des guerriers de l'espace, le halo de lumière représente un niveau supérieur de puissance, le niveau Super Sayen (qui signifie « super guerrier de l'espace »). À ce niveau-là, les personnages Dragon Ball sont extrêmement rapides et forts, ils irradient de la puissance. Ils peuvent créer une vague d'énergie capable de tout démolir. Les Super Sayen peuvent voler, ce qui semble être le cas du personnage dessiné, et ce beaucoup plus vite que n'importe quel avion. Aucune arme terrestre ne peut les atteindre. Si on leur tire dessus à bout portant, la balle rebondit sur leur peau. Ils sont capables de battre une armée entière à eux seuls. Ils ne peuvent être tués que par quelqu'un de plus puissant qu'eux, une créature venue de l'espace. Ils n'ont pas de « kryptonite » comme Superman ; ils n'ont aucune faiblesse. Ils peuvent par contre être sensibles à la maladie[24].

Comme ce personnage est ce qui vient d'abord à l'esprit de Raphaël, on peut penser à une identification. C'est en effet souvent le cas lorsque les enfants dessinent des héros « qui symbolisent tout ce que l'enfant rêve de faire ou d'être » (Vinay,

[24] La plupart des informations sur les Dragon Balls ont été fournies par Benoît Caldairou, grand amateur de Dragon Ball

2007, p. 77). Il semble donc ici que la pulsion principale soit de nature agressive et qu'elle trouve à s'exprimer à travers l'identification à une image idéalisée de grande puissance guerrière masculine, une puissance surhumaine.

Alors que la première chose représentée par Raphaël est un guerrier de l'espace, il est intéressant de souligner que les Abrons ont été dans l'histoire ethnique africaine un peuple guerrier assez puissant à une époque (Ki-Zerbo, 1978) qui clame l'origine céleste de ses ancêtres… (Kouamé, 2012)

1.1.2 Dessin du bonhomme



Figure 4 - Dessin du bonhomme de Raphaël Junior[25]

Il s'agit encore une fois d'un personnage manga. Cette répétition d'image appuie l'importance identificatoire de ce personnage pour Raphaël. Nous avons déjà souligné d'ailleurs, que le dessin du bonhomme peut être considéré comme une projection de soi (ou d'un idéal). Il ressemble beaucoup au dessin libre, mais avec des différences. Dans ce dessin, le jeune garçon a utilisé de la couleur, du jaune, du bleu et du vert. On ne trouve pas le nœud de ceinture, mais on remarque un pli au

[25] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation

pantalon entre les jambes. On retrouve par contre le même halo jaune qu'au premier dessin, mais de manière plus prononcée. L'image de puissance, d'agressivité et de force est toujours présente avec les yeux, les muscles et les poings, mais les mains sont plus petites et l'une est ouverte. L'impression de puissance est cette fois amplifiée par la présence d'armes, au nombre de trois, et aussi les cheveux dressés sur la tête. Le personnage semble encore voler (à cause de la position des pieds), mais est plus centré dans la page. Comme le premier, il prend beaucoup de place. Dans ses travaux, Abraham (1999) suggère que la grandeur du personnage soit liée à l'estime de soi ou à l'investissement du Moi. On peut en tout cas penser que Raphaël ne souffre pas d'inhibition sur le plan expressif, ce qui est par ailleurs, selon notre expérience au Sénégal, au Burkina Faso et en Côte d'Ivoire, le propre d'énormément d'enfants africains. Il est ainsi très fréquent que les enfants africains dessinent de très petits personnages. Nous avons vérifié statistiquement ce fait sur un échantillon de filles qui révèlent que les Ivoiriennes utilisent significativement moins d'espace sur la feuille que les Québécoises (Bessette, Demarbre, Bériault, & Krymko-Bleton, 2010).

Il semble qu'il s'agisse pour ce bonhomme d'un Super Super Sayen, donc d'un niveau de plus que le premier personnage. En effet, les cheveux sont plus dressés sur la tête, ce qui est, dans les Dragon Ball, une marque qu'ils gagnent en niveau.

Les boucles d'oreilles dessinées sont des « Potala » et elles servent dans la série Dragon Ball à fusionner deux personnages. Deux personnes mettent chacune une boucle et s'en suit la fusion, dont la visée est de former un personnage encore plus puissant. La fusion la plus puissante de l'histoire des Dragon Balls est celle de Sangoku et de Végéta (un personnage ennemi) qui a produit un personnage dont la puissance n'avait jamais été vue auparavant. On pourrait penser, puisque le personnage dessiné a les deux boucles d'oreilles, que Raphaël a représenté le produit de cette fusion, c'est-à-dire le personnage surpuissant.

Les armes dessinées ne correspondent à rien dans les Dragon Ball. En effet, comme ils sont surpuissants, les Dragon Ball n'ont pas besoin d'armes. Sangoku combat toujours à mains nues et Végéta aussi. Il semble donc que Raphaël ait dessiné un personnage surpuissant produit de 2 personnages puissants, avec en plus des armes.

Tant au premier dessin qu'à celui-ci, on peut penser que la question de la pulsion agressive, du pouvoir et de la force comme centrale. Raphaël exprime dans la succession des images un désir d'être toujours plus puissant (ce qui est aussi la dynamique des histoires des Dragon Ball), et on peut le penser en lien avec la question du phallus.

1.1.3 Dessin de famille réelle

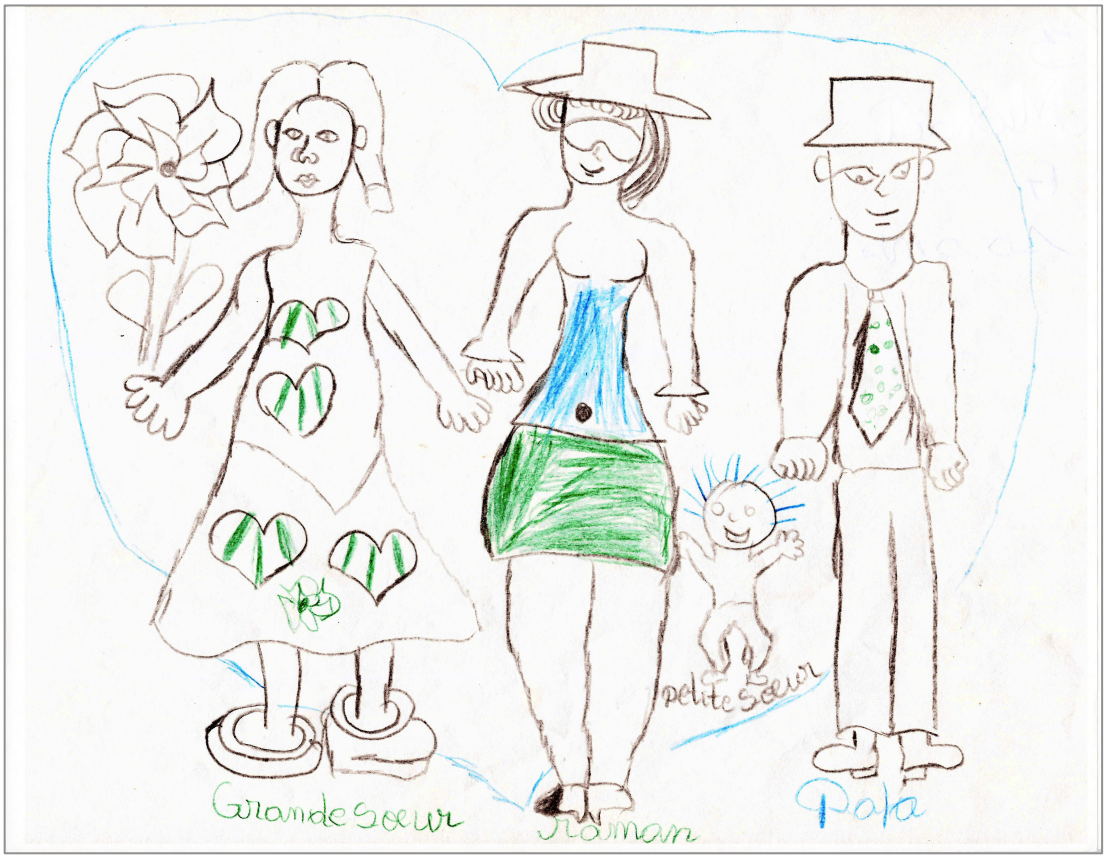


Figure 5 - Dessin de la famille réelle de Raphaël Junior[26]

Raphaël Junior a représenté sa grande soeur, sa mère, sa petite soeur et son père entouré d'un cœur, ce qui est probablement destiné à représenter son amour pour sa famille, ou l'amour qui règne en son sein.

Le premier personnage dessiné, qu'on considère comme le personnage d'identification principal (voir section sur le dessin de famille et section sur le personnage d'identification dans les résultats quantitatifs) est une grande soeur. Comme nous l'avons dit, l'identification à la soeur est la plus fréquente chez les enfants ivoiriens de l'échantillon (avec 35 %) et il s'agit aussi d'une spécificité culturelle des enfants ivoiriens par rapport aux enfants de l'échantillon global en provenance de 5 pays.

En effet, si on compare les images de la soeur et de la mère, on a l'impression que c'est davantage la soeur que la mère qui représente une image maternelle, à cause du ventre bombé, la robe sobre ornée de cœurs et de fleurs, des bras ouverts. De plus, elle est valorisée par l'attention accordée à dessiner son visage comparativement aux autres personnages, ce qui suggère son importance relationnelle. Elle n'a par ailleurs pas de seins. Il faut souligner le rôle important que les grandes sœurs jouent dans l'éducation des plus petits en Afrique (Erny, 1987), les familles étant souvent nombreuses. Le personnage de la mère de son côté évoque une représentation élaborée de la féminité, on pourrait même la décrire comme

[26] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation

hypersexualisée, avec un aspect occidentalisé, marqué par la minijupe, les talons et les lunettes soleil. Par contre, ses hanches très larges correspondent plus à un idéal africain qu'occidental. Elle est la femme de la famille. Elle est aussi plus grande que le père et porte un chapeau comme lui, ce qui lui donne un aspect phallique. Abraham (1992) souligne en effet que le chapeau peut représenter un symbole phallique. Il est par ailleurs aussi parfois porté par les femmes lors d'occasion spéciales. Un autre élément va dans le sens d'une représentation phallique de la mère, Raphaël avait commencé à dessiner les bottes à talons de la mère avec une certaine ardeur, mais il s'est arrêté. Or, on sait que les pieds, de même que les talons (c'est pour cette raison qu'ils deviennent parfois fétiches), peuvent être un lieu de déplacement de la représentation du phallus. Machover (1949) souligne aussi le symbolisme masculin des chaussures lorsqu'elles sont pointues, ce qui est le cas des chaussures dessinées. Par contre, Raphaël représente la mère avec un nombril, ce qui est un symbole important en Afrique (Faïk-Nzuji, 1993). Il symbolise les origines, et par extension le lien à la mère. Un proverbe africain dit que « l'humanité commence par le nombril »; Faïk-Nzuji, spécialiste des symboles africains, précise qu'il est « la voie par laquelle on entre dans le monde »[27] (2000, p. 181). « L'ombilic a la particularité d'être l'orifice qui relie l'enfant à la mère » (Merg, 2004, p. 36), certains peuples africains le considère même comme une sorte de bouche; il fait l'objet de rituels complexes qui sont destinés à protéger le ventre du bébé et à fermer « la bouche du nombril » (Ergot, 2004). Le nombril représenté ici par Raphaël sur le personnage de la mère pourrait être compris comme une marque culturelle de l'identification primaire. Ce personnage pose par ailleurs question par son aspect occidentalisé et hypersexualisé ; cette représentation graphique est-elle appuyée sur des éléments de réalité ? De toutes les façons, les deux personnages féminins dessinés, valorisés chacun par différents détails, laissent supposer l'importance des figures féminines dans la construction identitaire de Raphaël.

On remarque aussi une grande fleur dessinée de façon artistique, et on pourrait dire féminine, à la gauche de la grande sœur. La même fleur est dessinée sur la robe de la sœur, entre ses jambes. On peut supposer qu'elle soit en lien avec la représentation de la féminité attribuée à la sœur. Il semble par ailleurs s'agir d'une féminité différente de celle de la mère.

Le dessin est composé de couleurs froides : bleu et vert. Selon Royer (2005), « elles expriment des sentiments plus modérés [que les couleurs chaudes], et incitent à l'introversion, à la réflexion, au calme, à la douceur. » (p.172). Les couleurs marquant particulièrement les mouvements affectifs, l'intensité affective qu'elles véhiculent est donc moins grande que les couleurs chaudes, dont le jaune qu'on retrouvait aux deux premiers dessins (surtout au deuxième). Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que c'est le ventre et les hanches de la mère qui sont le plus coloriés ; en fait, il s'agit du seul lieu du dessin qui est rempli de couleur. Il s'agit donc probablement d'une partie centrale dans la représentation du corps de la mère, qui se trouve, en fait, autour du nombril et qui lui donne de l'importance. Pour le reste, la couleur est utilisée pour ajouter des décorations, sans remplir de formes.

La présence d'un cœur autour de la famille, de fleurs et de cœurs décoratifs, de même que l'aspect global doux et harmonieux du dessin fait contraste avec la

[27] Pour les As'ohendo du Congo-Kinshasa.

représentation du bonhomme dessiné juste avant. Les fleurs, par leur grâce, leur beauté et leur parfum, symbolisent l'univers féminin (Moir). Royer (2005) souligne (en parlant des dessins) que « l'attrait marqué pour la fleur, chez un garçon, permet de douter de sa virilité » (p.147). Par contre, on trouve une ressemblance entre les yeux et les poings du père et ceux des personnages manga, qu'il investit tant, et qui sont des représentations de puissance masculine.

Comme la majorité des enfants de l'échantillon ivoirien, Raphaël est absent de son dessin, ce qui est aussi une spécificité culturelle (voir résultats quantitatifs). Selon Corman (1978) « quand, représentant sa propre famille, un enfant ne s'y dessine pas, il faut se demander de quel autre personnage il a pris la place. » (p. 57). Ici, on pourrait faire l'hypothèse, à partir des traits communs aux yeux et aux poings entre le dessin du bonhomme, qui est une projection de soi, et le personnage du père, que c'est peut-être la place du père que Raphaël Junior prendrait, bien qu'il soit dessiné en troisième.

Dans son dessin, Raphaël Junior n'a dessiné que 2 sœurs alors qu'il en a 3. Étant donné qu'il est le 3^{e} de la famille, c'est une de ses sœurs aînées qu'il n'a pas représentée. Plusieurs hypothèses peuvent être formulées à cet effet. La première correspond à une impossibilité d'identification, la deuxième à l'élimination de cette représentation à cause d'un conflit psychique trop prononcé, soit lié à une rivalité fraternelle, soit à des enjeux œdipiens déplacés sur la soeur. Les Ortigues (1984) relèvent en effet que des éléments œdipiens se jouent souvent dans la fratrie dans les familles africaines. Dans ses recherches, Corman (1978) observait que statistiquement, quand un parent est éliminé, c'est celui du désir œdipien. Ici, si c'est la soeur qui est l'objet de ce désir, cela justifierait son élimination suivant le principe que les désirs œdipiens sollicitent particulièrement les défenses du moi et que selon Corman (Corman, 1978) encore une fois « on reproduit dans son dessin la situation procurant le maximum de plaisir et le minimum de déplaisir » (p. 42). Mais cela pourrait aussi être en lien avec un élément de réalité, la constitution des familles africaines étant souvent complexes. Certains enfants vivent souvent avec d'autres personnes que leurs parents. Une des sœurs vit peut-être ailleurs qu'avec la famille. Les représentations des 2 grandes sœurs pourraient aussi être condensées dans la représentation de la grande sœur dessinée. Une autre hypothèse encore peut être envisagée : la mère de Raphaël est peut-être très jeune et c'est le professeur qui croit qu'il a 3 sœurs alors qu'il n'en a que 2 et que la troisième est en fait sa mère. Cela concorderait d'ailleurs avec le fait que la représentation de la mère dans le dessin évoque la jeunesse. Rien ne nous permet de trancher sur ces différentes hypothèses, nous aurons donc à laisser de côté cet aspect pour l'analyse, ce qui limitera les conclusions possibles. En effet, la suppression d'un personnage est un élément important dans l'analyse. Cependant, puisque nous disposons de deux dessins de famille, nous nous centrerons sur les différences entre ces deux derniers plutôt que sur la différence entre la vraie famille et la famille dessinée.

Globalement dans ce dessin, la différence des sexes et des générations est repérable, tant par les formes des corps (seins, hanches, épaules, cheveux, détails), la taille des personnages et les vêtements. La grande sœur est aussi grande que les parents, mais il peut s'agir d'un élément de réalité concrète. La petite sœur est le personnage le moins investi, ce qui va dans le sens d'identifications évolutives, c'est-à-dire celles qui donnent envie à l'enfant de grandir plutôt que de rester petit. De

plus, ce personnage marque bien la représentation de la différence des générations. Les identifications masculines et féminines semblent assez riches et dynamiques. On note une importance marquée de l'investissement des figures féminines, bien qu'on puisse penser que c'est sur le père qu'il y a projection de soi.

1.1.4 Dessin de famille idéale

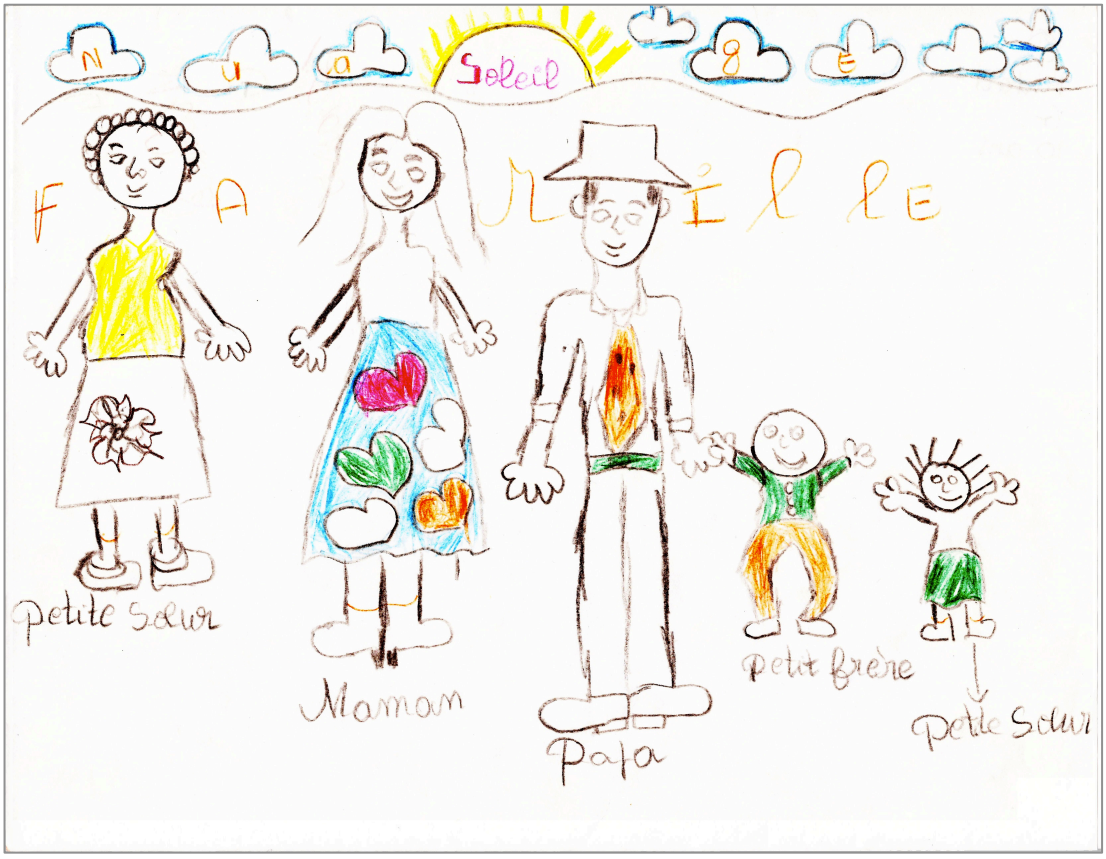


Figure 6 - Dessin de la famille idéale de Raphaël Junior[28]

Ce dessin est particulièrement investi. On y remarque beaucoup de détails et de couleurs. Il a un aspect vivant et joyeux. Raphaël Junior représente une petite sœur, une maman, un papa, un petit frère et une autre petite sœur. Il ne figure toujours pas dans son dessin comme la plupart des enfants ivoirien à ce dessin également. Le personnage d'identification est la petite soeur, ce qui est une tendance présente chez les autres enfants ivoiriens sans être significative (voir résultats quantitatifs). Ce n'est en tous cas pas quelque chose d'exceptionnel et on peut considérer la figure de la sœur comme importante pour les enfants africains de manière générale. Dans le dessin de Raphaël, la soeur occupe une place privilégiée par rapport aux parents puisqu'elle se trouve alignée par la tête avec eux, contrairement aux autres enfants qui se trouvent alignés par les pieds avec la mère. Selon Véronique Dufour (2007b), l'alignement peut être en lien avec la différence des générations. Il peut s'agir ici de cette question, mais cela peut aussi être en lien avec les habitudes d'utilisation de la feuille qui sont plus liées à l'écriture (donc de

[28] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

haut en bas) pour les enfants africains à cause de la rareté du matériel, comme nous l'avons souligné dans un article (Bessette et al., 2012).

La différence des sexes et des générations est très bien représentée et chacun est remis à sa place si on compare avec le dessin de la famille réelle. La soeur est à sa place de soeur, la mère est à sa place de mère et le père est le plus grand des personnages. La sœur est plus petite que la mère. On remarque aussi que l'affection du père envers le fils est représentée dans leurs mains liées. Le personnage du père est le seul personnage (à part la toute petite soeur) à être représenté de manière quasi identique au père de la famille réelle, ce qui montre bien la stabilité et l'importance de cette figure identificatoire. Il a par contre perdu les marques qui le reliaient aux deux premiers dessins (les yeux et les poings) ; on ne lit sur lui aucune expression agressive. D'ailleurs, cela fait de ce dessin, encore plus que le précédent, un dessin très « bon enfant », ou toute trace d'agressivité a été effacée. On peut se demander si cela pourrait avoir un lien avec une conflictualité autour de la violence, considérant le contexte de guerre en Côte d'Ivoire.

Par contre, des couleurs chaudes figurent dans ce dessin. Selon Oliverio Ferraris (1980), le orange « a le mouvement du jaune et la force du rouge » (p. 98). C'est cette couleur qu'il a choisie pour colorier la cravate du père et le pantalon du petit frère. De plus, de manière générale, les couleurs chaudes ont une valeur affective plus intense, plus expressive, qu'on peut lier à l'agressivité en ce qu'elle crée un mouvement plus centrifuge, plus dirigé vers l'extérieur. On peut penser que les éléments de pulsions agressives se sont exprimés ici davantage par la couleur que par des représentations directes imagées. Cela donne au dessin un aspect vivant. On remarque aussi que le père porte une ceinture verte, comme le personnage au dessin du bonhomme. Cela marque la liaison entre la représentation du masculin et de l'agressivité ou de la force. Le père est aussi le seul membre de la famille à porter un chapeau.

Les personnages de la petite soeur à gauche et du petit frère ont été ajoutés. La grande sœur quant à elle a été éliminée et la deuxième grande soeur ne figure toujours pas dans le dessin. Peut-être Raphaël voudrait-il une petite sœur au lieu d'une grande, mais moins petite que celle qu'il a, et peut-être voudrait-il aussi un petit frère. Selon Corman (1978), les personnages ajoutés sont identificatoires (à entendre comme important dans la dynamique de la construction identitaire). Pour la petite (moyenne) sœur, cela est appuyé par le fait qu'elle soit dessinée en premier, et pour le petit frère, cela est appuyé par le fait qu'il soit le seul à être complètement coloré et à avoir des pupilles aux yeux. Au lieu de comprendre qu'il veut un petit frère (ou bien en plus d'en vouloir un), on peut d'ailleurs penser ce personnage comme une projection régressive de Raphaël lui-même dans son désir d'être près de son père. Le petit frère est aux couleurs de la Côte d'Ivoire, la « patrie », on retrouve les mêmes couleurs sur le père, personnage dont on a souligné la valeur de projection de soi dans le précédent dessin. Le couple père-fils témoigne du désir de Raphaël d'être près du père et d'être comme lui, ce qui transparaît dans son utilisation des couleurs. De plus, dans sa famille réelle, Raphaël est le petit frère et on l'appelle probablement de cette façon. La mère porte aussi le vert et le orange sur sa jupe, mais on y trouve d'autres couleurs ; le petit frère a un trait d'identification avec elle, mais elle est aussi autre chose. Quant à la petite sœur, elle est de la couleur du soleil. Le fait que la petite sœur soit le premier personnage dessiné doit aussi probablement

être compris en lien à sa place d'objet d'amour et sa possibilité d'avoir des enfants du même sang. Comme nous l'avons souligné dans le contexte théorique, l'oncle maternel a une grande importance dans l'organisation sociale matrilinéaire (Erny, 1987). Or, Raphaël serait l'oncle maternel des enfants de sa sœur.

Le fait de ne pas représenter un personnage est lié selon Corman (1978) soit à une impossibilité d'identification, soit à un conflit psychique. Ici, puisque la grande sœur apparaît comme le personnage d'identification principal dans le dessin de famille réelle, l'hypothèse de la présence d'un conflit psychique paraît plus appropriée que celle d'une impossibilité d'identification. On peut le penser de rivalité fraternelle ou de nature œdipienne déplacée sur la soeur.

Les cœurs dessinés sur les robes de la grande sœur de la famille réelle et de la mère de la famille rêvée appuient la représentation maternelle de la soeur. On retrouve par contre la fleur sur la robe de la grande sœur du dessin 3 et la petite sœur du dessin 4. On a en fait l'impression que des qualités de la sœur et de la mère du dessin 3 ont été repartagées différemment entre les personnages de la petite sœur et de la mère du dessin 4. Par contre, on a l'impression que c'est le personnage de la mère de la famille réelle qui disparait le plus au moment du dernier dessin seules les bottes à talons restent. C'est encore la sœur qui semble avoir un ventre, lieu de la maternité, ce qui concorderait avec notre précédent commentaire sur la place de la soeur. Les représentations sont en fait construites comme si, à partir du personnage de la sœur maternelle de la famille rêvée, Raphaël avait tenté de tirer une image de sœur et de mère. La sœur a le nez, la mère a les cheveux, la sœur a la fleur, la mère a les cœurs. Les chaussures restent par contre identiques au dessin précédent.

Par ailleurs, le fait que Raphaël Junior représente une famille réelle où la différence des sexes et des générations est bien repérable laisse présager un conflit de nature plutôt œdipienne. Le fait qu'on suppose à la sœur une valeur maternelle nous encourage dans ce sens. L'agressivité pourrait être liée à ce conflit, dont le nœud est l'impossibilité de réaliser le désir œdipien. Le fait que la représentation de la mère de la famille réelle disparaisse de la famille idéale appuie aussi l'hypothèse d'enjeux autour de la figure maternelle. On peut par ailleurs se laisser aller à imaginer que l'image occidentalisée de la mère est appuyée sur la réalité, la mère réelle peut être jeune et s'habiller à la mode, ce qui pourrait déplaire au jeune garçon qui efface cette image du dessin idéalisé. Le caractère hypersexualisé de l'image de la mère peut en effet solliciter le désir et être angoissant. De toutes les façons, le désir tourne autour de la figure féminine dont les qualités sont dans différents personnages, dans une organisation qu'on peut penser œdipienne.

Si on pousse un peu plus loin les hypothèses, on pourrait supposer des enjeux œdipiens liés à la grande sœur, dont Raphaël se débarrasserait dans la famille réelle en créant 2 nouvelles figures : l'une d'une petite sœur non maternelle et celle d'une mère non sexualisée, si on suppose la fleur comme étant un symbole discret de la sexualité féminine (la fleur est effectivement un organe sexuel pour la plante) et les cœurs de l'amour désexualisé. Il existe dans les sociétés africaines un rapport d'autorité entre les grands frères/sœurs et les petits (Ortigues & Ortigues, 1984). Cela fait de la figure de la grande sœur une figure marquée d'une représentation déplacée de la différence des générations. Ce n'est pas le cas de la petite sœur. Du point de vue de Raphaël, une petite sœur serait une sœur sur laquelle il aurait un pouvoir et

qu'il pourrait protéger comme un homme fort. On a déjà souligné par ailleurs l'importance de sexualité de la sœur pour le garçon, ou plutôt l'homme, car c'est cette sexualité qui permet d'engendrer une progéniture du même sang, que l'homme considère au même titre que la sienne propre (Pavanello, 2005). « Plus que le père, l'oncle possède une autorité sur ses neveux et nièces. » (Faïk-Nzuji, 1993) (p. 133). Le choix de la petite sœur comme personnage d'identification serait donc peut-être ici en lien pour Raphaël avec la question identitaire de sa place dans la différence des sexes, de sa place éventuelle d'homme par rapport à la femme. Dans ce dernier dessin, Raphaël procède à une sorte d'équilibrage et de remise en ordre de cette figure féminine composite à partir de laquelle il s'est construit. Il est aussi dans ce dessin à distance de l'identification primaire que le nombril symbolisait ; aucun nombril ne figure dans ce dessin. On pourrait alors aussi penser qu'il essaie de se distancier d'un lien primaire à la mère pour devenir garçon. L'agressivité a peut être aussi cette source, elle pourrait avoir pour fonction de créer un espace entre lui et la mère, objet d'amour, mais aussi d'angoisse. De plus, il dessine le soleil, qui est, dans la symbolique africaine, le symbole du Dieu créateur et qui est mâle (relativement à la lune, son épouse, qui est femelle) (Faïk-Nzuji, 1993). Cela va dans le sens de la valorisation et de l'identification au masculin dans ce dessin.

La famille idéale de Raphaël, épurée de toute figure conflictuelle, où toutes les mains sont ouvertes, est une famille heureuse. C'est une famille où règne l'ordre, où le principe paternel est actif, et où chacun est à sa place. On peut dire que la famille de rêve de Raphaël Junior représente somme toute le modèle de la famille nucléaire, ce qui n'est pas la situation de la plupart des familles de chez lui, les gens vivant le plus souvent en famille élargie, ce qui est d'ailleurs son cas.

1.1.5 Interprétation



Figure 7 - Quatre dessins de Raphaël Junior[29]

Quand on regarde l'ensemble de la série de dessins de Raphaël Junior, on remarque que le décalage se situe pour lui entre les deux premiers dessins et les dessins de famille. Les premiers dessins expriment de l'agressivité alors que les derniers en sont presque dénués.

Dans la suite des quatre dessins, le dessin du bonhomme est en lien avec la projection de soi en dehors de l'affect lié à la famille. C'est donc dans un personnage de bande dessinée très violent et complètement extérieur aux représentations culturelles traditionnelles africaines que cet enfant projette ses tendances personnelles intimes.

Cela concorde avec les observations des Ortigues (1984) qui ont écrit sur l'Œdipe africain et qui ont observé à partir de leurs recherches au Sénégal, qui se trouve aussi en Afrique de l'Ouest, que les tendances agressives sont pratiquement impossibles à assumer pour le sujet africain, et sont donc souvent projetées au dehors, par exemple dans des interprétations persécutives qui peuvent mettre en scène des histoires de maraboutage, d'esprit des ancêtres ou de sorcellerie. Ces interprétations sont par ailleurs souvent portées par la tradition et ont une valeur organisatrice d'intégration du sujet à la collectivité. Il faut par ailleurs prendre en compte que ces recherches datent. Les Ortigues précisent de manière plus générale que dans la population étudiée, le mauvais est toujours considéré comme étant à l'extérieur de soi.

[29] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

Dans le cas de Raphaël Junior, l'agressivité serait projetée dans un personnage manga pour être tenue à distance du Moi. Cette projection permet par ailleurs l'expression de cette tendance. Ce ne sont pas des figures traditionnelles qui sont utilisées à cette fin et les personnages manga ne permettent pas à Raphaël une intégration socialisée de ses pulsions, à part peut-être dans ses jeux avec ses camarades de classe. Par contre, comme Lefebure (2006) le souligne, pendant la « pré-puberté » « l'enfant recherche des identifications idéales ou idéalisées (personnages de théâtre, de roman, de cinéma). C'est un jeu imaginaire où figurent les mécanismes de défense qui ne seront concrets qu'à la puberté. » (p.70). Ce jeu se fait actuellement à partir des idéaux relativement occidentalisées ou alors pris dans les BD ou la télévision, ce qui ne facilite peut-être pas le lien avec la réalité sociale.

La question inconsciente de l'inscription de l'agressivité dans un espace commun ou dans la relation réelle avec autrui, et aussi la quête de puissance masculine, sont importantes dans la dynamique de Raphaël. Le père marqué d'agressivité discrète de la famille réelle est d'ailleurs plus pâle que celui de la famille rêvée et il rate un peu le trait de son œil (les yeux ne sont pas orientés de la même façon). C'est peut-être cette question concernant l'agressivité (est-elle mauvaise ?) et sa liaison à la masculinité qui freinent un peu les identifications masculines (par ailleurs bien présentes) au profit des identifications féminines et régressives. Peut-être y a-t-il une élaboration psychique en cours pour Raphaël autour de la question de la puissance, celle des hommes et celle des femmes, ce qu'on pourrait relier à la représentation phallique de la mère dans le dessin de famille. Cette question est différente de celle de l'agressivité, tout en y étant reliée. En effet, plus l'enfant est tiré vers l'identification maternelle primaire, plus les défenses doivent être fortes pour que l'enfant se construise masculin, c'est ce qui lui fait développer de l'agressivité et du rejet des figures maternelles, et qui provoque ensuite les défenses de projection et de négation de l'agressivité. C'est ce qui justifie aussi la suppression de ces figures dans le dessin de famille rêvée, c'est l'objet de conflit qui est supprimé, ce qui laisse place au rêve.

Dans le contexte culturel qui est celui de Raphaël, l'agressivité est permise à l'homme qui est aussi puissant. C'est celui de la famille qui participe au combat quand il y a la guerre par exemple. Elle n'est pas permise à l'enfant. C'est peut-être autour de cela que ce situe une difficulté de Raphaël concernant l'intégration de la différence des générations, bien que celle-ci structure tout de même son organisation psychique. Cela est illustré dans le fait que les personnages sont alignés par la tête, mais que la représentation peut aussi être supposée en 3 dimensions (donc requérant 3 axes différents) à cause de la ligne d'horizon qui se trouve derrière les personnages. Les femmes, quant à elles, ont une autre puissance, qui est moins reliée à l'agressivité que celle des hommes. C'est peut-être cela qui le rapproche, lui enfant, des femmes, mais qui crée aussi un conflit psychique autour de la puissance féminine dans sa construction identitaire. La question des nombreux conflits armés et de la guerre en Côte d'Ivoire peut également avoir joué sur la conflictualisation des pulsions agressives de cet enfant.

Les figures identificatoires importantes semblent en effet être la grande sœur comme figure maternelle, le père et le frère comme deux modes d'identification au masculin, l'un évolutif, mais dont l'agressivité potentielle pose problème, l'autre régressif. Ce sont ces trois personnages dont Raphaël anime les yeux de pupilles.

Tous les autres personnages ont les yeux vides, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas représentés dans leur fonction de contact humain (Abraham, 1999). On voit aussi que le féminin est du côté du passé (la gauche) alors que le masculin est du côté de l'avenir. L'investissement de la figure de la sœur doit être mis en lien avec d'une part le rôle maternel que joue effectivement souvent la grande sœur dans les société africaines (Erny, 1999) et l'importance du neveu dans la loi matriarcale, ce qui donne à la sœur un rôle central et bien différent de celui qu'elle a dans les sociétés occidentales, un rôle dans une sorte de couple imaginaire qui pourrait aussi être vu comme un type de résolution œdipienne (laisser la grande sœur pour désirer vers une petite équivaut à désirer dans le respect de la différence des générations). La toute petite sœur qui forme un couple avec le petit frère au dernier dessin peut aussi être vue sous cet angle.

Selon Debray (2000), « l'expression fantasmatique agressive et sexuelle parfois trop crue doit être canalisée sans pour autant aboutir à une réalisation marquée par l'inhibition » (p.28). L'expression discrète dans les deux derniers dessins laisse présager que nous ne sommes pas en présence d'inhibition complète ou encore de mécanismes de défense trop massifs. Par contre, on peut se demander si cela pourrait avoir un lien avec l'absence de Raphaël dans ses dessins.

Même si la gestion des pulsions agressives semble être la question principale de Raphaël, il semble être sur la voie d'en trouver une réponse possible dans l'investissement du lien père-fils. C'est en effet dans l'élaboration de l'identité masculine, dans la relation avec d'autres hommes, que son agressivité trouvera à se socialiser. Les personnages du père et du fils illustrent peut-être l'hésitation de Raphaël entre une réalité fantasmatique compensatoire de l'enfance et une projection dans l'avenir.

L'identification à la puissance masculine et à la figure du père, est manifeste et l'intégration de la différence des sexes et des générations permettent à Raphaël de rêver dans le respect de ces limites structurantes. Cette importance est aussi représentée par le fait que les personnages masculins sont globalement à droite, qui est dans la symbolique africaine, le « côté mâle » et le « côté de la force » (Faïk-Nzuji, 1993) (p. 64). L'ensemble de la série laisse par contre aussi supposer que Raphaël Junior investit particulièrement le rêve, ce qui peut éventuellement poser la question de son adaptation à la réalité qui peut être décevante, mais nous ne pouvons nous avancer sur cette question d'aucune manière avec les données disponibles. La structure œdipienne met en jeu de manière saine les questions de différences de sexe et de génération, l'amour pour les figures féminines, le désir d'être homme adulte et puissant, ce qui implique probablement l'angoisse de castration et entraîne questionnement et difficulté autour de la gestion de l'agressivité, ce qui est, somme toute, une question de l'adolescence dans laquelle Raphaël s'engagera bientôt. Pour l'instant, il est toujours dans la situation frustrante de ne pas pouvoir réaliser son désir puisqu'il est toujours garçon. La meilleure solution pour l'instant, comme il l'a compris, est de s'appuyer sur son père. Cela montre qu'il est par ailleurs au delà d'une dynamique d'être le phallus, mais plutôt dans un désir d'avoir le phallus, ce qui est le propre du développement psychique sain. En effet, selon Lacan :

> « La remise en place du phallus est structurante pour l'enfant […] le passage du registre de l'être à celui de l'avoir est la preuve la plus

manifeste de la mise en place du processus de la métaphore paternelle » (Dor, 2002, p.112-113).

Pour l'instant, c'est le père qui l'a, mais Raphaël espère l'avoir en devenant homme, c'est-à-dire, comme le souligne Héritier (1996), anthropologue des sociétés africaines (entre autres), celui qui « crée l'ordre social ». Il rêve, comme en témoigne l'image du père dans la famille idéale, d'occuper une position puissante d'homme dans la société, un rôle paternel aux couleurs de son pays. D'ailleurs, en plus d'utiliser le vert et le orange, pour le père et ce qu'on pense être une projection de lui-même, Raphaël avait écrit son nom, au dos de la feuille avec ces mêmes couleurs, celles du drapeau de son pays. Dans la dynamique psychique de ce garçon et les enjeux par rapport à l'agressivité, il ne faudrait pas par ailleurs négliger l'effet qu'ont pu avoir les conflits politiques et la guerre.

1.2 Daisy Albertine

Daisy Albertine est une jeune fille ivoirienne de 10 ans. Elle est en classe de CM1/CM2 (équivalent de la 4e/5e année du primaire). Ses parents seraient séparés et elle vivrait avec son père. Elle aurait deux sœurs plus jeunes qu'elle et serait donc l'aînée d'une fratrie de 3 enfants. Elle parle l'Abouré à la maison, ce qui indique qu'elle est du groupe ethnique des Abourés, qui sont, comme les Abrons, un sous-groupe des Akans. On peut donc la supposer catholique, ce qui est appuyé par le choix de son prénom. Les Abourés, une population lagunaire de Côte d'Ivoire (Niangoran-Bouah, 1960), étaient aussi des guerriers redoutables (Perrot, 2005).

1.2.1 Dessin libre



Figure 8 - Dessin libre de Daisy Albertine[30]

Avec application et harmonie, le dessin libre de Daisy Albertine fait figurer des fleurs et des cœurs. Un graphisme concentrique est utilisé dans les deux cas.

[30] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

Les fleurs sont composées de tout petits traits qui rassemblées, mis les uns à la suite des autres, forment un tout. L'image finale représente des fleurs, une grosse et une petite, liées à une même tige pour faire un tout. Le centre des fleurs de même que leurs feuilles sont d'un vert tendre. Le trait pointillé, combiné à la couleur pâle et douce choisie, donne un aspect léger inspirant le calme et le bien-être. La coloration donne un effet de rayonnement à partir du centre, comme une source de lumière.

Selon Royer (2005), la fleur évoque la coquetterie et le désir de plaire. De plus, selon le même auteur, les fleurs d'un bouquet, inégales en dimension et en beauté, font souvent référence à la dynamique familiale.

Pour interpréter plus justement le dessin de Daisy Albertine, nous nous sommes référé à la symbolique dans les arts africains, à l'aide du précieux travail de Clémentine M. Faïk-Nzuji. D'abord, cette fleur est formée d'une alternance de spirales et de cercles concentriques (la jeune fille devait avoir du mal à poursuivre la spirale du début à la fin, ce qui fait qu'elle n'est pas continue et que certaines parties sont des cercles). La spirale, qui d'ailleurs « participe du même symbolisme que les cercles concentriques » (Faïk-Nzuji, 1996, p. 126), serait un symbole cosmique pour l'ensemble de l'Afrique noire. Elle réfère à la création et à Dieu, à la source première ou à la première origine, de même qu'à l'ordre. Elle est aussi un symbole de la Parole donnée par Dieu à l'homme « qui le distingue de toute autre créature » (Faïk-Nzuji, 1993). Elle est aussi ce qui donne la force à l'homme. En Afrique de l'Ouest, elle est symbole de l'autorité. Quand la spirale est fermée, ce qui est le cas de celle dessinée par Daisy Albertine, elle réfère à la plénitude. Quand on regarde de plus près la tige et la petite fleur, on s'aperçoit que la fleur est en fait une spirale dans le prolongement de la ligne de la tige. Or, la ligne qui part d'un point en descendant pour se finir par une spirale, est un signe spécifique pour les Abourés (mais aussi plus largement pour les Akans, dont les Baoulés). Il s'agit d'un symbole de fécondité, qui signifie la maternité, la femme enceinte ou la grossesse. Ce signe a pour nom « le mâle et la femelle ». On peut considérer cette fleur comme étant le lieu d'une condensation de représentations dont les thèmes tournent autour du lien filial et de la procréation.

Sous la fleur, on trouve 3 cœurs, un grand qui en contient un moyen, qui en contient un petit, ou l'inverse, un petit cœur vert foncé, entouré d'un moyen cœur blanc, entouré d'un grand cœur orange. Les cœurs sont unis, les grands contiennent les petits, ce qui pourrait rappeler une symbolique de la filiation, l'enfant dans le ventre de la mère ou le père qui protège la mère et l'enfant, ou encore la communauté qui entoure la mère et l'enfant. Il s'agit encore une fois des couleurs du drapeau de la Côte d'Ivoire. Dans la symbolique des couleurs du drapeau, l'orange renvoie à la terre, le blanc à la paix et à l'unité et le vert à la forêt, à la nature et à la fertilité. Le même cœur avait été représenté par une autre enfant du groupe avec la devise de la Côte d'Ivoire à l'intérieur : « Unité, discipline, travail ». Ce cœur, accompagné de la devise, est peut-être une représentation courante pour les enfants (il pourrait aussi simplement s'agir d'un phénomène d'influence des enfants entre eux à cause du contexte de groupe). Mais de toutes façons, les thèmes de l'unité (ou du lien) et de la fertilité semblent obtenir des indices de convergence dans ce dessin.

Tant dans les formes que dans le thème, on voit à la manière d'une mise en abîme la référence à des parties formant un ensemble unifié qui contient ce thème de

la fécondité et du principe maternel. On peut aussi voir une représentation de la fonction paternelle dans l'importance de la « patrie » dont témoignent les couleurs du drapeau.

1.2.2 Dessin du bonhomme



Figure 9 - Dessin du bonhomme de Daisy Albertine[31]

Le personnage que Daisy Albertine dessine est très clairement une femme. Les traits féminins sont accentués, seins, hanches et vêtements (une robe ajustée et fleurie). Le corps est globalement bien représenté et bien proportionné, sauf pour la longueur des bras qui sont trop courts et des mains dont on ne distingue pratiquement que les doigts. De plus, les épaules sont un peu larges. On ne sait pas s'il s'agit d'un personnage noir ou blanc. Les cheveux sont coloriés en jaune, ce qui laisse supposer qu'il s'agit de cheveux blonds, ce sont donc soit des cheveux d'occidentaux, soit des mèches. Une attention particulière a été mise à dessiner les cheveux. Ils sont en effet importants pour les femmes africaines qui dépensent beaucoup d'argent pour les faire tresser ou les coiffer, souvent en ajoutant des faux cheveux (mèches) qui

[31] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

coûtent cher. Bien que les tresses soient pour les occidentaux une originalité africaine, les mèches sont pour les africaines une façon de changer l'apparence de leurs cheveux et de cacher leur texture crépue, c'est-à-dire leur aspect africain naturel. Sur le personnage dessiné tout est assorti, la robe, le maquillage des yeux et de la bouche de même que les cheveux. Le fait de tout assortir ainsi fait partie de l'esthétique et de la mode africaine.

Par contre, une seule couleur est utilisée, le jaune. Dans la symbolique des drapeaux africains, comme nous l'avons souligné dans un article (Bessette et al., 2012), il peut symboliser l'or, la richesse. C'est aussi la couleur du soleil. Sur le corps (la robe), la couleur n'est pas appliquée au tronc, à l'inverse du personnage de la mère réelle dans les dessins de Raphaël. La couleur est absente des seins aux fesses, seule une fleur est coloriée en jaune dans cet espace. On peut ici penser à une part d'inhibition du sexuel qui empêche de colorier certaines zones du corps. On peut par ailleurs penser que l'intérêt pour le sexuel est présent, c'est ce qui en fait un objet de conflit et d'inhibition, qui revient sous une autre forme, déplacée.

La robe est décorée de deux fleurs et de deux petits ronds. La fleur de manière générale est liée au désir de plaire, à la séduction, à la beauté de la nature. Selon Royer (2005), elles sont beaucoup plus fréquentes dans les dessins des filles que des garçons. Comme dans les dessins de Raphaël, une fleur figure sur la robe à la hauteur du sexe. La fleur, qui est l'organe sexuel de la plante ou de l'arbre, symbolise classiquement le sexe féminin « d'où jaillit la vie » (Moir, 2012). Ce motif est aussi inspiré d'un élément de réalité : les pagnes (morceaux de tissus avec lesquels ont fait aussi les robes) ont souvent des motifs à fleurs. Ce sont par contre le plus souvent des motifs répétitifs uniformes à l'ensemble du tissu et non en quelques endroits comme cela est représenté ici, ce qui nous fait pencher du côté de la représentation psychique.

Le personnage dessiné a une marque sur la joue, un point, et une marque sur le cou, une ligne verticale et un petit rond en bas. Nous n'avons par ailleurs par trouvé la signification de ces signes. Il pourrait s'agir de scarifications typiques, qui montrent l'inscription de l'enfant dans la tradition par les pratiques familiales.

En regardant le dessin de près, on remarque beaucoup de traits recommencés. Selon Abraham (1992), plusieurs tentatives de dessiner le personnage pourraient être liée à une incertitude de soi, à « une difficulté de se projeter soi-même dans un mouvement ferme » (p. 37).

Le dessin se trouve davantage dans le haut de la feuille et à peu près au centre. Pour Royer, le haut de la feuille symbolise la pensée, l'imaginaire et l'idéalisme. Nous avons par ailleurs trouvé que les Ivoiriennes situent statistiquement plus souvent leur dessin dans le haut de la feuille que les Québécoises (Bessette et al., 2010). Cela pourrait être dû à l'importance accordée à l'imaginaire, mais aussi aux habitudes scolaires d'utilisation de la feuille et à la moins grande disponibilité du matériel pour dessiner, de même qu'à l'« éducation au dessin ». Comme le souligne Jumel (2011), « l'activité graphique et l'organisation de l'espace graphique nouent un rapport privilégié avec l'activité d'écriture » (p.88). De plus, l'étude de Morval (1973), comparant des enfants de différents milieux (à Montréal), mentionne que les enfants de milieu défavorisés utilisent plus la zone supérieure de la feuille que les enfants de milieux plus favorisés.

1.2.3 Dessin de famille réelle

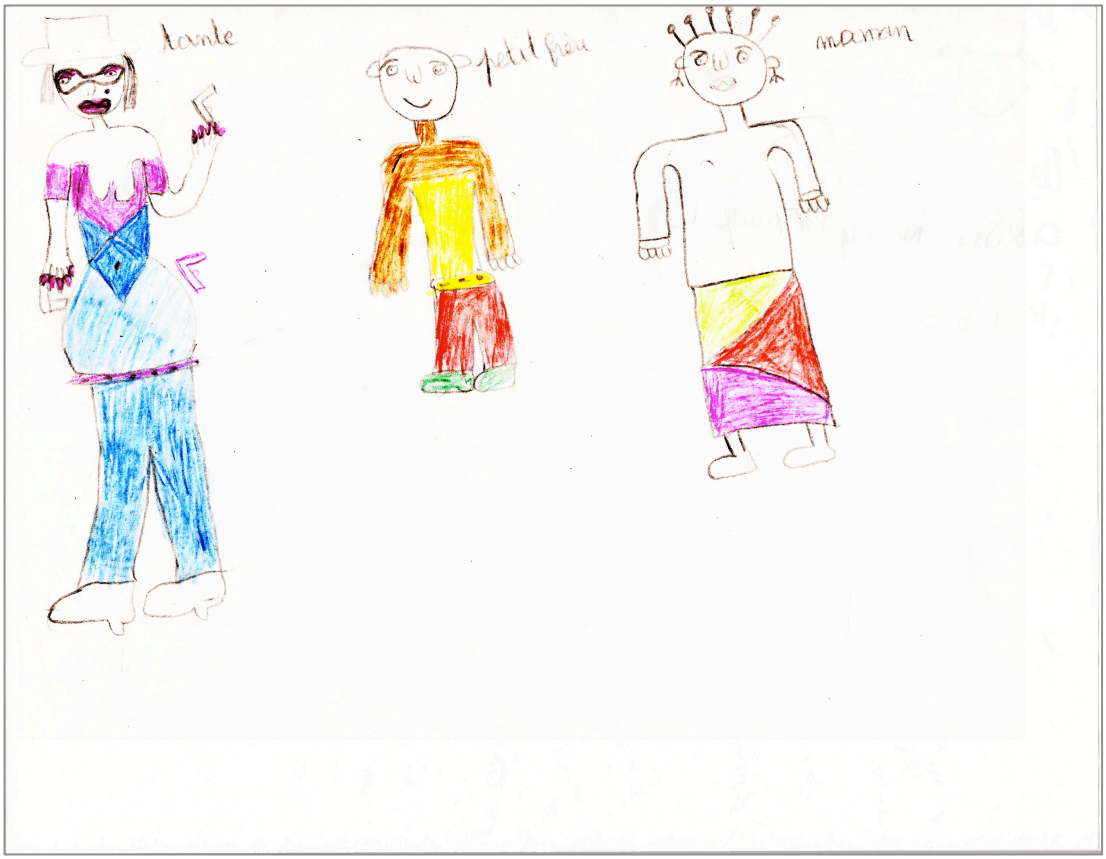


Figure 10 - Dessin de la famille réelle de Daisy Albertine[32]

Le dessin de la famille réelle de Daisy Albertine commence par une tante. Elle dessine ensuite un petit frère, puis une maman. Il n'y a pas de père dans cette famille, ce qui est par ailleurs assez fréquent chez les Ivoiriens; selon l'étude de Oliverio Ferraris (1973), seulement 45 % des enfants ivoiriens dessinent le père dans le dessin de famille[33]. La famille que la jeune fille dessine est bien différente de celle décrite dans la fiche d'information, on pourrait presque la qualifier d'inverse (elle vivrait avec son père et aurait 2 jeunes sœurs). Cela peut être dû à une mauvaise information ou encore à la différence entre la famille concrète et la famille psychique, différence que Véronique Dufour (2008) avait soulignée. Cela peut également être relatif à la complexité des tableaux familiaux en Afrique (Erny, 1987; Ortigues & Ortigues, 1984). Il faut savoir aussi que les dénominations de liens familiaux (frère, sœur, tante, oncle, etc.) ne sont pas forcément liés qu'à des liens biologiques réels, chacun pouvant être appelé selon sa fonction « sociale ». Il faudra, pour les analyses, composer avec ces différentes possibilités. Nous nous centrerons davantage sur la différence entre le dessin de la famille réelle et de la famille idéale, comme il s'agit de données à partir desquelles nous pouvons tirer des conclusions, bien qu'elles soient limitées quand à l'adaptation de l'enfant à la réalité concrète.

[32] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.
[33] Les deux parents apparaîtraient significativement moins souvent dans les dessins d'enfants ivoiriens (seulement 55 % dessinent le père et 47 % la mère) (Ferraris Oliverio, 1973)

La tante est représentée de façon très occidentalisée et hypersexualisée : décolleté plongeant, vêtements serrés, minijupe, lunettes de soleil, vernis à ongle, rouge à lèvre, maquillage, talons. Elle a aussi un aspect de femme émancipée, elle a un chapeau et semble porter un pantalon sous la minijupe. Elle manipule des objets dont il est difficile de déterminer la nature, mais qui donne une impression de maîtrise d'une réalité matérielle. On peut penser que l'apparence de ce personnage soit liée à l'importance de l'écoute des séries télévisées américaines et brésiliennes ou mexicaines en Afrique. En effet, elles sont énormément regardées et influencent particulièrement les femmes (Touré, 2006). Il peut aussi s'agir d'un élément de réalité. Par ailleurs, le fait que la tante soit dessinée en premier n'est pas surprenant, les Ivoiriens choisissant souvent des membres de la famille autre que les parents (Ferraris Oliverio, 1973), ce que nous avons aussi pu constater dans nos analyses quantitatives. De plus, les Ortigues (1984) rapportent que les grandes sœurs sont parfois appelées tantes par respect. On peut dire que le rôle de la tante peut être proche de celui de la grande sœur, ce qui va dans le sens de l'importance de la sœur comme premier personnage dessiné pour les Ivoiriens que nous avons découvert à l'aide des analyses statistiques. La tante a un point sur la joue comme le bonhomme, ce qui est une marque d'identification entre le dessin du bonhomme et le personnage de la tante. Son importance est aussi signifiée par le fait qu'il s'agit du plus grand personnage. Pour Kos et Biermann (1977), « le personnage le plus grand est une figure particulièrement identificatoire » (in Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000, p. 106). Ces éléments laissent croire qu'il s'agit d'un personnage dans lequel Daisy Albertine se projette elle-même. De plus, la tante a un nombril dessiné par dessus les vêtements, comme dans les dessins de Raphaël. Nous avons déjà parlé du lien entre la représentation du nombril et la matrice première, de sa symbolique du lieu par lequel on entre dans le monde. Il pourrait aussi s'agir d'une représentation du nombril ayant une autre symbolique, possiblement plus occidentalisée ou modernisée. Pour Raphaël, on en supposait le lien avec les identifications primaires. Ici, il est peut-être hasardeux de soutenir cette hypothèse, bien que cela ne soit pas complètement impossible si une tante ou une grande sœur a pris soin d'elle lorsqu'elle était tout petit bébé. Par contre, cela pourrait pointer une particularité, peut-être un conflit, dans les identifications primaires. On pourrait aussi le lier au fait que, comme le souligne l'anthropologue Françoise Héritier (1996), « la fonction éducative et l'attachement affectif ne sont pas nécessairement associés à la fonction reproductive » (p. 269). Le nombril symbolise aussi « le centre vers lequel convergent toutes les forces favorables à la fécondité » (Faïk-Nzuji, 2000, p. 181). On pourrait penser que sa figuration dans ce dessin soit davantage liée à une représentation de la fécondité. S'il s'agit de fécondité, on pourrait la dire différente de celle de la tradition africaine. En effet, le personnage de la tante pose question ; elle a un nombril et est le premier personnage dessiné, mais n'a ni apparence maternelle, ni lien avec une représentation de la femme africaine traditionnelle. Par ailleurs, la jeune fille s'y identifie fortement. Cela pourrait être lié à une distance d'avec les traditions qui grandit dans le lien social et une orientation autre de la fantasmatique, ce qui pourrait être soutenu par les identifications aux personnages des séries télévisées par exemple. Lorsqu'on regarde au dos de la feuille, on remarque que le dessin de la tante (on peut penser qu'il s'agissait de ce personnage, car on voit une forme de chapeau), avait été commencé et qu'il a été repris de l'autre côté. Cela suggère, d'une part, qu'il s'agisse du premier personnage dessiné, mais

peut aussi signifier que le mouvement identificatoire n'est pas complètement fluide et peut rencontrer des obstacles. En effet, de tels changements dans les représentations sociales peuvent mettre les jeunes dans des positions identificatoires qui ne sont pas toujours évidentes à soutenir. De plus, l'identification entre tante et mère pourrait être source de conflit psychique.

Le personnage de la mère a des traits beaucoup plus traditionnels, mais elle est dessinée en dernier lieu. Elle porte en effet un pagne, l'habit africain féminin le plus typique, et ses cheveux sont coiffés à l'africaine. Contrairement aux yeux du bonhomme et de la tante qui sont plus ovales, elle a des yeux ronds. Par contre, la forme des épaules, des bras et des mains de la mère ressemblent à ceux du bonhomme. Ses formes ne sont pas féminines, elle est complètement droite et plate. Elle ne porte ni talons ni maquillage. Elle a par ailleurs des boucles d'oreilles, ce qui, combiné au pagne, marque sa féminité, mais qui est une autre féminité que celle de la tante. La forme de ses boucles d'oreille est un signe qui dans la symbolique africaine signifie « enracinement » ou « racines » (Faïk-Nzuji, 1996). Il est lié à la culture, aux ancêtres et aux traditions. L'absence de couleur dans le haut du corps et le fait qu'aucune forme féminine ne soit représentée sur la mère pourrait, de la même façon que dans le dessin du bonhomme, être liée à une inhibition de la représentation explicite de la sexualité maternelle. L'inhibition semble porter particulièrement sur le haut du corps, on peut la penser en lien avec les seins, peut-être en lien avec le sein maternel, mais aussi avec le début de la puberté (les deux étant de toute façon liés), possiblement aussi en lien avec les identifications primaires qui, provoquant un attrait intense, mais régressif, sont aussi sujet à la mise en place de défenses importantes.

Le personnage du petit frère est le plus petit, ce qui est dans l'ordre des choses. La forme de son corps est bien masculine (épaules, taille plus basse que les femmes, torse plus triangulaire). Il n'a pas de grosses lèvres comme les personnages féminins, ce qui marque aussi la représentation de la différence des sexes. La forme de ses bras et de ses mains est par contre comme celle de la mère. Ce personnage est dessiné avec les couleurs de l'Afrique : le jaune, le rouge et le vert.

Les personnages sont alignés par la tête. Cela aurait-il un lien avec une intégration incomplète de la différence des générations telle que le suggère Dufour (2007b) pour les enfants français ?

Quand à l'absence du père, si elle n'est pas une rareté chez les enfants ivoiriens, elle est aussi un élément qui correspond à la théorie qu'ont élaborée les Ortigues (1984) autour de l'Œdipe africain. Ces derniers soutiennent en effet que le père, dont la représentation psychique est plus ou moins dissolue dans celle d'un ancêtre tout puissant, ne serait pas central dans la construction œdipienne puisqu'il serait impossible d'être en rivalité avec lui. Cependant, la recherche des Ortigues (Ortigues & Ortigues, 1984) était faite sur des garçons. Est-ce différent pour les filles? Par ailleurs, si cette théorie s'avérait moins vraie aujourd'hui, on pourrait aussi se demander si le père est absent à cause du conflit/désir œdipien.

Le contraste entre les figures de la tante et de la mère est surprenant. Il s'agit probablement de deux représentations de la femme africaine. Il existe en effet en Afrique une conception teintée d'humour, mais qui est liée aux représentations culturelles, sur la nécessité pour un homme d'avoir deux femmes, l'une avec qui

avoir des enfants, et l'une avec qui sortir. On appelle humoristiquement cette deuxième femme « le 2e bureau ». C'est une femme qui sait se tenir en société, sait bien s'habiller et est éduquée, une femme que l'on peut emmener dans les soirées où se trouvent des gens importants. C'est « la préférée », et c'est avec cette dernière que l'homme a une relation plus affective. La première est davantage une femme dans la tradition de la culture africaine et elle est valorisée par son rôle de mère, elle est reconnue par la communauté. Les relations des premières par rapport aux deuxièmes ne sont pas très bonnes, les petites « préférées » sont en moins bonne position dans le groupe. Il semble ici que Daisy Albertine s'identifie davantage au modèle de la femme cultivée et socialement présentable. Ce modèle de femme est à l'image de la femme occidentale et des relations homme-femme telles qu'elles sont conçues en occident, c'est-à-dire des relations de couple. Ce modèle n'est pas celui de l'Afrique traditionnelle qui est plutôt celui de la réunion de deux familles par le mariage, où les époux ont une relation assez distante (Erny, 1987).

1.2.4 Dessin de famille idéale



Figure 11 - Dessin de la famille idéale de Daisy Albertine[34]

Le dessin de la famille rêvée de Daisy Albertine est vraiment bien rempli, de personnages, d'animaux, de choses, avec beaucoup de couleurs et de formes. Elle a dessiné tout ce dont elle rêve, et elle rêve de beaucoup de choses. On retrouve dans le dessin les éléments suivants, avec pour la plupart des dénominations écrites : « maman de rêve », « petite sœur », « papa », « ma poupée adorée », un serpent, « la

[34] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation

neige », « la maison de mon rêve » avec une chaise et une télévision à l'intérieur, « le cheval dont je rêve », « une piscine de mon rêve », un arbre fruitier, « le soleil ». La richesse de ce dessin est surprenante.

La mère, très coquettement représentée, a une forme féminine, mais n'a pas de seins. Ses vêtements sont dessinés avec soin et assortis avec maquillage et vernis, comme l'étaient ceux du bonhomme et de la tante. Une seule couleur est utilisée, le vert pâle, couleur de la fleur au premier dessin dont la symbolique renvoyait à la première origine ou à la source première, à Dieu, mais aussi par extension au principe maternel. Le vert est une couleur relativement froide qui inspire le calme et la réflexion, mais aussi possiblement la mélancolie (Oliverio Ferraris, 1980). Si l'on pense, comme nous en avons soulevé la possibilité, à une carence dans la relation à la mère, on pourrait considérer une expression de cette valence avec la couleur verte. Le vert n'est par ailleurs pas la couleur la plus froide des couleurs froides puisqu'il contient du jaune. Il est aussi la couleur de la végétation, pour Dolto (1987) il s'agissait d'une couleur de vie pour les enfants. « Elle figure le printemps, l'espérance, le renouveau, la sécurité dans l'avenir » (Royer, 2005, p. 180). Elle renvoie en effet à la nature vivante, à « mère nature ». La mère dessinée porte des talons, ce qui, entre autres choses, lui donne un aspect occidentalisé. Elle a le point qu'on retrouvait sur les personnages du bonhomme et de la tante, et aussi le nombril qui figurait sur la tante. Comme pour le bonhomme, des fleurs décorent le vêtement, mais cette fois-ci il y en a plus. Le personnage de la mère est en fait une combinaison entre le personnage de la tante et du bonhomme. Elle est aussi le plus grand et le premier personnage dessiné. La mère dessinée à la famille idéale n'a rien qui rappelle la femme africaine traditionnelle. De plus, aucun trait du personnage de la mère de la famille réelle ne figure dans le dessin.

La petite sœur a plus de poitrine, mais n'a pas de fesses. Elle a le même maquillage que la mère, ce qui symbolise un lien d'identification entre les deux. Elle est habillée d'orange, une des couleurs du drapeau, mais aussi une couleur chaude qui inspire la joie de vivre (Oliverio Ferraris, 1980). Quand on regarde de près, on voit qu'elle a été dessinée une première fois (à gauche de la mère), puis effacée. Il semble que ce soit la mère qui ait été dessinée ensuite, puis que la petite sœur ait été redessinée pour de bon à sa droite. On peut alors penser que la position régressive a d'une part son importance, puisque c'est la première qui se manifeste dans le dessin, mais qu'elle est aussi l'objet de conflits et de défenses. Cela pourrait être relié à la relation à la mère. D'ailleurs, si l'on considère que les informations obtenues sont vraies, cela pourrait s'appuyer sur un élément de réalité, la mère biologique ne vivant pas avec elle. La robe de la petite sœur est décorée de petits cercles, comme on en trouvait sur la robe du bonhomme. Si on compare la maman et la petite sœur, on dirait que ce sont le nombril et les hanches qui sont rattachés au principe maternel, un peu comme c'était le cas dans les dessins de Raphaël. On peut penser que le personnage de la maman et de la petite sœur sont deux tendances identificatoires de la jeune fille, l'identification régressive pouvant être source d'angoisse si elle n'est pas en lien avec la mère comme appui. Cela pourrait être relié à un manque de la présence de la mère dont elle a pu souffrir, particulièrement considérant la possibilité qu'elle ait deux sœurs plus jeunes qu'elle, et qui expliquerait aussi qu'elles ne soient pas représentées dans la famille réelle. Peut-être a-t-elle eu à occuper un rôle maternel alors qu'elle-même avait manqué de maternage. L'incertitude de

l'information sur la situation réelle nous empêche d'interpréter précisément, mais nous pouvons supposer avec assez de certitude des enjeux autour de la mère à partir des dessins et de leur comparaison.

Dans le dessin de la famille idéale, le père est présent. Il est par contre assez effacé comparativement aux autres personnages. Il est dessiné avec un peu moins de soins. Une couleur froide a été choisie pour son vêtement. Il porte une ceinture noire qui dépasse largement à sa droite et donnant comme résultat une forme phallique. Royer (2005) mentionne d'ailleurs qu'une « ceinture très noircie » peut correspondre à un « équivalent phallique » (p.197). Le père a été dessiné une première fois, effacé puis redessiné ce qui peut marquer une difficulté de représentation ou un conflit. Le père n'a pas de trait qui soit relié à une occidentalisation : son nez n'est pas pointu comme ceux de la mère et de la fille et ses yeux sont plus ronds que ceux des autres personnages du dessin. Il faut encore une fois souligner l'absence de couleur sur le pantalon du père, qui peut, comme nous l'avons supposé pour le haut du corps de la mère et le corps du bonhomme, être le fruit d'une inhibition liée aux représentations psychiques du sexuel. Cette représentation est en fait déplacée sur la ceinture; il s'agit du retour camouflé du refoulé.

Daisy Albertine signifie que la poupée est importante à ses yeux en indiquant qu'il s'agit de sa poupée adorée. La forme de la poupée rappelle celle des fleurs de la robe du bonhomme ; il s'agit d'une composition graphique qui comprend un rond, des demi cercles et deux formes en pointes. De plus, c'est la même couleur qui est utilisée, le jaune. La poupée, dans l'imaginaire des petites filles, est un équivalent fantasmatique du bébé qu'elles aimeraient avoir. La représentation de la fleur imprimée sur la robe pourrait alors être une représentation condensée du sexe et du bébé, qui sont d'ailleurs liés dans la réalité biologique et psychique de la naissance et de la conception. Le signe tracé à l'intérieur de la poupée signifie selon Faïk-Njuzi (Faïk-Nzuji, 1996), dans la symbolique africaine, un carrefour, la croisée des chemins, un lieu d'échange et de rencontre. Le noyau symbolique de ce type de signe est en lien avec les ancêtres, les énergies, le monde, les points cardinaux et la vie. En Afrique, les poupées ont souvent une grande valeur symbolique. Par exemple, les poupées ashanti, qui est le royaume à proximité de la Côte d'Ivoire qui a été le plus puissant historiquement (Erny, 1965), sont des poupées de fertilité que les femmes portent sur elles pour préserver leur fécondité (Faïk-Nzuji, 1996). Les petites filles les reçoivent de leur mère ou de leurs aînées. « Elles se familiarisent progressivement avec leur futur rôle de mère en jouant avec leurs poupées qu'elles habillent et soignent et à qui elles parlent comme le font partout les petites filles » (Faïk-Nzuji, 1996, p. 14). La forme du corps de la poupée dessinée par Daisy Albertine est reprise dans le graphisme des fleurs sur la robe de la mère de rêve. Ces fleurs sont différentes de celles sur la robe du bonhomme, elles n'ont pas de pics. On peut par ailleurs les penser aussi en lien avec le désir d'enfant. Il est intéressant de noter que les éléments des formes dessinées sur la jupe du premier bonhomme se retrouvent distribués entre la poupée et les jupes de la mère et de la sœur (les pointes et le jaune, les fleurs avec des pétales rondes, les ronds), comme si l'image de la féminité avait été décomposée. La poupée pourrait alors être vue comme une représentation déplacée de l'enfant séparé des parents, mais dont le lien filial est marqué par les ancêtres.

Dans le dessin en général, la maison a une forte charge symbolique, et comme le souligne Royer, « est sujette à de multiples projections anthropomorphiques ». La représentation de la maison est la représentation du lieu où habite le sujet, où il est chez lui. Dans le dessin, elle peut être considérée comme une projection du corps. La maison dessinée est en 2 dimensions, ce qui montre que la représentation de la profondeur n'est pas complètement acquise au niveau des habilités graphiques et que la représentation d'une troisième dimension n'est pas tout à fait formée. On y trouve une chaise et une télé, ce qui montre l'importance de la télévision dans le monde intérieur de la jeune fille. La maison est dessinée simplement avec une porte ronde au devant. Cette porte n'a pas de poignée. Il pourrait s'agir d'une ouverture. Le serpent dessiné semble se diriger vers cette porte et lorsque nous recueillons le dessin, la jeune fille précise qu'un serpent s'approche de la maison. Il est intéressant de noter que les proportions de la porte et du serpent sont harmonisées ; la porte semble être faite pour le serpent, entre tous les êtres qui animent le dessin. « Dans la psychanalyse freudienne, le serpent est couramment assimilé à une forme phallique, au sexe masculin lui-même » (Moir, 2012). Dans les croyances africaines, il arrive que cet animal soit tenu responsable de certaines grossesses (Erny, 1999). Il existe aussi en Afrique une figure mythique du serpent python qui symbolise « Dieu dans le mouvement de la création » (Faïk-Nzuji, 1996, p. 127), c'est-à-dire qu'il symbolise le principe même du phallique. On peut relier cette représentation de Dieu à la fonction paternelle. Par contre, il peut aussi avoir un caractère négatif et ambigu, il peut par exemple être symbole de danger et de sorcellerie dans certaines traditions (Faïk-Nzuji, 1993). Dans la genèse, il est en lien avec le péché originel (il faut rappeler que la religion catholique est activement pratiquée en Afrique de l'Ouest, et particulièrement à Abidjan). La maison et le serpent du dessin de Daisy sont dans la neige, qui forment un sous ensemble les contenant tous les 2 dans le dessin. La neige peut évoquer l'absence de chaleur affective (Royer, 2005). Elle peut aussi être liée à l'image d'un père accablant (Royer, 2005), mais les indices disponibles ne permettent pas de se prononcer au sujet du père en ce sens. Cette figuration de la neige dans le dessin pourrait par ailleurs être relié à l'idéalisation de l'Occident, et en lien avec le fait que c'est une Canadienne qui demande de dessiner. On peut constater qu'il s'agit d'une représentation fantasmatique, c'est-à-dire non appuyée sur une réalité vécue concrètement, puisqu'on voit des points rouges dans la neige et que le serpent y rampe.

À côté de la maison, Daisy Albertine représente un cheval. Cet animal évoquerait selon Royer (2005) la beauté et la fierté, les élans sexuels nobles et leur maîtrise. Il peut par ailleurs aussi évoquer les abus de la domestication, la maltraitance (Royer, 2005). Il intéresse particulièrement les filles à cause de sa crinière qu'on peut « coiffer ». Selon Moir (2012), il est un symbole en lien avec l'acceptation du corps. Le cheval n'est pas un animal à symbolique forte en Afrique noire comme le sont le bœuf, le serpent, l'aigle, le crocodile ou la poule (Faïk-Nzuji, 1993). Ce sont les Occidentaux et Maghrébins qui les utilisent beaucoup, et la représentation de cet animal dans le dessin de Daisy Albertine pourrait possiblement encore une fois en lien avec un idéal autre que celui des traditions africaines noires.

En Afrique, le soleil est un signe associé à la lumière, à l'infini, au rayonnement illimité dans le temps et dans l'espace. Le noyau symbolique de cette

représentation est en lien avec Dieu et la Parole (Faïk-Nzuji, 1996). Cette symbolique rappelle la représentation de la fleur au premier dessin. Selon Royer (2005), le soleil symbolise le père et renvoie à la problématique œdipienne. Elle souligne elle aussi que le soleil a été déifié par plusieurs peuples. Le soleil est placé à droite dans le dessin, l'espace graphique lié à l'avenir. Le haut serait, selon Abraham (1992), lié aux aspirations libérées du poids du corps. Comme elle le souligne, on peut lier l'axe haut-bas à la vie et à la mort, aux hommes et aux dieux. On pourrait alors penser à une représentation du père mort, c'est-à-dire de l'ancêtre, dont parle les Ortigues (1984). Il serait un élément vers quoi la dynamique psychique tend, une perspective d'avenir.

On trouve aussi un arbre dans le dessin. Il a un aspect concentrique, comme la fleur et le cœur du premier dessin. Il rappelle dans sa forme, avec les fruits, la coiffure de la mère de la famille réelle. Les fruits sont souvent idéalisés en Afrique, en particulier les pommes, car elles sont chères et rares; on les voit en quantité dans les séries américaines à la télévision[35]. L'arbre a en Afrique une symbolique forte; ses racines « cohabite avec les ancêtres, son tronc partage le souci des vivants […] tandis que ses branches se balancent dans la demeure des esprits d'En-Haut » (Faïk-Nzuji, 1993) (p.39). Il peut ainsi jouer le rôle de gardien du village. Les Ortigues (1984) et Erny (1987) soulignent son lien avec la représentation de l'autorité collective et des ancêtres, avec la figure des hommes réunis en assemblée autour de « l'arbre à palabre ». En Baoulé, qui est une ethnie (et langue) très présente à Abidjan que la jeune fille côtoie au quotidien, plusieurs proverbes sont relatifs à l'arbre dont « un arbre et son fruit » et « les traces de l'arbre qui produit des fruits ne disparaissent pas » (Kouadio, 2007). Ils sont tous les deux relatifs au lien entre parent et enfant. Ici, à partir du lien avec la représentation graphique de la mère de la famille réelle et la représentation du premier où une petite fleur est attachée à une même tige qu'une grande en étant associé au principe féminin de fertilité, on peut penser que cet arbre représente le principe maternel et le lien à la mère dans la succession des générations à partir des ancêtres. Il faut par contre souligner que le pommier n'est pas un arbre symbolique africain, qui sont plutôt des arbres comme le baobab, l'acacia, le palmier et le bananier (Faïk-Nzuji, 1993). On pourrait penser que le pommier dans le dessin de Daisy Albertine est une sorte d'hybride entre la symbolique forte de l'arbre dans la culture africaine et l'idéalisation du modèle occidental puisé entre autres dans les médias.

Le désir d'avoir une piscine est bien sûr répandu en Afrique à cause de la chaleur et aussi parce qu'il symbolise la richesse; les riches vont se baigner dans les piscines d'hôtel le dimanche. Mais l'eau est aussi « d'essence féminine », elle est un symbole du principe maternel (Royer, 2005). Anthropologiquement, selon Héritier, (1996) l'eau et l'humidité sont liés à la fécondité, la sècheresse et l'aridité à la stérilité. Elle s'exprime ainsi :

> « Les interprétations de la fécondité et de la stérilité relèvent, tout au moins sur le plan du langage, d'un système symbolique de représentations qui mettent en relation, comme si cela allait de soi, le cours du monde naturel et sa reproduction, la personne humaine dans sa chair et son esprit, ainsi que le jeu des règles sociales. » (p. 88).

[35] Information donnée par Hamet Saar, étudiant sénégalais au doctorat à l'Université de Strasbourg.

Il est aussi intéressant de noter que les Abourés, l'ethnie de Daisy Albertine, sont une population lagunaire, c'est-à-dire que toute l'organisation sociale de groupe est très liée à l'eau (Niangoran-Bouah, 1960).

Les personnages de la famille idéale de Daisy Albertine, qui sont encore une fois alignés par la tête, se tiennent tous par la main, ce qui signifie l'affection des uns envers les autres. Par contre, cette famille est très différente de celle dessinée au dessin précédent, presque à l'inverse, ce qui est intéressant considérant que déjà on retrouvait le même phénomène entre le dessin de la famille réelle et les données sur la famille dont nous disposons (ce qui fait aussi par ailleurs que nous doutons de leur exactitude, mais peut-être à tort). La comparaison entre famille réelle et famille idéale soulève plusieurs question : voudrait-elle une sœur plutôt qu'un frère ? (Si les informations dont nous disposons sont fausses). Voudrait-elle une mère plus moderne ? Voudrait-elle un père alors que le sien est absent ? Nous ne pouvons pas savoir. Par ailleurs, la grande différence entre famille réelle et famille rêvée laisse supposer la présence de conflits psychiques liés à la famille pour la jeune fille, malgré l'impression très « positive » que donnent ses dessins. Cela est illustré aussi par la manière dont les personnages sont liés les uns aux autres ; elle voulait faire en sorte que les bras se relient alors elle les a allongés, mais dans la représentation spontanée, ils n'étaient pas reliés. On voit d'ailleurs les reprises graphiques à ce niveau. Les personnages de la famille réelle, quant à eux, ne sont pas reliés les uns aux autres.

1.2.5 Interprétation



Figure 12 - Quatre dessins de Daisy Albertine[36]

Bien que nous pouvons soupçonner la présence de conflits à partir des nombreuses reprises et modifications d'une famille à l'autre, et conséquemment des difficultés d'identification dans les liens familiaux, l'ensemble de la série de dessins de Daisy Albertine laisse supposer une structure psychique œdipienne dynamique et en bonne voie de développement. En effet, la différence des sexes et des générations est bien représentée et on voit une richesse dans l'univers imaginaire de la jeune fille. Malgré une situation familiale peut-être difficile, la symbolique des principes paternel et maternel se retrouve d'une manière diversifiée dans ses dessins. Ils ne sont pas uniquement liés à des personnages, mais à des symboles plus larges, qui peuvent aussi être en lien avec des représentations religieuses, et qui permettent à cette jeune fille une construction œdipienne comportant une diversité d'identifications et de défenses, c'est-à-dire saine. Des identifications à des symboles qui transcendent l'homme, différents aspects de Dieu par exemple, lui permettent un appui psychique. Il faut souligner la richesse du champ symbolique lié au désir d'enfant, à la fertilité et au maternel pour la jeune fille. L'absence de représentation de soi ne semble pas être en lien avec une problématique, bien qu'on pourrait se poser la question de la place vécue de Daisy Albertine dans sa famille.

Par ailleurs, si nous voulions pointer plus spécifiquement les mouvements à l'œuvre dans la dynamique psychique qui obtiennent convergence, nous pourrions

[36] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

soutenir un double mouvement dans les identifications féminines, l'un qu'on pourrait qualifier de « très mature », peut-être trop, et l'autre de régressif. En effet, les personnages identificatoires sont des femmes, mais cela coexiste avec une identification régressive conflictuelle à la petite sœur. Ce double mouvement est illustré par la représentation au dessin du bonhomme (qui est projection de soi) de signes qui se retrouveront ensuite sur les personnages de la mère et de la petite sœur à la famille idéale (les fleurs et les ronds). L'identification peut-être trop mature pourrait être un moyen de lutter contre l'identification régressive possiblement liée soit à de la rivalité fraternelle, soit à une carence dans la relation à la mère ou aux femmes qui ont pris soin d'elle. En effet, dans les systèmes sociaux collectifs, où la famille est un groupe plus large que le noyau de la famille nucléaire, les enfants ont souvent plusieurs mères, comme le souligne Héritier (1996). Par exemple chez les Mossi (une ethnie d'Afrique de l'Ouest), la génitrice est rarement la « mère sociale, qui prend soin de l'enfant, le porte, l'aime et l'éduque » (Héritier, 1996, p. 270). Ce pourrait aussi être le fait que ce soit d'autres femmes que sa mère qui aient pris soin d'elle, qui ait été source de souffrance psychique. Quelle qu'en soit la source, ce double mouvement identificatoire au plus vieux et au plus petit marque un conflit qu'elle aura par ailleurs probablement les moyens de résoudre avec la structure psychique qu'elle a pu élaborer à partir de l'appui symbolique qu'elle trouve dans la culture. C'est peut-être en partie le conflit qui fait qu'elle n'apparaît pas dans le dessin. On peut aussi penser que cela freine la résolution de l'Œdipe dans sa triangulation et l'intégration des différences générationnelles qu'il implique. On pourrait ainsi comprendre les alignements par la tête et la perspective qui n'est pas acquise (nécessitant la représentation de 3 dimensions), et la figure effacée du père. Cette triangulation est par contre partiellement intégrée, assez pour qu'on interprète le fonctionnement comme proprement œdipien. La jeune fille se débat avec un désir fort et un intérêt pour le sexuel, qu'on voit clairement à travers toute la symbolique dans ses dessins, mais elle est en même temps dans la situation frustrante de n'avoir encore que 10 ans, ce qui crée la difficulté d'acceptation de la différence des générations. Elle voudrait être plus grande, mais elle ne l'est pas, et le rêve comprenant animaux et poupée, des images enfantines, nous le rappelle. Cela crée aussi des mouvements concomitants d'inhibition (les espaces laissées sans couleurs) et de représentations déplacées à valeur symbolique sexuelle forte (serpent, fleur) ou des représentations hypersexualisées (tante), c'est-à-dire qui soulignent la sexualisation dans les attributs explicites des personnages, mais tellement fréquentes dans les médias qu'elles en perdent leur valeur de représentation proprement sexuelle pour le sujet (ce qui fait qu'elles apparaissent sans problème dans le dessin, mais sont en même temps le produit d'un processus inconscient). On peut penser que ces mécanismes de défenses sont en lien avec un désir, mais aussi une angoisse par rapport au sexuel, ce qu'on peut voir dans la figure du serpent qui est en même temps potentiellement créateur et potentiellement lié à la sorcellerie ou au danger.

La jeune fille, malgré les couleurs du drapeau présentes au premier dessin, semble rêver moins que Raphaël dans la lignée d'un idéal en lien avec l'identité nationale ; elle ne les reprend pas tellement ensuite. On trouve par ailleurs une référence à l'Afrique dans les couleurs du vêtement du petit frère, l'identification au collectif est donc présente sous différentes formes, mais discrètement. La télé peut être supposée importante et ayant une influence significative sur la fantasmatique de la jeune fille. Les identifications semblent être sur le modèle d'un idéal occidental.

Cet idéal comporte des aspects hypersexualisés (hanches, seins, talons), mais paraissant en même temps séparés, dans la figure de la tante (qui est une figure idéalisée), de la représentation véritablement sexuelle, en lien avec le désir d'enfant et la maternité. Par ailleurs, une symbolique plus traditionnelle semble coexister pour elle avec des rêves à l'occidentale.

Il faut souligner que la présence forte d'une fantasmatique liée à un modèle occidental qu'on trouve dans les dessins de cette jeune fille pourrait être liée de façon plus ou moins grande au fait que les dessins lui aient été demandés par une Canadienne blonde. Le dessin est en effet une production qui est faite dans un contexte et qui est adressé à quelqu'un, en l'occurrence dans la situation de recherche, à l'examinateur.

Si on regarde la suite des quatre dessins, on peut penser que les lieux les plus marqués d'une projection de soi sont la fleur du premier dessin, le bonhomme, la tante de la famille réelle et le couple mère-fille de la famille rêvée. La fleur pourrait être vue comme représentation métaphorique de soi et le bonhomme un idéal que la jeune fille ne peut pas encore atteindre. Le couple mère-fille pourrait représenter deux tendances identificatoires (qui marquent le conflit), mais aussi une représentation de soi qui sous-entend l'importance d'un appui relationnel, ce qu'on peut aussi voir dans l'image des fleurs qui sont reliées par une même tige. On peut penser l'identité féminine bien acquise et en voie de s'inscrire dans la résolution œdipienne. L'intérêt pour le sexuel est présent et modéré par des défenses psychiques saines. Comme Raphaël le faisait avec le père, puisqu'il est garçon, la jeune fille s'appuie sur le lien à la mère (réelle, sociale ou symbolique) pour se construire.

1.3 Nicolas

Nicolas est un garçon québécois de 11 ans. Il est en 6e année de l'école primaire québécoise (ce qui équivaut à la 6e française). Ses parents sont séparés et se partagent la garde des enfants. Nicolas a un frère plus grand que lui, il est donc le cadet d'une fratrie de deux. Il vit en banlieue de Montréal ; on peut penser qu'il vit dans une famille de niveau socioéconomique moyennement favorisé.

1.3.1 Dessin libre

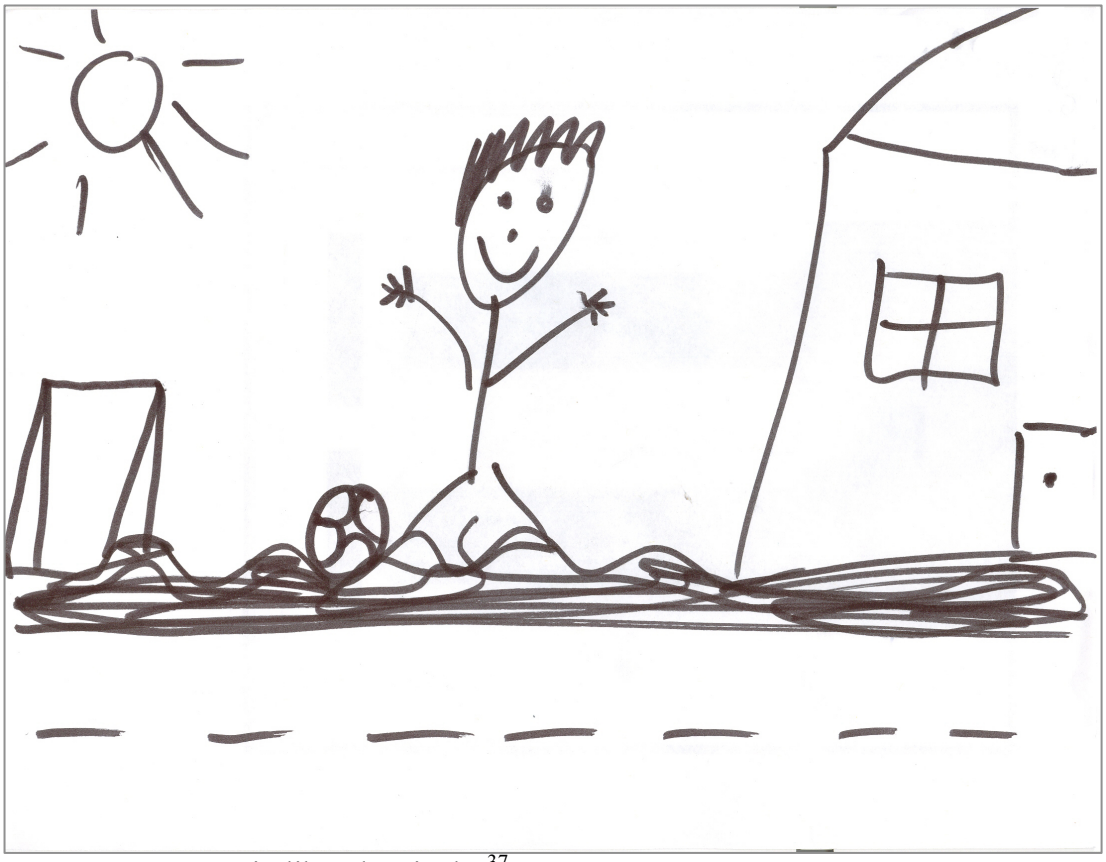


Figure 13 - Dessin libre de Nicolas[37]

La consigne pour ce dessin demande de faire rapidement et on peut voir que c'est ce que Nicolas a fait. On voit que les traits ont été exécutés en vitesse. Il représente une scène au crayon noir où un enfant joue au ballon (soccer ou foot) près d'une rue. Il représente aussi dans la scène un filet (ou but), du gazon, une maison et un soleil. Le bonhomme est un bonhomme allumette, mais il a 5 doigts. Malgré le fait qu'il soit seul, le personnage a un air joyeux. Même si la scène représente une action, le personnage semble statique. L'impression globale que donne le dessin est ludique et enfantine.

Le niveau graphique est nettement en dessous de celui de son âge. On pourrait le situer au niveau du stade « localisé » qui est celui de l'enfant de 6 à 8 ans. À ce stade, la perspective n'est pas acquise et les personnages sont de style « pantin » (Royer, 2005). De plus il n'utilise pas la couleur. Nicolas privilégie une expression schématique pour représenter une situation, ce qui fait que le personnage

[37] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

est rudimentaire. Par ailleurs, il a pris soin des dessiner les 5 doigts des mains, qui « sont les parties du corps qui sont les plus mises à contribution pour la manipulation de l'environnement » (Abraham, 1999, p. 51).

Les éléments du dessin sont le soleil, le but, la maison et la route. Le soleil qui éclaire et réchauffe le jour est classiquement lié à la symbolique paternelle, comme nous l'avons déjà mentionné. Le but (filet) et la maison sont tous les deux des éléments à symbolique contenante. La route peut être en lien avec des représentations de tous les types de transits, mouvement qui fait passer les objets d'un endroit à un autre, dont le passage de la nourriture à travers le corps (Royer, 2005). Elle peut aussi symboliser un désir d'évasion (Oliverio Ferraris, 1980), le besoin de sortir de la maison.

Le dessin peut être lu d'une façon complémentaire, si on considère l'espace et la symbolique. La gauche est investie de symboles masculins et paternels (but et soleil), alors qu'à la droite, la maison pourrait être vue comme étant liée au maternel. Le personnage se trouve *entre les deux*. Si on regarde les lignes qui représentent les membres du personnage, on voit que la jambe droite est détachée du corps et que le bras gauche aussi. Cela donne l'impression que le personnage est partagé entre les 2 côtés, ce qui rappelle la situation réelle de Nicolas ; ses parents se le partagent. De plus, le sol, qui est ce sur quoi l'on s'appuie, est composé de plusieurs traits entremêlés, c'est une partie investie du dessin. Les traits vont de gauche à droite pour se terminer au niveau du personnage (entre ses jambes). Les éléments du dessin paraissent presque se dissoudre dans ce sol, qui ressemble à une vague, à quelque chose de mouvant. On peut envisager que sont représentées ici différentes tendances psychiques entre lesquelles il y a un balancement, une tension, et que le dernier mouvement est dirigé vers le personnage lui-même. Comme si ne pouvant choisir entre les deux côtés pour terminer son trait, Nicolas le ramène au centre. Il faut par contre souligner que les espaces de symboles maternels et paternels sont inversés par rapport à la symbolique reconnue dans la littérature; la symbolique paternelle est habituellement la droite alors que celle du maternel est la gauche (Royer, 2005). Ce qui devrait être du côté de l'avenir est du côté du passé. Peut-on relier cela au rôle différent des parents aujourd'hui? Ou encore à une confusion des rôles? La nostalgie du temps passé? Temps où le père était toujours avec la mère? Pourquoi ce que raconte le dessin semble se diriger vers la gauche? Faut-il alors voir le jeu de ballon représenté sous un angle plus infantile ou plus régressif? Autant de questions qui resteront bien sûr sans réponse absolue, mais qui guideront notre analyse et notre réflexion.

Selon plusieurs auteurs (A. Anzieu, 2008; Oliverio Ferraris, 1980; Royer, 2005), la couleur signe tout particulièrement les mouvements affectifs et selon Royer (2005), le dessin monochrome noir peut être signe d'inhibition ou de refoulement. Il faut par contre considérer ici le peu de temps laissé à l'enfant pour dessiner et la demande de dessiner rapidement. Néanmoins, à partir de la consigne qui requiert de la spontanéité, on peut penser que ce ne sont pas des contenus affectifs qui se manifestent et sont exprimés, malgré l'aspect très expressif du dessin de Nicolas. Cela témoigne peut-être d'une certaine retenue puisqu'il s'agit d'un premier dessin. D'ailleurs, dans la série des quatre dessins, il est destiné à introduire l'enfant à l'épreuve graphique. On pourrait aussi penser que malgré le fait que l'affect ne se voit pas dans la couleur, il transparaît dans la figuration et dans le mouvement. En

effet, la couleur et le mouvement correspondent à deux formes d'expression de l'affectivité (Royer, 2005). Il faut reconnaître que Nicolas a réussi un tour de force, représenter toute une scène en seulement quelques minutes. Il a tenu compte de la consigne de dessiner rapidement, ce qui montre une capacité d'adaptation.

1.3.2 Dessin du bonhomme

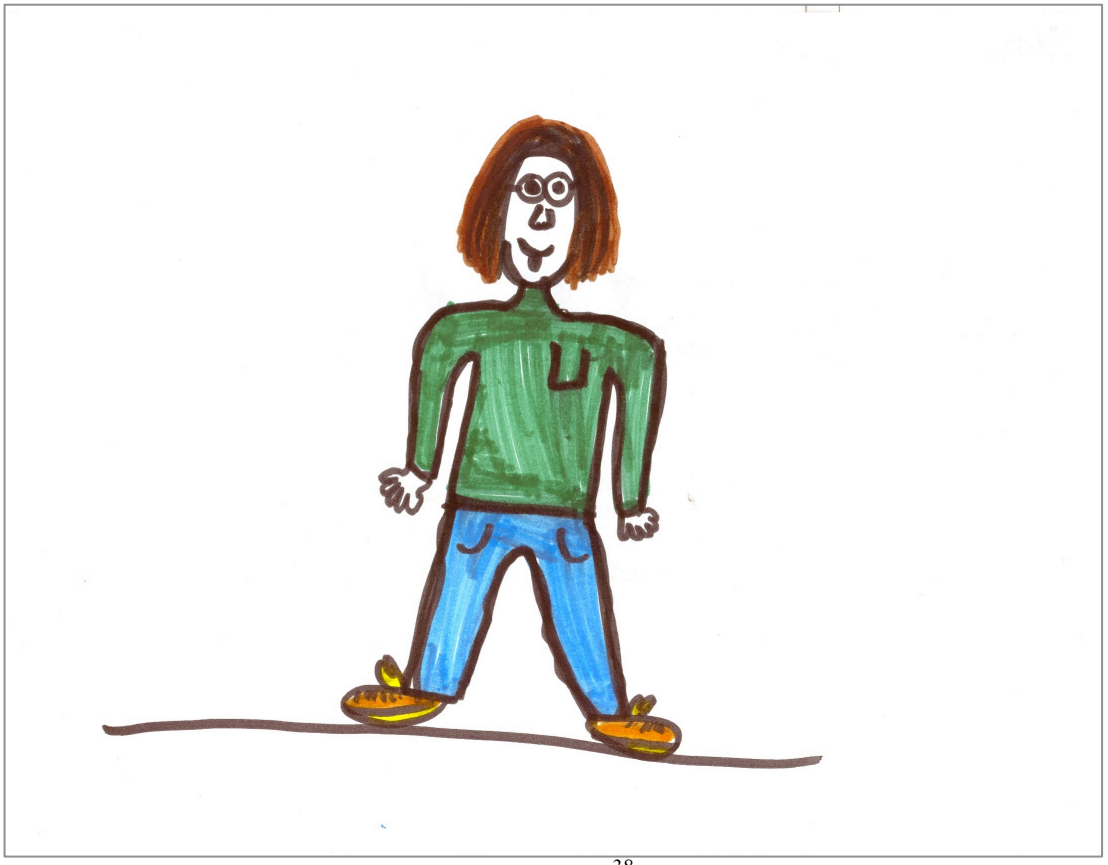


Figure 14 - Dessin du bonhomme de Nicolas[38]

Nicolas dessine un bonhomme masculin aux cheveux mi-longs. Les épaules sont larges et la forme du corps masculine. Les vêtements ont des poches et les souliers des lacets. Il s'agit d'un personnage à lunettes dont il est difficile de déterminer l'âge. Il fait la grimace, mais est souriant. Il est appuyé sur une ligne et est dessiné presque exactement au milieu de la page. Nicolas a dessiné en traçant d'abord des contours, puis en ajoutant de la couleur.

Le bonhomme de Nicolas se situerait plus au stade qui correspond à son âge que le dessin précédent. À ce stade qui est celui du dessin temporalisé (9-11 ans), les proportions sont mieux respectées, les traits du visage plus évolués, les personnages sont caractérisés quand à leur sexe, les vêtements comportent au moins deux détails et les couleurs sont réalistes (Royer, 2005). Par contre, le fait de dessiner le sol sous les pieds (et non derrière, impliquant la représentation de la perspective) correspondrait au stade des enfants plus jeunes. Cela montre par contre quand même que le jeune garçon a un meilleur niveau graphique que ce qu'il ne semblait au premier dessin.

[38] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

Contrairement à ce qu'on pouvait voir dans son dessin libre, le personnage est ici bien investi et colorié. L'expression du visage avec la langue sortie renvoie encore à une image ludique, à la plaisanterie ou à l'espièglerie. Pour Vinay (2007), la tête représente la notion d'identité personnelle. Elle symbolise aussi un lieu d'échange avec autrui. Dans ce dessin du bonhomme, Nicolas se représente ce lieu d'échange sous le mode de la rigolade ou de l'humour.

Nous avons souligné la présence de poches aux vêtements. En effet, les deux pièces de vêtements dessinées comportent des poches, pour un total de 3 poches, et il s'agit du seul détail dessiné sur les vêtements (si l'on ne considère pas les souliers). Selon Royer (1977), les poches peuvent être liées à des représentations du secret ou de la possession. Ce qui se trouve dans nos poches échappe en effet au regard des autres et nous appartient ; il s'agit habituellement d'effets personnels importants ou pratiques (argent, cartes, petits objets précieux ou utiles). Royer (1977) dans sa pratique a remarqué que ce genre de détail était souvent dessiné par des enfants dépendants, privés d'affection, ou encore carencés matériellement.

Concernant l'emplacement du bonhomme sur la feuille, Alschuler & Hattwick (1947) mentionnent que « les enfants qui placent le dessin exactement au centre de la feuille sont, en général, très concentrés sur eux-mêmes et sur leurs propres sentiments » (in Oliverio Ferraris, 1980, p. 89). L'emploi du crayon noir pour les contours pourrait selon Royer (1977) être relié à la priorité de la rationalité sur l'émotivité. L'ajout de la ligne d'horizon peut aussi être envisagé en ce sens dans la mesure où il représente un appui sur le sol, indique que le personnage « a les pieds sur terre » (Royer, 2005). De plus, les jambes en « V » inversé peuvent être en lien avec une représentation de la stabilité (Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000; Royer, 1977).

Quant à l'utilisation de la couleur, les vêtements en sont entièrement remplis. Les couleurs choisies pour les habits sont plutôt froides alors que celles des souliers sont chaudes. Les pieds sont la partie du corps qui touche le sol et comme on en a vu l'importance au premier dessin, on pourrait comprendre ce détail en ce sens. Il pourrait aussi s'agir, à cause de l'intensité des couleurs, d'un élément pulsionnel. De la couleur a également été appliquée aux cheveux, du brun. Le « nombre de couleurs utilisées indique la variété des sentiments éprouvés » (Royer, 2005, p. 175). Contrairement à ce que laissait penser le dessin libre, ce 2e dessin nous fait envisager que l'affectivité est vivante et multiforme chez le jeune garçon. Il serait davantage justifié de penser que l'absence de couleur au premier dessin était due à une inhibition liée à la situation, soit le stress lié au temps, soit la nécessité de s'appuyer sur l'imagination spontanée.

1.3.3 Dessin de famille réelle



Figure 15 - Dessin de la famille réelle de Nicolas[39]

Nicolas se représente lui-même, puis sa mère, son grand frère, son père et un chien. Un soleil est représenté à gauche, comme au dessin libre, mais cette fois avec de la couleur. Des rayons de soleil descendent sur Nicolas et sa mère, et la pluie tombe sur toute la famille sauf lui. Il dessine de gros nuages au dessus de sa famille et représente la foudre qui tombe sur la tête de son frère, alors que lui-même est représenté sous le soleil. Les personnages sont encore une fois appuyés sur une ligne d'horizon. Nicolas s'est dessiné plus petit que les autres personnages qui sont tous de la même grandeur. La qualité graphique est un peu moins bonne que celle du dessin du bonhomme (moins de détails et pas de contours), le bonhomme, qui est une projection de soi sans la famille, était plus investi. Le dessin est par ailleurs très coloré et dynamique, ce qui témoigne d'une vivacité d'esprit et probablement d'une bonne intelligence.

Nicolas commence la représentation de sa famille « telle qu'elle est » en se dessinant lui-même. Il s'agit du cas de 25 % des enfants québécois de notre échantillon et nous avons montré dans les analyses quantitatives qu'il s'agit aussi d'un phénomène plus fréquent au Québec qu'ailleurs. Son personnage est aussi valorisé par rapport aux autres, par les détails de ses vêtements qui signent un investissement graphique. Selon Corman (1978), si dans le dessin de famille, l'enfant « dessine son portrait avec un soin tout particulier et cela, joint à la figuration en première place, cela indique un investissement privilégié de l'image de soi » (p.

[39] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

182). On remarque en effet qu'en plus de se dessiner en premier, le personnage qui le représente a une place d'exception ; il est le seul sous le soleil et le seul à ne pas recevoir de gouttes d'eau. La pluie qui tombe sur sa famille pourrait être liée soit à un élément de réalité (la famille est peut-être dans une mauvaise situation, par exemple cela pourrait référer à la séparation des parents), soit à l'expression d'une certaine tendance agressive, soit les deux. Le phénomène est concentré sur le personnage du grand frère sur lequel tombe la foudre. Corman (1978) a noté que ce type d'expression agressive directe était assez rare, mais il faut considérer que ses travaux datent. Cette expression pourrait par ailleurs avoir une valeur inconsciente de décharge, un peu comme Abraham (1992) le soulignait au sujet de l'expression de l'anxiété dans le dessin. Cela pourrait par ailleurs sous entendre la présence de processus primaires qui sont justement caractérisés, entre autres, par le besoin de satisfaction immédiate (Shentoub, 1998). Il faut voir l'articulation de l'ensemble des quatre dessins avant d'envisager cette hypothèse. Notons que selon Royer (1977), « la pluie est souvent l'expression graphique d'une mère grondeuse » (p.160).

Le frère fait l'objet d'un investissement prononcé. Il est représenté entre les parents, et est de la même grandeur qu'eux, ce qui lui donne une place privilégiée dans la famille. Le vêtement du haut de son corps est colorié en rouge qui est la couleur « des pulsions dans toute leur puissance, dans le pôle de l'amour comme celui de la haine » (Royer, 2005, p. 178). Bédard (2007) et Oliverio Ferraris (1980) relient cette couleur à des représentations de puissance agressive et de force active. Dans les relations fraternelles, les aînés conduisent en effet fréquemment les interactions et « affirment leur dominance » (Espiau, 2005, p. 258). Par contre, le nom du frère est écrit avec une lettre minuscule et Nicolas ne le nomme pas par son lien familial avec lui (il aurait pu écrire « grand frère »), mais par son prénom. Si le lien fraternel requiert un travail d'affiliation et de différenciation (Wallon 1946 in Espiau, 2005), il semble bien que le mouvement de différentiation soit ici bien à l'œuvre. Par ailleurs, l'intensité de l'investissement de ce personnage dans le dessin en montre aussi la valeur identificatoire. On peut faire plusieurs hypothèses concernant l' « investissement négatif » (Corman, 1976) du frère qui reçoit la foudre sur la tête de tous les côtés. Il pourrait s'agir d'un mouvement lié à la rivalité fraternelle (pour l'attention de la mère), ou encore lié à la rivalité œdipienne (envers le père) déplacée sur le frère parce que trop difficile à assumer. La culpabilité pourrait avoir été amplifiée par la séparation des parents, car « voir ses parents s'opposer, se disputer, se séparer, peut constituer la réalisation du désir fantasmatique. » (Marcelli, 2006, p. 482). Cela pourrait aussi être lié à des sentiments et des questions concrètes : Nicolas a peut-être l'impression que le frère est responsable de la séparation, comme il sépare les parents dans le dessin (ce qui peut aussi avoir un aspect projectif étant donné que les enfants pensent presque toujours être responsable de la séparation de leurs parents), peut-être aussi se représente-t-il (de manière possiblement justifiée) que le frère a pris la place du père auprès de la mère. Plusieurs configurations de cette tendance agressive envers le frère sont possibles et peuvent aussi être combinées. Des mouvements opposés sont probablement agissant, puisque comme le souligne Dolto (Dolto, 1994), celui que l'enfant agresse est aussi celui qu'il aime.

Nicolas se représente à côté de sa mère, la dessine en deuxième et partage avec elle les rayons du soleil, ce qui montre un investissement préférentiel par

rapport aux autres personnages et qui pourrait témoigner d'un mouvement œdipien. Par contre, Corman (1978) soulignait qu'il est rare qu'un enfant se représente à côté du parent objet du désir œdipien à cause de l'angoisse que cela génère. Nous observons par ailleurs cette représentation chez 25 % des garçons de notre échantillon (et ce aux deux dessins de famille). Ici, nous ne pouvons pas savoir si cette proximité témoigne d'un désir œdipien ou préœdipien, ou les deux, mais nous pouvons dire que cette représentation est liée à la relation telle qu'elle est vécue avec la mère. Nicolas se sent proche de sa mère dans sa famille, ou sent que sa mère est proche de lui. Il est représenté sur le dessin un peu comme le petit garçon de sa mère.

Le personnage de la mère est féminisé uniquement par la longueur des cheveux. La valeur symbolique féminine de ce détail est par ailleurs amoindrie par le fait que le bonhomme masculin était représenté avec des cheveux longs, ce qui le rend moins discriminatoire entre homme et femme. La mère est placée aux côtés de chacun de ses enfants ce qui la positionne en tant que mère, mais pas en tant que femme. Son corps est de la même forme que celui des autres personnages, ses épaules étant même plus larges que celles du père. Elle porte des pantalons bruns et un haut à rayures vertes. Selon Royer (2005), l'emploi du brun peut signifier un évitement de l'emploi de la couleur, ce qui pourrait être le cas ici puisqu'il s'agit de la même couleur que celle employée pour faire les contours des visages et les cheveux de tous les personnages. Le brun peut aussi avoir une résonnance anale (c'est la couleur des matières fécales) ou encore indiquer l'acceptation de l'autorité et un certain conformisme (Royer, 2005). Royer ajoute que son lien avec les stades liés à la propreté sera d'autant plus significatif si elle s'allie dans le dessin au jaune (couleur de l'urine). Il faut alors souligner la présence dans le dessin de Nicolas des rayons du soleil qui sont jaunes et qui descendent du ciel et aussi la représentation de la pluie qui peut avoir une symbolique reliée à la miction. On voit cela par exemple chez les jeunes enfants qui peuvent dire que le « ciel fait pipi ». Il s'agit d'une représentation très infantile, mais qui peut être toujours active.

Le personnage du père est plutôt banal et est dessiné en dernier, avant le chien. Il est par ailleurs masculin et porte les mêmes couleurs que celles des vêtements de Nicolas lui-même : du noir en haut et du bleu en bas. Les pantalons bleus étaient aussi présents au dessin du bonhomme, ce qui augmente leur valeur de signe identificatoire. Nicolas a des vêtements de la même couleur que son père, mais il y a des motifs blancs sur le chandail de Nicolas et ses pantalons sont courts. Pour les deux morceaux de vêtements, on pourrait dire qu'il manque quelque chose pour que ce soit comme le père. Il faut aussi souligner les 2 lettres majuscules dans le mot « PaPa » au-dessus de la tête du père, qui marque une importance de sa dénomination par rapport aux autres personnages. Ce sont les seules lettres majuscules que Nicolas met dans ses dénominations, alors que l'orthographe aurait au moins requis qu'il en mette une au prénom de son frère.

À droite, on trouve le chien. Le fait qu'il apparaisse dans le dessin montre son importance dans la famille aux yeux de Nicolas. Selon Royer (2005), les animaux sont des compagnons avec qui les enfants partagent un vécu affectif, et sur lesquels ils ont « la supériorité du maître » (p.137), ce qui pour un enfant qui a un grand frère, n'est pas négligeable. Le chien a d'abord été dessiné avec des yeux et un nez dans un rond, ce qui lui donnait un aspect anthropomorphique (c'est probablement la raison pour laquelle Nicolas lui a rajouté un museau de profil). Le mot « chien » est écrit en

plus gros que les noms des autres personnages, montrant l'importance psychique de cet animal. Il faut finalement souligner la proéminence du derrière du chien. Cette représentation pourrait être en lien avec des représentations concernant la propreté, le chien étant un animal domestique qu'il faut promener quotidiennement pour qu'il fasse ses besoins. On peut aussi remarquer que tous les personnages sont appuyés sur une ligne d'horizon, sauf le chien.

La représentation globale ne figure pas clairement l'intégration de la perspective, c'est-à-dire d'une réalité en trois dimensions. Globalement dans le dessin, la différence des sexes et des générations est représentée, mais d'une manière très superficielle tant dans le contenu que dans les formes. Peu d'éléments vont dans le sens d'une structuration œdipienne de la différence des sexes, même si certains enjeux œdipiens sont envisageables à partir de la place de la mère et des répétitions de couleurs entre Nicolas et son père. Le dessin témoigne par ailleurs d'une vitalité psychique et affective. La symbolique tourne autour de l'action de quelque chose sur les personnes (le soleil, la pluie, la foudre). Cela pourrait correspondre au déplacement de pulsions agressives sur l'autre (vouloir lui faire quelque chose) et impliquer l'organisation anale du développement psychique, où l'enfant apprend, en même temps que la propreté, ce qui est bien et mal, et intègre l'interdit de faire à autrui ce qu'on ne voudrait pas qu'on nous fasse (Dolto, 1984).

1.3.4 Dessin de la famille idéale

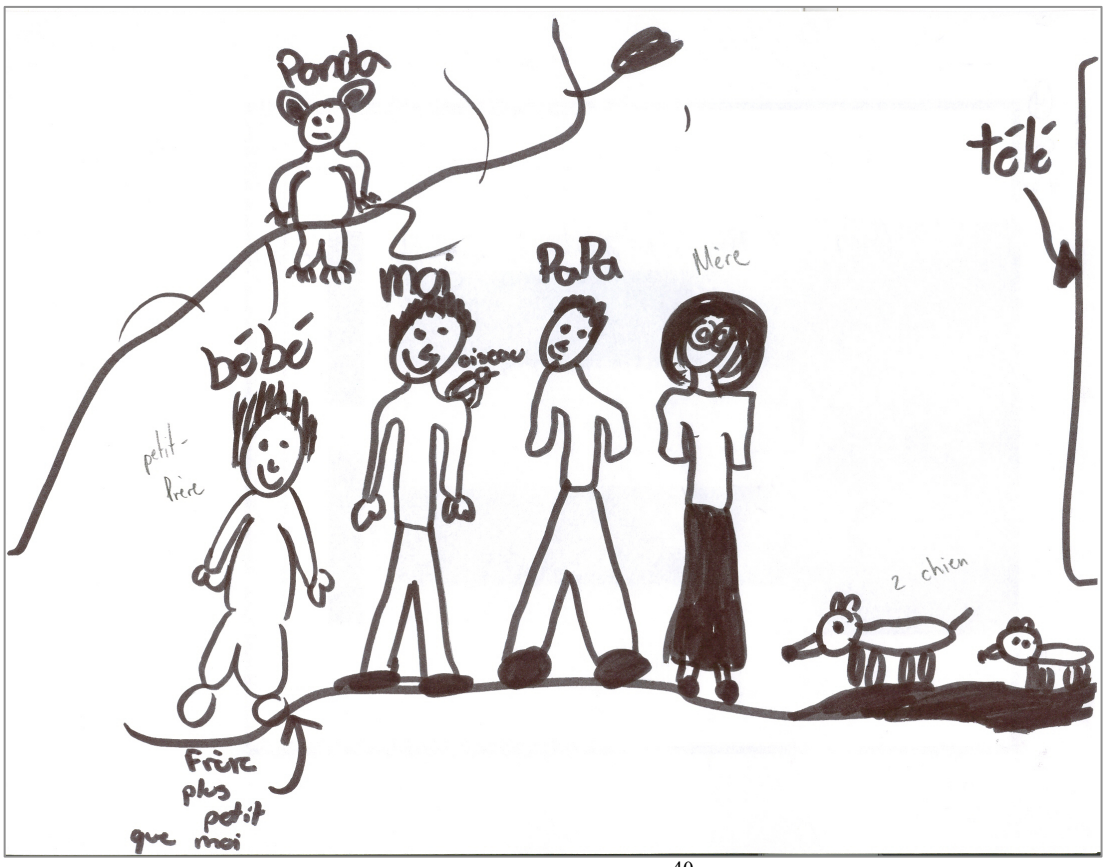


Figure 16 - Dessin de la famille idéale de Nicolas[40]

[40] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

De gauche à droite, on trouve sur le dessin de famille rêvée un bébé, Nicolas, son père et sa mère, puis deux chiens. En haut, un panda est dessiné accroché à une branche et à l'extrême droite se trouve une immense télé de profil (probablement à écran plat).

Le bébé est le plus à gauche, on suppose donc que c'est le personnage qui a été dessiné en premier même si on peut se poser la question vu l'organisation du dessin dans la feuille. Il est aussi démesurément gros pour un bébé, ce qui marque son caractère identificatoire. Il s'agirait donc d'une identification régressive, qui est un mécanisme de défense devant le conflit, d'identification à un état antérieur, une époque où le conflit n'existait pas et où l'enfant se sentait en sécurité d'être (Dolto, 1984). Dans ce dessin, Nicolas dessine d'ailleurs ses parents un à côté de l'autre, « ensembles », comme avant. Il pourrait aussi s'agir d'un bébé que Nicolas souhaiterait avoir dans sa famille ; il ajoute d'ailleurs par écrit : « frère plus petit que moi ». Il signifie probablement par là qu'il voudrait remplacer son grand frère par un petit. Cela n'exclut pas la possibilité d'une identification régressive. D'une part, la figure du frère, bien que transformée, est identificatoire, et d'autre part, le caractère identificatoire du personnage du bébé est triplement marqué par sa primauté, sa grosseur et le fait qu'il s'agisse d'un personnage surajouté, ce qui, selon Corman (1978), correspond la plupart du temps à une identification.

Au-dessus du personnage qui le représente, Nicolas écrit « moi », comme au dessin précédent. Plutôt que d'être au bord de la famille près de sa maman, il est représenté ici dans la famille. Il est représenté de la même grandeur que ses parents, comme l'était son frère au dessin précédent. Cela montre son désir de prendre la place du frère, ce « double spéculaire dont il doit se différencier pour acquérir une identité propre » (Espiau, 2005, p. 258), ce qui peut être source de conflit. En regardant le personnage qui représente Nicolas, on a l'impression qu'il est entouré. Cela peut même porter à se demander si ce personnage n'était pas en fait le premier à être dessiné. On trouve autour de lui le bébé, le panda, le père, le sol, et sur son épaule un oiseau. L'oiseau est un petit animal fragile qui évoque la tendresse, présente ou désirée (Royer, 2005), et peut être en lien avec la représentation de l'image du nid, qui est une image régressive de confort et de protection. Le panda est représenté sur une branche, ce qui symbolise l'agilité motrice dans l'activité de grimper. La représentation fait davantage penser à un koala qu'à un panda, on peut imaginer que Nicolas s'est trompé dans la dénomination de l'animal. Or, cette erreur n'est pas anodine, le nom panda comportant un « p » et deux « a » comme dans « papa ». D'ailleurs, si on regarde bien, on remarque que le mot « Panda » est écrit avec une lettre majuscule comme le mot « PaPa » à ce dessin comme au précédent. De plus, le « d » a la forme d'un « P » en miroir à l'envers ; quelque chose d'un signifiant déplacé du père est inversé, ce qui rappelle le premier dessin où le soleil était à gauche. La branche sur laquelle l'animal est posé donne l'impression d'envelopper le bébé et Nicolas, de créer une barrière protectrice. Les pandas, comme les koalas, sont des animaux que les enfants trouvent mignons, dont on fait des peluches (toutous), qu'on peut avoir envie de caresser. Ils ne sont habituellement pas imaginés comme des animaux agressifs, car leur représentation prend souvent source dans les émissions pour enfants à la télévision. Ce sont par ailleurs des animaux qu'on se représente comme ayant un rythme tranquille, ce ne sont pas des chasseurs, ils mangent des feuilles et vivent leur petite vie. Nous pouvons en tous cas

imaginer qu'il ne s'agit pas d'une représentation phallique ou puissante. De plus, le panda est dessiné à la place où se trouvait le soleil dans les autres dessins en haut à gauche. La symbolique spatiale du dessin (D. Anzieu & Chabert, 2004; Royer, 2005) assimile ordinairement la gauche au passé, et à l'introversion (possiblement à la régression et la relation à la mère) et le haut au désir, au rêve conscient. À partir de ces différents éléments, on pourrait faire l'hypothèse que le « panda » est une représentation déplacée et condensée des fonctions paternelle et maternelle qui sont alors confondues, et dont la symbolique met de l'avant le lien affectif et n'implique pas forcément de position phallique ou de pulsion génitale. En fait, on peut se demander si une représentation de la fonction paternelle est vraiment présente, ou s'il n'est pas davantage question d'une représentation d'une fonction maternelle du père, ce qui existe aussi dans la société d'aujourd'hui où les rôles parentaux sont beaucoup plus partagés et flexibles qu'avant. On peut en tout cas penser que Nicolas a besoin de l'affection de son père.

Les personnages représentant le père et la mère en tant que tel semblent par ailleurs dévalorisés. Une partie des bras est manquante. Ce sont ce genre d'omission qui révèlent les vulnérabilités de la personnalité de l'enfant et ses conflits internes (D. Anzieu & Chabert, 2004). Davido (1976), dans le même ordre d'idées, soutient que l'omission de certaines régions peuvent être le lieu où se trouve la conflictualité au plan fantasmatique. Le fait que Nicolas ait dessiné tous les doigts des mains du personnage au premier dessin qui était pourtant schématique montre l'importance de cette partie du corps dans sa dynamique. Il faut par ailleurs souligner que les mains sont très importante dans l'organisation anale de la pulsion (Dolto, 1984): elles prennent et jettent, elles manipulent et maîtrisent les objets. Plusieurs auteurs les relient potentiellement aussi à l'angoisse de castration (Abraham, 1999; Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000). Si on considère cette hypothèse, on peut aussi souligner la représentation possible du « petit oiseau » comme le sexe du garçon. Nicolas, dans le dessin, s'est assuré d'en avoir un. On peut par contre se demander si un autre type de castration plus régressive n'est pas aussi en jeu. Pour Royer (1977), l'absence des mains peut être liée à un sentiment d'abandon, puisqu'elle sont, avec les bras, organe de contact avec l'autre (Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000). Le contact, qui est aussi nécessaire dans l'agression que dans l'amour de l'autre, pourrait en effet être le lieu de conflits psychiques, en lien tant avec l'affection pour les parents qu'avec la déception et l'agressivité à leur égard. Ces bras manquants pourraient alors désigner le désir/manque affectif. Les bras sont en effet ce qui a soutenu et porté l'enfant, et on peut ici faire le lien avec cette représentation maintenue du sol, ce qui nous supporte (sup-porte), à tous les dessins.

Le corps du père et le visage de la mère sont étranges et évoquent l'angoisse. On retrouve ce type de bizarreries dans les dessins des enfants psychotiques (Royer, 1977). Cela ne veut pas dire que Nicolas soit psychotique, mais nous pouvons questionner l'émergence des processus primaires, en lien avec une régression du fonctionnement psychique devant l'angoisse provoquée par la consigne qui fait particulièrement appel à la fantasmatique interne du sujet.

On peut remarquer que les jambes du père sont très larges et ses pieds sont plus gros que ceux des autres personnages, ce qui pourrait être un élément de la symbolique phallique, mais dont on ne peut pas être assuré vu la configuration globale du dessin et de la série. Il s'agit en tous cas, vu la position des jambes, d'une

représentation d'appui solide. Le père est par ailleurs le personnage de la famille réelle à côté duquel Nicolas se représente à la famille idéale, ce qui est une manifestation de désir relationnel à son égard. On peut penser que Nicolas a besoin de son père, il cherche à être près de lui, peut-être souhaite-t-il sa reconnaissance et son attention. On remarque aussi que le petit oiseau qui est sur l'épaule de Nicolas et qui représente aussi la projection d'une tendance, est tourné vers le père.

La mère quant à elle est dessinée en dernier et Nicolas ne la dénomme pas. C'est l'assistant de recherche qui lui demandera à qui correspond ce personnage. La jupe est coloriée en noir et c'est un des seuls éléments du dessin qui est rempli de couleur. On peut trouver une ressemblance entre le visage du dessin du bonhomme et le visage de ce personnage, mais le résultat est ici une image plutôt angoissante vu l'absence de couleur, de nez et de bouche, et vu la grosseur des yeux. L'expression du visage a une signification clinique selon Burns (1970). Royer souligne que lorsqu'ils sont très ronds, les yeux peuvent évoquer l'effroi psychotique. Pour Dolto, la représentation complète du visage (et du corps) est en lien avec l'intégration saine des stades oral et anal du développement psychoaffectif. Cette représentation dans le dessin pourrait émerger face aux enjeux liés à l'identification primaire, souvenir désorganisant de l'indifférenciation. Elle serait aussi le signe de la régression devant ce type de consigne, un peu comme devant la planche blanche au Rorschach. On peut aussi penser que Nicolas a quelque chose « contre » la mère, une représentation négative ou une tendance agressive à son égard, peut-être en lien avec le besoin de s'éloigner d'elle pour exister. L'absence de bouche pourrait aussi être vu comme un désir de faire taire la mère (peut-être parle-t-elle contre le père ?). Le désir envers le père est présent, mais on peut penser que l'identification n'est pas encore assez consistante pour maintenir la distance psychique avec la mère. La troisième dimension n'est pas tout à fait intégrée, comme le montre encore une fois l'organisation du dessin, malgré qu'elle soit envisageable par la représentation de la télé de profil.

La « télé », dont la présence, la dénomination et la grosseur signent l'importance psychique, peut être vue comme une manière de compenser les insuffisances identificatoires pour Nicolas ; il puise peut-être dans la culture médiatique. Il ne semble par ailleurs pas trouver suffisamment d'appui, cet appui qu'il cherche et dont on trouve la symbolique déplacée à plusieurs endroits dans ses dessins (sur le sol, sur le père, sur la rationalité).

Les chiens ne sont pas nommés non plus, mais le fait qu'il en ajoute un marque une valeur de l'image du chien dans l'organisation psychique. « L'agressivité, soit contre la fratrie, soit contre les parents, est assez souvent exprimée par le truchement d'une bête sauvage (chien, loup, lion, vipère) » (Corman, 1978, p. 65). Nous pouvons en effet probablement considérer la figure du chien comme un représentant de la tendance agressive. De plus, les chiens sont en quelque sorte surélevés par rapport au sol (comme celui du dessin précédent) ; Nicolas a rajouté du noir pour élever le sol au même niveau qu'il l'est sous les pieds des autres personnages.

La ligne d'horizon, qui était droite dans les autres dessins, présente ici des courbes, une sous les pieds de la mère et une sous le personnage du bébé. Royer

(2005), en parlant des représentations du sol dans les dessins d'enfants, s'exprime ainsi :

> « Un terrain accidenté, en pente, ou présentant un abîme, est le fait des enfants qui se sentent en insécurité de façon latente et plus ou moins imminente, tentés parfois par le suicide. De douces ondulations du terrain pourraient évoquer le regret des seins maternels nourriciers. » (p. 146).

Cette citation fait sentir la symbolique liée au sol qui se trouve dans le champ du narcissisme primaire (lié à la relation à la mère) et de la sécurité d'être, d'une base sur laquelle l'identité s'appuie. Il est donc intéressant de constater que c'est sous les personnages de la mère et du bébé qu'on observe des creux dans la ligne d'horizon et qu'elle comporte un segment compensé. De plus, il faut souligner que sous le bébé, la ligne se dérobe, elle ne rejoint pas le bord de la feuille comme elle le faisait au précédent dessin et le trait est moins appuyé. Il faut par ailleurs mentionner que même si elle peut parfois défaillir, cette ligne d'horizon est bien présente et suppose aussi qu'un appui consistant existe quelque part pour cet enfant. On peut par contre penser que des enjeux psychiques y sont liés.

La qualité globale de ce dessin est moindre que celle du dessin de famille réelle et n'a pas de couleur, ce qui laisse présager un certain désinvestissement de la vie fantasmatique. La différence des sexes et des générations est plus floue qu'au dessin précédent. Lorsque Nicolas représente sa famille en s'appuyant sur la réalité, les différences sont représentées, mais lorsqu'il se trouve dans un espace où il doit imaginer, les différences s'estompent, l'investissement de l'image de soi est amplifié et l'expression affective disparaît. On assiste à des mouvements de régression de différentes formes. Ce dessin témoigne par ailleurs du désir de Nicolas de prendre la place du frère et d'être proche du père, et donc de s'identifier à lui, mais qui rate. Cela justifierait un déplacement des mouvements agressifs à son égard sur le frère, ces derniers ne pouvant être compensés par une identification suffisante et maintenant l'angoisse de castration active, ce qui se solde par une certaine régression.

1.3.5 Interprétation



Figure 17 - Quatre dessins de Nicolas[41]

Corman soutient que le dessin de la famille imaginaire « nous permet de voir comment l'enfant a résolu dans son cœur le conflit de rivalité fraternelle. » (p. 131). Sans interpréter la nature exacte du conflit, nous pouvons penser, à la lumière de l'analyse des quatre dessins, que Nicolas gère la difficulté affective dans laquelle le place le conflit de différentes façons : en investissant négativement ou en évinçant le frère, en investissant une image de lui-même et en reportant son intérêt sur les animaux. Cette organisation est le propre d'une certaine immaturité affective, mais Nicolas semble aussi avoir de l'humour et on peut imaginer que sa vie quotidienne ne soit pas trop malheureuse.

Quand on regarde l'ensemble de la série, on remarque que les 2 dessins sollicitant particulièrement la création et la vie fantasmatique sont moins investis et sans couleur. Cela pourrait être une conséquence des difficultés affectives de Nicolas ; sous des apparences de petit garçon rigolo, on peut penser qu'il existe un aspect dépressif latent. La bonne qualité des dessins 2 et 3 pourrait être interprétée comme un certain « accrochage à la réalité », justement pour se défendre d'un monde intérieur angoissant qui déprime. Pourtant, on sent le potentiel vital de Nicolas et la présence du désir dans l'expressivité de ses dessins.

Corman pour qui le dessin en premier est un signe de repli, écrit que « dans beaucoup de cas, la solitude à laquelle le repli narcissique condamne l'enfant, le desserrement des liens affectifs avec les parents du fait du complexe d'Œdipe lui

[41] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

sont pénibles et il cherche alors à compenser en faisant couple avec un double plus ou moins imaginaire » (p. 190). Telle pourrait être la fonction fantasmatique de tous ces animaux dans le dessin, de même que du bébé. On sent bien, en tous cas, la solitude de cet enfant renvoyé à lui-même et aux animaux.

La position œdipienne comporte quand même une identification au père, mais qui manque de consistance. Quelque chose de la réalité familiale dérange, et c'est ce qu'on peut voir dans la représentation de la pluie sur la famille. Il peut s'agir des difficultés diverses, possiblement relationnelles, dont la séparation fait sans doute partie. On peut dire qu'il désire s'identifier au père, mais n'y arrive pas vraiment. La tension vers un tiers est présente, mais l'identification ne semble pas se trouver dans le registre du phallique que l'un pourrait avoir plus que l'autre. L'organisation pulsionnelle est plutôt « orale » et « anale », comme en témoigne tout un champ symbolique de l'affectif non génitalisée, de la protection, du support, mais aussi du entrer, sortir, posséder, maîtriser, qui est présent dans le dessin (route, maison, but, poches, animaux, etc.), probablement par défense (contre la perte) et par régression. On ne trouve par ailleurs pas vraiment de représentation du phallique dans la série. Le phallique pourrait être considéré, son absence l'attestant, comme un objet du conflit, raison pour laquelle il le supprimerait, mais peu d'éléments vont dans ce sens. À la limite, on pourrait voir les animaux et le bébé comme des êtres par rapport à qui il est supérieur, comme son frère l'est par rapport à lui. Cela le placerait en position phallique par rapport à eux. La question de la puissance est présente en filigrane, mais n'est pas encore articulée à la question du sexuel, mais qui pourra être réélaboré à l'adolescence.

Maurice Berger (2010) faisait récemment remarquer dans un article sur les changements sociaux actuels que :

> « La structure œdipienne est toujours présente dans le développement psychique de l'être humain, mais pour se déployer, elle a besoin d'un environnement pare-excitant et porteur de limites cohérentes dans les registres pulsionnels et narcissiques. Face aux modifications du fonctionnement groupal, cette structure n'est souvent plus assez forte pour organiser correctement le fonctionnement psychique de l'individu et diverses sortes de dérives peuvent apparaître. » (p. 49).

Pour Nicolas, on pourrait penser que bien que la différence des sexes et des générations soit reconnue dans la réalité, il ne semble pas avoir pu intégrer à partir de la culture suffisamment de limites psychiques pour permettre au jeu œdipien de se mettre en place et protéger le narcissisme. Il peut certes s'agir d'un symptôme de la séparation des parents, car la séparation des parents fait partie des modifications des formes de la famille moderne que plusieurs auteurs comme Véronique Dufour (2008), Serge Lesourd (2005b) ou Florence Guignard (2010) pointent comme ayant un effet sur la structuration psychique des enfants. Cependant, il faut constater que la culture n'a pas apporté à cet enfant d'appui compensatoire pour se structurer identitairement. Ou alors, c'est que les difficultés étaient trop grandes, on ne sait pas.

On ne peut pas dire si cet état est permanent chez cet enfant, ou si un développement ultérieur est possible. On ne peut pas non plus statuer sur le degré d'adaptation de Nicolas aux exigences à la vie quotidienne, qui pourrait être bon. En effet, Corman (1978) fait remarquer que « les tests projectifs n'apportent que

rarement des critères permettant de différencier l'état normal de l'état pathologique » (p. 88). Nicolas pourrait par ailleurs se développer et vivre relativement heureux même si le conflit ne se résout pas, mais ses relations de couple et sa vie familiale seront peut-être compliquées, ce qui ne serait sans doute pas nouveau pour lui. On doit souligner que cette position où c'est la puissance d'emprise qui est investie et où la question du phallique n'est pas bien articulée à celle du sexuel n'est pas du tout rare et peut même soutenir une bonne réussite professionnelle (c'est la condition névrotique « ordinaire »). Pour Nicolas qui a 11 ans, elle est encore plus « normale », on voit souvent cette attitude chez les garçons pré-pubères qui ne s'intéressent pas aux filles et cherchent à être les plus forts, par exemple dans les sports. Il peut s'agir d'une conséquence du refoulement de l'amour œdipien. Mais chez Nicolas, on voit quand même un besoin infantile d'affection, qui est le signe d'une régression. On ne sait pas si le fonctionnement a été plus élevé et est revenu en arrière ou s'il est en retard. De toutes les façons, tout cela aura à être réélaboré à l'adolescence et pourra changer significativement si cette phase du développement se passe bien. On ne peut pas exclure la possibilité que Nicolas développe une personnalité de type narcissique, puisqu'il s'agit actuellement de la ligne de défense qu'il trouve. Bien qu'on puisse lui supposer une bonne intelligence, il semble en retard affectivement. Dolto (1948) soulignait en effet que chez l'enfant l'« âge affectif, parfois très différent de son âge mental, correspondant à ces exigences libidinales des âges successifs de l'évolution (découverte de Freud) » .

Globalement, Nicolas semble partagé entre 2 tendances, l'une régressive et l'autre évolutive, ce qui est le propre de son âge. Il a besoin de son père et voudrait être proche de lui, que ce soit en étant aussi grand que lui ou en étant son petit garçon. Entre les tendances, on a l'impression que Nicolas finit par ne pas pouvoir choisir et à se reporter sur lui-même en visant l'élaboration d'une base solide, d'un sol. Le plaisir est présent dans sa dynamique, il fait de la tendance régressive un caractère humoristique, ce qui n'est pas si mal comme solution en fin de compte. C'est un enfant qui paraît se défendre, d'une façon tout-à-fait louable d'une situation difficile pour lui, mais qui pourrait entraver sa construction identitaire ; en effet, les tendances d'amour et de haine, qui devraient être réunies en une seule personne, le père, sont complètement divisées entre le frère et le père. On peut penser que les enjeux de rivalité œdipienne sont complètement déplacés sur le frère qui est la cible de toute l'agressivité, et le père de tout l'amour, ce qui freine probablement les processus identificatoires qui pourraient lui permettre de se détacher de la mère. On peut supposer que l'angoisse de castration ait son rôle à jouer dans la dynamique. Le rôle de la séparation des parents n'est également pas à négliger ; en effet, « la problématique de l'identification paraît particulièrement aiguë chez les adolescents de parents séparés » (Marcelli, 2006, p. 485). Nicolas n'est pas encore tout à fait adolescent, mais cette période approche, et elle pourra comporter son lot de difficultés comme son lot de résolutions.

1.4 Daphnée

Daphnée est une jeune fille de 11 ans, elle vit avec ses parents qui sont mariés (ce qui est spécifié dans la fiche). Elle est d'une fratrie de deux enfants et elle est l'aînée. Elle vit, comme Nicolas, en banlieue de Montréal, à Laval et sa famille peut être considérée dans la classe moyenne de la société. Elle est en 5e année du primaire (équivalent de CM2 du système français).

1.4.1 Dessin libre



Figure 18 - Dessin libre de Daphnée[42]

Dans le coin supérieur gauche, Daphnée dessine une fleur bleue avec un cœur jaune. Son dessin est petit (environ 1/8 de la page) et assez collé sur le rebord gauche de la feuille. À côté de la fleur se trouve un papillon mauve (violet) avec des antennes jaunes. La fleur a une large tige en forme de cône avec deux feuilles.

L'une des ailes de ce papillon est superposée à une forme d'une autre couleur, du vert. Cela donne l'impression qu'il s'agissait d'une feuille et que, ayant changé

[42] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

d'idée sur l'emplacement de la feuille ou n'étant pas satisfaite du résultat esthétique, Daphnée a dessiné un papillon pour cacher son erreur. Cela expliquerait aussi que ce papillon soit si près du bord de la feuille et que même l'une de ses ailes n'ait pas eu l'espace pour être dessinée dans l'espace de la feuille. Daphnée aurait pu dessiner l'une des ailes plus petite pour qu'elle rentre dans l'espace de la feuille, mais elle a privilégié de respecter les proportions des ailes pour les 2 côtés, ce qui pourrait être en lien avec un certain aspect de sa personnalité, par exemple la rationalité. Dans la tige on devine aussi des coups de crayons qui pourraient suggérer que le haut de la tige, était une feuille (elle aurait donc dessiné une fleur avec deux petites feuilles autour), ce qui expliquerait aussi la forme en cône de la tige.

Les couleurs choisies sont plutôt froides, du bleu, du mauve, du vert. On trouve par contre du jaune qui est une couleur chaude. On peut supposer à la jeune fille une vie affective diversifiée. Par ailleurs, la symbolique chromatique mettant d'un côté le bleu, le vert et le violet et de l'autre le jaune, le rouge, l'orange, on peut penser à une affectivité plus froide que chaude. Concernant l'analyse chromatique, Oliverio-Ferraris (1980) s'exprime ainsi :

> « Sur le plan psychologique, l'effet de ces deux groupes de couleur est profondément différent : les couleurs chaudes expriment, suscitent et provoquent l'activité, l'excitation, elles inspirent la sérénité et la joie de vivre, ou elles rendent impulsifs ; les couleurs froides, par contre, expriment, suscitent et provoque la passivité, le calme, l'inertie, elles inspirent la tristesse et la mélancolie, elles induisent à la réflexion. » (p. 97).

Le bleu est la couleur de l'eau et du ciel, c'est une couleur qui inspire l'infini (Oliverio Ferraris, 1980). C'est aussi la couleur de la vierge Marie dans la religion catholique, dont la culture dans laquelle Daphnée est issue. Bien qu'un mouvement de contestation de la religion ait culminé au Québec et qu'elle ne soit parfois plus du tout enseignée aux enfants, les représentations y étant reliées peuvent continuer d'être agissantes. Elles sont d'ailleurs encore largement présentes dans l'espace public. Il faut aussi souligner la symbolique de la « fleur bleue », qui évoque les élans romantiques et l'amour pur.

Butinant les fleurs, les papillons évoquent la sexualité (Royer, 2005). Les antennes du papillon sont d'ailleurs de la même couleur que le cœur de la fleur, ce qui les relie. Le violet que Daphnée a choisi pour le papillon est une couleur ambivalente, qui peut avoir des liens avec le secret et le mystère (Royer, 2005). Il est un « rouge devenu froid, une passion intellectualisée, dominée et dominante » (p. 181).

Dans la symbolique spatiale de la feuille, la partie en haut à gauche est la « zone de la passivité, l'espace du spectateur de la vie » (D. Anzieu & Chabert, 2004), ce qui va dans le même sens que la symbolique des couleurs froides. Selon Corman (1978), la gauche fait référence au passé (régression) et le haut est la zone de l'expansion imaginative. Le fait que le dessin soit petit peut être lié à une certaine inhibition.

La fleur, qui peut comme nous l'avons déjà mentionné être considérée comme un symbole du sexe féminin, pourrait ici être liée, avec sa combinaison au

papillon qui vole autour d'elle pour la butiner, aux « pulsions centripètes féminines » (Dolto, 1984), pulsion à la base de la séduction qui vise à attirer vers soi.

1.4.2 Dessin du bonhomme

1) Dessin raté



Figure 19 - 1er dessin du bonhomme de Daphnée[43]

Daphnée dessine d'abord un bonhomme qu'elle barre, puis elle recommence de l'autre côté. Lors de la collecte des dessins, elle dira que le dessin est « pas fait comme il faut ». Le personnage dessiné est une femme très sexualisée (seins, hanches, décolleté, minijupe). On remarque aussi un souci du détail : os des pommettes au visage, détails du coup, des seins dans le décolleté, mais sur les hanches. On pourrait supposer qu'elle a voulu représenter un personnage avec un bandeau dans les cheveux et une frange.

Le résultat global est peu esthétique et on comprend pourquoi Daphnée n'en était pas satisfaite. Le visage donne une impression masculine. La bouche et le nez

[43] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

sont trop gros par rapport aux yeux. Les cheveux ressemblent un peu à un chapeau de « bonne sœur ». On peut entrevoir ici la différence entre le dessiné et le « avoir voulu dessiner ».

Selon Corman, « le fait de barrer ce qu'on a dessiné est l'indice d'un conflit entre une tendance d'abord projetée dans le dessin, puis interdite secondairement par la censure du moi » (p. 57). Ce n'est par ailleurs que lorsque le moi de l'enfant est assez fort qu'il peut dévoiler son anxiété par ses ratures (Abraham, 1992). On peut donc à partir de ce dessin supposer la présence d'un moi assez fort et qui censure, donc aussi la présence d'un surmoi, ce qui donne déjà des indices sur la structure.

Notons que selon Machover (1949), « les poings sur les hanches signalent des tendances narcissiques et dominatrices bien développées » (in Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000, p. 101). Les hanches (le bassin) sont par ailleurs un symbole de fécondité (Aubin 1970 in Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000).

Ce premier dessin du bonhomme est très gros (il n'y avait d'ailleurs pas assez de place pour dessiner ses jambes complètes), ce qui pourrait, selon Abraham (1992), renvoyer à une personnalité narcissique. Elle soutient en effet, à partir d'une grande diversité d'analyses du dessin du bonhomme, que la grandeur des différentes parties du corps est reliée aux différentes forces à l'œuvre et que l'agrandissement proportionnel de toutes les parties du corps peut être supposé en lien avec une inflation du moi. Royer (1977) quand à elle fait le commentaire suivant :

> « Le bonhomme grand signifie assurance, confiance en soi, épanouissement (meneurs et gagnants), éventuellement manque d'inhibition, de contrôle de soi, de respect des autres, tendance à se montrer envahissant (peut-être par surcompensation). » (p.125).

On peut penser que cette tendance existe chez Daphnée, mais qu'elle est réprimée, probablement pour correspondre à un idéal plus convenable, plus « comme il faut » justement. Par contre, en tentant de contrôler une tendance à se mettre en avant, il est possible qu'elle réprime autre chose en même temps ; on peut penser à une sorte de dynamique tout sortir, tout montrer, et au contraire, tout réserver et cacher, comme en témoigne la différence avec le premier dessin très petit et corrigé. C'est la force de la pulsion qui entraîne le mouvement de réserve. La pulsion demande à être corrigée.

2) 2e Dessin



Figure 20 - 2e dessin du bonhomme de Daphnée[44]

Le dessin qu'elle fait après le dessin raté est une jolie jeune fille aux cheveux roux longs. Le dessin est encore marqué par un soin des détails (plis, bijoux, col et fleurs décoratifs). L'aspect global du dessin est plutôt sobre, mais il semble fait avec application. Il est harmonieux dans les couleurs et les formes. Les mains sont dessinées par dessus le ventre (ou le sexe). Or, le fait que des parties de corps en recouvrent d'autres est assez rare (Cox, 1993) et témoigne d'un niveau graphique plus évolué. Le visage du personnage est allongé comme au dessin raté, mais la bouche et le nez sont absents. Il pourrait s'agir d'une femme, mais le style de la robe et les fleurs font plutôt enfantin. On a l'impression d'une l'image de « petite fille modèle », ce qui est assez loin de l'image du premier personnage dessiné.

La position du corps est différente par rapport au dessin raté, des mains sur les hanches elle passe aux mains jointes en position qui rappelle presque la prière. Les bracelets autour des poignets donnent une impression de « poings liés ». Le

[44] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

personnage a des seins et est féminin, mais il ne s'agit pas d'une image de séduction féminine sexualisée, contrairement au personnage du dessin raté. Ce sont les contenus à caractère sexuel qui ont été supprimés, on peut donc supposer où ont agit les censures. De la minijupe et du haut moulant on passe à la robe longue et ample. Les mains jointes devant pourraient aussi être vues comme cachant le sexe. Le dessin est aussi beaucoup plus petit que le premier, l'expression a laissé place à une certaine réserve. On sent qu'une répression est agissante dans ce deuxième dessin ; il donne une impression de grande retenue. On pourrait voir ici dans les deux dessins la projection de soi avec toute la force des pulsions, puis la représentation subséquente de l'idéal du moi, qui intègre les interdits du surmoi. Le personnage pourrait presque évoquer une image de la vierge, d'où l'accent que nous avions mis sur cette valeur de la couleur bleue au premier dessin.

Daphnée a choisi le rose pour décorer la robe du personnage. Il s'agit selon Royer (2005) d'une couleur de fraîcheur et de naïveté, de la « couleur de chair, de la sensualité douce et heureuse, offerte, féminine » (p.179). Elle évoque aussi la fleur du même nom et est souvent associée aux nouveau-nés. Le orange utilisé pour les cheveux est une couleur chaude, moins brutale que le rouge, en lien avec la chaleur et la lumière. Selon Buck, « elle exprimerait un intérêt particulier pour les rapports sociaux, […] ; ou encore, serait associée à une sensualité malheureuse, mêlée d'agressivité » (in Royer, 2005, p. 179). La représentation des cheveux peut par ailleurs être liée aux besoins sensuels et/ou à la vitalité sexuelle (Royer, 1977). Le jaune des bijoux quant à lui signifie probablement le doré de l'or. Globalement les couleurs utilisées pour le bonhomme sont chaudes, contrairement au dessin libre, et il s'agit de couleurs qui ne se retrouvaient pas au premier dessin, sauf le jaune. Une fleur sur la robe ressemble par contre à celle du premier dessin dans sa forme.

L'absence de bouche et de nez pose question. Au dessin raté, ils étaient proéminents et les yeux étaient des points. À ce dessin, il ne reste que les points. Ce sont donc des représentations d'une certaine intensité qui ont été supprimées. Dans la littérature sur le dessin, plusieurs auteurs parlent de l'aspect possiblement pathologique de l'absence de ces traits du visage. La bouche est en lien avec l'oralité, qui peut être régressive. Elle peut aussi, dans ce registre, être en lien avec l'agressivité. Selon Jourdan-Ionescu & Lachance (2000), l'absence de la bouche peut signifier une tendance dépressive ou des problèmes psychosomatiques. La bouche est aussi liée à la possibilité de parler ; son absence pourrait selon Anderson et Anderson (1965) être liée à des troubles dans ce registre (in Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000). Selon l'étude de Catte et Cox (1999), elle apparaîtrait plus fréquemment chez des enfants perturbés émotionnellement. Royer (1977) quant à elle note qu'elle peut apparaître pour les enfants au stade génital œdipien comme une inhibition de la curiosité liée aux rapports sexuels (il ne faut pas en parler). Quand au nez, il est souvent considéré comme un équivalent phallique en lien avec l'angoisse de castration (Abraham, 1992; Machover, 1949; Royer, 1977). Si son absence est très fréquente dans le dessin des tout-petits et sans doute liée à un aspect développemental, elle devient plus significative symboliquement pour les enfants de la période de latence (Baldy, 2002). Soulignons finalement le lien évident entre la fonction de la bouche, qui parle, et celle du langage.

La bouche et le nez sont aussi des orifices du visage, ils sont des lieux d'une certaine intimité du corps et sont aussi des zones érogènes. Le désir et l'envie, mais

aussi des phénomènes inverses, qui passent par le goût et l'odeur sont vécus dans ces zones du corps ; les pulsions se manifestent à travers ces orifices. Cette pulsion est destinée à être maîtrisée. Elle fait d'ailleurs l'objet d'un contrôle qui prend différentes formes selon les cultures, c'est par exemple l'interprétation que Noël (2004) propose concernant le voile qui cache la bouche chez les Touarègues.

Dans le dessin précédent, les yeux étaient représentés de manière « géométrique » (par un point), alors que le nez et la bouche étaient représentés de manière « figurative » (Baldy, 2002). Cela montre un investissement inconscient de ces représentations, qu'on peut penser en lien avec la pulsionnalité. C'est justement cette pulsionnalité qui a été supprimée au deuxième dessin, pour ne laisser que les yeux-points. Les représentations explicitement sexualisées ont disparu de ce dessin, mais on pourrait voir dans la fleur qui orne la robe une représentation déplacée de ces contenus psychiques.

1.4.3 Dessin de famille réelle



Figure 21 - Dessin de la famille réelle de Daphnée[45]

Le dessin de famille de Daphnée est fait en considérant 3 dimensions ; certains personnages sont placés derrière d'autres. Elle s'est dessinée elle-même, sa

[45] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

sœur, sa mère et son père. On trouve aussi dans le dessin un bocal avec un poisson, deux chiens de couleurs différentes et une souris. Ce dessin, dans la même veine que le précédent, donne l'impression d'une « petite famille modèle » ou d'une famille de poupées, où tout est bien et mignon.

Contrairement aux précédents personnages dessinés, les têtes des personnages sont rondes. Ils sont plus stéréotypés et ressemblent plus à des personnages de bandes dessinées. On retrouve aussi beaucoup plus de couleurs, toutes les couleurs des dessins précédents sauf le violet. Le bocal du poisson est particulièrement coloré. Les personnages sont très près les uns des autres ; ils forment un ensemble serré au milieu des animaux. Selon Corman, le rapprochement des personnages indique la relation d'intimité telle que le sujet se la représente. Ici, on peut penser que Daphnée veut représenter une famille unie. Cela donne par ailleurs aussi une impression que les personnages sont collés les uns aux autres.

Le personnage qui la représente est très près de la mère, mais aussi du père. Elle cache un peu la mère. En fait, elle cache la bouche de la mère. Or, ce sont les paroles de la mère qui introduisent d'abord l'enfant au langage, cette fonction de tiers qui permet l'élaboration d'une distance entre soi et l'autre et plus tard l'élaboration de toute différence structurante.

On ne sait pas si le bras de père est tendu vers la mère ou vers Daphnée. Selon Corman, la position des personnages (Corman, 1978), mais surtout du sujet lui-même par rapport aux autres personnages de la famille est significative de sa relation avec eux, mais aussi de son désir inconscient. Ici, la position de Daphnée pourrait suggérer la rivalité œdipienne avec la mère pour l'amour du père. On sait par ailleurs que le fait de « rassembler » les parents autour de soi est une manière de gérer l'angoisse devant le couple parental exclusif (Roussillon et al., 2007).

La robe de Daphnée est verte et jaune. Nous avons déjà parlé du vert comme d'une couleur de vie et de nature (voir l'analyse des dessins de Daisy Albertine). Royer (2005) décrit aussi cette couleur comme une couleur d'équilibre, qui évoque la satisfaction de soi et la confiance. Ce champ symbolique laisse imaginer certains éléments de la personnalité. Le jaune quant à lui est aussi la couleur de la robe de la mère, ce qui marque une identification. En effet, bien qu'elle cache la mère, le fait qu'elle se représente très proche d'elle indique la proximité relationnelle. Lumineux, le jaune exprime la spontanéité et la gaieté. Il peut aussi avoir un aspect négatif en lien avec le fait qu'il s'agit de la couleur de l'urine. Royer (2005) mentionne qu'il peut évoquer des sentiments de jalousie. C'était par contre pour Daphnée la couleur des bijoux du bonhomme. Si on regarde attentivement la couleur des cheveux, on peut voir qu'aux personnages de Daphnée, de la petite sœur et du père, la couleur orange a été ajoutée aux cheveux (ce qui fait aussi lien avec le dessin du bonhomme). La mère quant à elle a du rouge dans les cheveux, cette couleur qui, bien qu'elle puisse être liée à un élément de la réalité, est la couleur impliquant la plus forte intensité affective, autant positive que négative (comme nous l'avons mentionné aux dessins de Nicolas). Cette couleur n'était pas encore apparue dans la série. L'identité des cheveux des autres personnages de la famille les regroupe et exclut du coup la mère qui n'a pas cette marque identitaire. Il s'agit d'un élément de plus dans le sens de la rivalité œdipienne.

Le personnage qui représente Daphnée, contrairement au bonhomme, a les mains derrière le dos. On peut penser qu'il s'agit d'une stratégie de dessin pour éviter d'avoir à tracer les mains. Par contre, on voit que la petite sœur, elle, a bien des mains. Cette stratégie de dessin pourrait par contre avoir une autre signification. Selon Jourdan-Ionescu & Lachance (2000) « l'absence des mains renvoie à une crainte de castration ou à un besoin de punition par culpabilité. » (p.86). Royer (1977) mentionne que cette culpabilité peut être reliée à la masturbation au stade œdipien génital. Cela justifierait que la petite sœur, encore trop jeune peut-être, ait des mains. Dans les dessins de Daphnée, on ne peut par ailleurs pas nier qu'il s'agisse aussi d'une stratégie de dessin ; les autres personnages sont aussi dessinés de manière à ce qu'on ne voie pas les mains. Par contre, pour les autres personnages aussi, cette stratégie pourrait être doublée d'autre chose, par exemple, cela fait en sorte qu'il y a un flou sur le lieu ou le père a les mains posées.

Comme le personnage du bonhomme, le personnage qui représente Daphnée a des seins et une forme féminine, bien que discrète et d'allure « bon enfant ». Elle est la seule du dessin à présenter les attributs féminins puisque son personnage cache complètement le corps de la mère, et que la sœur est probablement trop petite (elle l'est en tout cas dans la représentation). Elle est clairement le personnage le plus valorisé du dessin, en plus d'être le premier personnage dessiné, elle est la seule à avoir deux couleurs à son vêtement et la seule à avoir un détail dans les cheveux (un bandeau). Elle est aussi plus proche des parents.

La petite sœur est en effet dessinée du côté du père, mais elle est représentée un peu en bas, avec le chien (alignée avec lui). La souris, qui est près de ses pieds, semble lui être reliée par la proximité et par le point rose qui représente le nez de la souris et le motif de sa robe. La couleur qu'elle porte est le rose, qui pourrait être interprété autant comme une certaine paresse dans le dessin (elle est de la même couleur que la peau) que comme une marque identificatoire puisqu'il s'agit de la couleur du bonhomme. Le motif différent symbolise par contre la différence entre les 2 sœurs. C'est ici aussi qu'on voit à l'œuvre le travail d'affiliation/différenciation dans la relation fraternelle. La petite sœur a, elle aussi, l'apparence d'une enfant modèle avec sa coquette robe un peu bouffante à pois roses, qui est un vêtement qui fait par ailleurs plus « petite fille » que celui du personnage qui représente Daphnée. Les dénominations de Daphnée et ses parents ont des lettres majuscules alors que celle de la sœur ne semble pas en avoir, comme les animaux. Cela pourrait être une expression discrète de la rivalité fraternelle. Les aînés sont en effet, dans la famille, ceux qui vivent le plus de jalousie (Oliverio Ferraris, 1980) étant donné qu'ils ont à une époque, eu la mère pour eux seul (comme enfant). La souris est représentée dans sa cage, qui, bien qu'encore une fois appuyée sur la réalité, n'est pas sans rappeler une image de quelque chose qu'il faut empêcher de sortir, de quelque chose de retenue.

Le père porte en bas la couleur bleue de la fleur et en haut un bleu foncé. Selon Royer (2005), dans des teintes soutenues, le bleu évoque la profondeur des sentiments (on dit bien bleu profond), la dévotion, le dévouement, l'abnégation. La position du père dans la famille avec son bras entourant, évoque en effet la protection dévouée et affectueuse, mais discrète, il est derrière. On sent en tout cas la représentation positive de ce personnage et aussi sa valeur, c'est lui qui porte la

couleur de la fleur qu'on peut voir comme témoignant d'un rêve intime de Daphnée, dessinée timidement en haut de la feuille au premier dessin.

Le bocal des poissons contient aussi cette couleur, le bleu pâle, mais aussi toutes les autres couleurs du dessin, sauf le rouge de la mère et le bleu foncé du père. Le poisson évoque une symbolique du principe maternel archaïque : l'eau, le contenant, la fragilité de l'être vivant. On pourrait voir dans ce bocal une sorte de projection des tendances intimes les plus diversifiées. Le poisson et le chien sont de la couleur des cheveux, que nous avions suggéré comme étant lié à la vitalité sexuelle. Il y a aussi un autre chien en plus de la souris, ce qui montre l'importance des animaux dans la vie psychique de la jeune fille. Plusieurs auteur, dont Oliverio Ferraris (1980) et Royer (2005), ont souligné la présence de ce phénomène chez les enfants. Leur intérêt pour les animaux peut être en lien avec toute sorte de questions sur la vie et la mort, mais aussi sur la sexualité et la reproduction. Il aurait par ailleurs été intéressant de confronter la présence des animaux représentés à la présence effective de ces animaux dans la famille. Nous nous contenterons, comme nous l'avons annoncé, de faire des comparaisons avec la famille idéale.

Le bocal du poisson pose par ailleurs question à cause de son emplacement. Dans le dessin de Daphnée, un effet de perspective est représenté de manière réaliste. Le bocal du poisson est le seul élément dont la place ne semble échapper à cette logique. Il semble en effet flotter dans les airs, à la hauteur de la tête des parents. S'agissait-il précédemment d'une tête que Daphnée a ensuite transformée en bocal après avoir changé d'idée sur l'emplacement d'un personnage? S'agissait-il de la mère qu'elle a ensuite déplacée pour la rapprocher d'elle-même et réorganiser du coup le dessin en trois dimensions de manière à « rassembler » ses parents autour d'elle justement? Cela pourrait-il nous laisser imaginer qu'elle a d'abord dessiné son personnage et celui du père au milieu de la feuille et qu'elle a constaté ensuite qu'il manquait de place pour le reste ? [46] Nous ne pouvons évidemment pas répondre à ces questions, mais elles sont intéressantes à poser. On peut en tout cas penser que Daphnée a une capacité de faire quelque chose avec les erreurs (comme elle l'a fait aussi au dessin 1), ce qui peut être un trait de caractère intéressant. Il arrive par contre qu'elle n'y arrive pas (comme au dessin 2), mais elle se permet d'essayer. En ce sens, son dessin raté est en quelque sorte un bon signe.

L'idée qu'il pouvait s'agir de la mère est intéressante, à cause de la symbolique du poisson, mais aussi parce que finalement, l'image de la mère est très effacée du dessin. Il faut aussi souligner que ce type de représentation très proche de deux personnages peut être selon Leon, Wallace & Rudy (2007) un signe « d'alliance parent-enfant » qui, si elle est trop intense, menace la saine barrière entre les générations. Kaplan et Main (1986), qui on travaillé sur les représentations dans le dessin en fonction du type d'attachement, mentionnent par ailleurs la superposition (mais aussi la séparation avec une ligne) des personnages comme étant un type de représentation qu'on retrouve chez les enfants ayant un attachement ambivalent. L'ambivalence envers la mère est par ailleurs repérable dans les dessins de Daphnée par le fait qu'elle dessine la mère très rapprochée d'elle, mais en même temps la cache et investit peu sa représentation ; elle porte même un signe qui pourrait

[46] Bien que la petite sœur soit dessinée devant, elle peut avoir été dessinée après le père si les têtes ont été dessinées d'abord.

supposer une certaine exclusion discrète (elle n'a pas les mêmes cheveux de la même couleur que « la famille »).

Globalement la différence des sexes et des générations est bien représentée, tant dans la symbolique, dans les positions que dans les rôles. Cette absence des bouches et des nez qui suggère la présence d'un conflit qui s'annonce de nature plutôt œdipienne. L'importance accordée à l'image de soi est par ailleurs très grande et pourrait être une conséquence de ce conflit. Malgré l'impression de grande retenue, le dessin de Daphnée, par ses couleurs, ses détails et la qualité des représentations graphiques, a un aspect très vivant et agréable.

1.4.4 Dessin de famille idéale



Figure 22 - Dessin de la famille idéale de Daphnée[47]

Quand on lui demande de dessiner une famille dont elle rêve, Daphnée dessine une famille très nombreuse comprenant un bébé et un très petit enfant, la mère paraît enceinte, et il y a encore plus d'animaux qu'au dessin précédent dont l'un est un bébé chien (probablement celui du plus gros). Cela montre, d'une manière générale, son intérêt certain pour la question de la reproduction et des bébés, qui est

[47] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

en lien avec la question de la sexualité. Ce dessin est coloré de façon plus légère, le détail laisse la place au nombre. Il n'y a plus de couleur dans les cheveux, la peau n'est pas colorée. C'est maintenant le motif de la robe du personnage de Daphnée du précédent dessin qui décore les vêtements de tout le monde.

On ne peut pas vraiment dire si sa soeur actuelle figure dans le dessin. Elle dessine deux sœurs plus petites, mais l'une (en vert) est représentée comme plus petite (on le voit au vêtement et à la taille) que la sœur à la famille réelle et l'autre a les cheveux plus longs. Aucun personnage ne lui ressemble ni n'a le même motif de vêtement à la famille rêvée, comme si elle avait été éliminée. Aucun personnage de la famille rêvée n'a de vêtement à pois, ni de coiffure comme celle que la sœur avait. Les animaux qui étaient à côté de ce personnage et qui semblaient lui appartenir au précédent dessin ont aussi disparu. Le chien orange de la sœur a été remplacé par un chat et la souris a disparu. Ces éléments pourraient appuyer l'hypothèse de la rivalité fraternelle. On peut aussi y relier le fait qu'en plus de la faire disparaître, elle prend le rose pour elle ; c'est maintenant sa robe qui est rose, mais avec son motif à elle. L'image de la sœur a en quelque sorte été assimilée au moi et diffusée dans d'autres personnages, mais en perdant son identité. Par contre, on peut penser que Daphnée aime bien avoir une petite sœur, puisqu'elle en dessine trois à cette famille. Mais ce sont des petites sœurs qu'elle crée, qu'elle choisit, qu'elle modèle selon son désir. On peut y voir une forme d'emprise.

Par rapport à la famille rêvée, elle a ajouté deux frères et deux sœurs (ou une dépendant de la véracité de notre hypothèse sur l'élimination de la « vraie » sœur). Tous les enfants sont plus jeunes qu'elle, elle garde sa place d'ainée. Si on s'attarde plus attentivement sur les détails de cette marmaille, on remarque d'abord que le frère porte la couleur jaune qui était sur la robe du personnage de Daphnée au dessin précédent et le bleu de la fleur du premier dessin. De plus, on peut penser qu'il a été le premier personnage dessiné. Quant aux deux sœurs, l'une a la même coiffure que Daphnée et l'autre a la même coiffure que la mère, et leur disposition est harmonisée avec cette répartition ; chacune est du côté de celle à qui elle ressemble, et ce de chaque côté du père. Ce désir d'avoir, en gardant la mère présente, des enfants du père, a été décrit par Dolto (1984) dans sa compréhension de l'Œdipe de la fille. Celle qui est du côté de la mère a le vert du personnage de Daphnée de la famille réelle, du lézard et de la tortue. Elle n'a pas la couleur de la mère, mais bien encore une fois une couleur de la robe de Daphnée du dessin précédent. Le tout petit frère en bas à gauche a le violet du père et un peu de orange du chat, qui identifie le petit enfant au petit animal. Les couleurs sont par ailleurs distribuées d'une façon qui identifie plus ou moins tous les personnages à Daphnée.

La mère a une couleur qui n'apparaît sur aucun personnage, comme c'était le cas de ses cheveux au dessin précédent. Cela pourrait témoigner du désir inconscient de Daphnée que les enfants soient les siens. Elle se place en effet à la place qu'occupait sa mère au précédent dessin, la gauche du père. De plus, si on regarde bien les cheveux de la jeune fille, on peut voir que, sous la chevelure longue, il y a des traits d'une chevelure plus courte et avec une frange (un toupet), ce qui correspond à la coiffure de la mère aux deux dessins. Daphnée aurait donc rallongé les cheveux dans un deuxième temps, se substituant à la mère. On peut donc faire l'hypothèse que Daphnée souhaite prendre la place de sa mère en secret. Cela est appuyé par la ressemblance entre leurs robes et les teintes proches des couleurs

choisies. Rappelons aussi l'erreur que nous supposions comme ayant donné lieu au dessin du bocal de poisson. On pouvait aussi le penser en lien avec la place de la mère. Il s'agit d'une rivalité mais aussi d'une identification saine. Ce qui se manifeste par contre, c'est le désir d'être à égalité avec les parents par l'alignement des têtes de la jeune fille et de ces derniers. Elle est aussi presque de la même grandeur que sa mère dans le dessin. En effet, le désir fort, et impossible, d'être la femme du père peut rendre la différence des générations plus difficile à tolérer. Si l'hypothèse d'une relation trop proche à la mère est vraie, cette difficulté pourrait être amplifiée par une illusion donnée dans la réalité d'égalité entre parent et enfant. Le fait qu'il semble y avoir dans la famille des enfants pour elle et des enfants pour la mère pourrait appuyer cette hypothèse. La difficulté d'accepter les limites de la Loi humaine de l'interdit de l'inceste et donc de la différence des générations peut aussi provoquer des mouvements de régression. Ils peuvent être repérables dans l'identification aux animaux et aux plus petits, qui sont particulièrement significatifs des tendances, étant donné que « c'est surtout dans les personnages surajoutés que le sujet se projette » (Corman, 1978, p. 84). On la voit aussi dans la transition entre le dessin raté et le dessin du bonhomme.

Le père est au centre du dessin et est le plus gros personnage. C'est lui qui tient le bébé, une petite sœur. Il pourrait s'agir ici d'une expression du fantasme classique d'avoir un bébé du père, qui trouve probablement son origine aussi dans l'histoire de Daphnée, le moment où sa petite sœur est née. Ce n'est pas la mère qui tient le bébé, ce qui instaure une distance entre elle et ce dernier et place le bébé comme étant celui du père. Les couleurs utilisées pour le père et la tortue qui le coiffe sont celles de la fleur et du papillon du premier dessin (le violet, le bleu, le vert). Il y a donc un certain lien entre la projection pulsionnelle que représente le dessin libre et l'image du père, cet objet de désir. On peut aussi le voir comme un personnage d'identification puisqu'il est le plus valorisé du dessin, ce qui s'explique aisément par le fait que l'identification est toujours un reste de l'amour. Freud (1981) a aussi considéré ce mouvement comme une forme de régression de l'investissement de la libido, il dit alors, au sujet du cas de Dora, que « l'identification a pris la place du choix d'objet, le choix d'objet a régressé jusqu'à l'identification. » (p. 169). On peut penser cette régression comme une façon de faire face à cette difficile épreuve qu'est pour l'enfant l'acceptation de l'interdit de réaliser cet amour si fort qu'il ressent pour le parent du sexe opposé et avec qui il voudrait d'ailleurs souvent, dans son cœur, se marier. L'interdit de l'inceste est pour lui une tragédie et Dolto (1984) souligne comment la résolution du complexe d'Œdipe est aussi un grand moment de fragilité pour les enfants. Le personnage du père est le seul à avoir une partie entièrement coloriée avec le petit frère, les pantalons (et short). Le seul espace laissé blanc, à côté du pantalon du père, est la jupe d'une petite sœur. Il y a donc un jeu d'investissement désinvestissement ici qui, à l'inverse des dessins de Daisy Albertine, n'est pas dicté par une formation réactionnelle, mais par le désir en tant que tel. Notons aussi que les couleurs des petits les relient davantage au père qu'à la mère, le bleu, le vert de sa tortue-chapeau, le violet.

On a vu encore une fois dans ce dessin un phénomène de reprise du dessin ou de changement en cours de route dans le dessin des cheveux. Nous pouvons nous demander si un phénomène similaire n'a pas joué au moment de dessiner la forme de la jupe de la sœur en bleu. La forme du bas de la jupe ressemble en effet à la forme

que Daphnée adopte pour dessiner les visages. Plus que de transformer une erreur en quelque chose d'autre, le processus implique de cacher une erreur et aussi de transformer une première représentation en une deuxième plus souhaitable, au gré des mouvements psychiques sous-jacents d'inhibition ou de désir, et/ou de critères graphiques (mais qui sous-tendent toujours aussi le désir du sujet de l'inconscient).

Le lézard et la tortue sont de la famille des reptiles et ont le sang froid. Le lézard est un animal qui possède la faculté de « se séparer de sa queue si sa vie en dépend » (Moir, 2012). Cette symbolique peut être intéressante dans sa liaison avec les questions de la sexualité et de l'angoisse de castration. La tortue quand à elle a la possibilité de se cacher dans sa carapace, ce qui va dans le sens des jeux de montrer-cacher qui se retrouve à tous les dessins à travers les erreurs et leur camouflage, à travers l'expression et la retenue. Le lézard et la tortue sont de la même couleur et sont tous les deux de la famille des reptiles ; les parties que l'on voit de la tortue peuvent ressembler à celle du lézard. De plus, dans le dessin, ils paraissent presque se regarder. Pourrait-il s'agir de représentations déplacées de la différence des sexes ? La tortue avec cette intériorité constitutive (à cause de sa carapace) et le lézard avec cette rapidité vivifiante et cette longue queue ? De plus, « tortue » est bien un mot féminin alors que le mot « lézard » est masculin.

Le perroquet semble avoir remplacé les poissons, il porte les mêmes couleurs et est à la même place. Cette fois, la couleur rouge de la mère est incluse. Ce perroquet est le seul être du dessin, à part peut-être le lézard, à inspirer une image de liberté complète. Il a les ailes déployées et est décoré de toutes les couleurs (sauf le violet). On peut le voir comme une projection particulièrement riche de l'image du corps avec toute sa diversité affective et les lieux de ces différentes couleurs affectives, les chaudes plus près du cœur, comme d'ailleurs le jaune de la fleur, et les plus froides vers l'extérieur, vers ce qui peut s'exprimer, les émotions moins intenses. Ce qui est le plus épatant dans cette projection sur l'image du perroquet, c'est qu'il est un oiseau qui parle (!) alors que personne de la famille n'a de bouche. On comprend d'autant plus ce choix préférentiel d'animal dans le rêve et on suppose d'autant plus l'importance des enjeux autour de la parole et du langage.

Globalement, la différence des sexes et des générations est bien représentée, même si on sent le désir d'être comme les adultes. Les personnages sont près les uns des autres et donnent encore une fois l'impression d'une famille unie, cette fois, c'est la mère qui a un bras tendu vers le père. Cela laisse supposer une chaleur affective et de bonnes relations dans la famille. Le couple parental est représenté uni et Daphnée se représente à distance du couple parental, à sa place d'enfant, bien qu'après l'analyse on puisse deviner clairement le désir œdipien à travers le jeu des couleurs, des erreurs, des identifications et de la symbolique. Elle arrive donc à rêver en considérant l'interdit, et c'est le fantasme que les parents fassent plus d'enfants qui apparaît comme une compensation à l'impossibilité d'avoir des enfants du père. Elle pourrait ainsi faire la maman-grande-sœur ; on peut penser que c'est ce dont elle rêve à partir de la place qu'elle se donne dans le dessin, derrière et au-dessus de tous ces petits enfants, les parents formant une unité et elle une autre. Dans ce dessin comme au précédent, mais cette fois de manière peut-être encore plus intense, les personnages donnent tous cette impression de retenue, alors que l'image globale du dessin, avec la diversité des âges, des formes, des animaux et des couleurs, et aussi la force du désir que l'on sent derrière, est d'une vivacité fascinante.

1.4.5 Interprétation



Figure 23 - Quatre dessins de Daphnée[48]

Selon le principe de la convergence dans l'analyse, on peut faire l'hypothèse chez cette jeune fille d'une structure œdipienne très classique, où la défense principale est une sorte de formation réactionnelle de type obsessionnel ; devant la force de la pulsion, elle désinvestit les représentations des zones érogènes et adopte contrôle, rationalité et retenue. C'est ce que l'on voit dans la différence entre le dessin raté et les autres dessins, qui sont très bien faits, avec grande maîtrise, mais sans bouche et sans nez, et avec les mains cachées. Ces défenses sont par ailleurs bien adaptées à son âge et lui donnent probablement la possibilité de bien apprendre à l'école. En effet, comme nous le rappelle Debray (2000) :

> « Dès l'entrée dans la période de latence, le dessin d'enfant peut prendre une allure conformiste qui révèle le poids des mécanismes de contrôle face à la poussée fantasmatique ». Cette « perte de créativité » est « inévitable et en réalité souhaitable, puisqu'il faut, pour apprendre, que l'enfant sache se calmer et s'organiser. » (p. 28).

Daphnée a par ailleurs un talent certain pour planifier le dessin, organiser l'espace et que le produit fini soit harmonieux avec une juste représentation de la perspective, ce qui nous fait croire à de bonnes capacités cognitives.

[48] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

L'intérêt pour la question sexuelle n'est pas immédiatement visible, mais se manifeste très clairement après l'analyse et c'est en ce sens que nous pouvons interpréter le désir évoqué par le premier dessin. Ce désir concernait le père et il était un rêve d'enfant, ce qui donne un sens au fait que ce premier dessin soit le seul à être positionné en haut et à gauche, qui est l'espace de l'imaginaire et du passé, et figurait une fleur et un papillon.

Cet intérêt pour le sexuel se manifeste discrètement un peu partout de manière camouflée, déplacée et condensée, dans la symbolique des éléments représentés, dans la répartition des couleurs et dans la position des personnages. Ce qui est caché ressort aussi sur les animaux. Le désir d'enfant est fort et se faufile aussi un peu partout. Cela est tout à fait sain et est même une bonne nouvelle pour cette jeune fille pour qui la pulsion a pris des chemins qui laissent présager un futur amoureux tout à fait dans la ligne du « génie de son sexe », comme disait Dolto. Elle se développe dans le désir d'être femme, conformément à son sexe, c'est-à-dire dans l'acceptation de son corps. On peut penser que comme toute les petites filles qui ont pu se structurer sainement, elle rêve « de séduire quelqu'un qui la rende mère comme sa mère » (Dolto, 1984, p. 193). Pour l'instant, ce désir est encore très dirigé vers le père, mais Daphnée n'a que 11 ans ; elle aura le temps de vivre son désir autrement.

Ce qu'on remarque par ailleurs, c'est que le désir œdipien, bien que discret, parce que très « contrôlé », est assez visible, assez actif et actuel, parmi les enjeux saillants. On pourrait alors poser la question de la place du refoulement, qui devrait être le mécanisme de défense principal dans la période de latence. Le « retour du refoulé » est très important, ce qui pointe un affaiblissement de ce mode de défense. La latence est une étape du développement qui suscite par ailleurs bien des débats dans la littérature psychanalytique actuelle. On peut aussi questionner la fonction pare-excitation chez la jeune fille pour qui le pulsionnel reste assez proche, ce qui nécessite des défenses obsessionnelles fortes et qui pourrait éventuellement poser problème. Les limites dans la relation aux parents sont-elles suffisantes ? La proximité est-elle trop grande ?

Un aspect « narcissique » (d'amour de soi) de l'investissement de la libido peut être relevé dans ce que Daphnée nous dit de la réalité et du rêve. Il peut s'agir d'une conséquence des difficultés liées à l'Œdipe. Abraham (1992) soutient que cette tendance serait plus prononcée chez les filles. Elle souligne aussi que l'idéal du moi de l'enfant en période de latence est féminin (soumission, refoulement, restriction de l'activité et de l'initiative) à cause de la position des mères et institutrices, contrairement à l'adolescence où le masculin devient plus important. L'aspect « narcissique » au premier abord pourrait donc être vu, chez les filles, comme un mouvement dans le sens de la construction de l'identité féminine, et c'est très clairement sur cette voie que Daphnée est engagée. En effet, l'investissement de soi ne semble pas être lié à une difficulté ou à un manque relationnel comme il pouvait l'être pour Nicolas.

La rivalité et l'identification à la mère sont manifestes dans la série, mais l'identité féminine génitalisée n'est probablement pas encore intégrée (peut-être justement à cause de la rivalité), ce qu'on peut penser à partir du dessin raté, du rêve qui reste au niveau de la famille réelle, et du déplacement sur les animaux. Le sexuel n'est pas encore assumé, mais plutôt projeté et déplacé. Il reste aussi collé à la

famille réelle. À l'intérieur de cette famille, tout est d'ailleurs très rapproché, collé. Malgré que tout soit mis en place au niveau du désir, un aspect assez infantile persiste et l'expression plus mature et génitalisée est inhibée, ce qui est peut-être normal considérant l'âge de Daphnée qui a 11 ans. L'adolescence pourra être le moment d'élaboration d'une distance et d'une liaison entre le désir et le génital. Actuellement, la dynamique est en tension entre « minijupe » et « bonne sœur » ou « poupée », des images exagérées et contraires. La pulsionnalité est objet de domination et tous les efforts sont faits pour la cacher, c'est la fonction qu'on peut supposer à cette forme très stéréotypée des personnages. Malgré tout, le désir est bien visible et ce qui est caché ressort sur les animaux. Ce masquage et ce contrôle marquent en même temps qu'il y a bien un interdit qui fonctionne, mais qui, pour l'instant, bloque peut-être plus qu'il ne devrait parce qu'il n'est pas encore bien élaboré.

Globalement, Daphnée semble bien développée, elle a intégré les éléments de l'Œdipe structurants pour le désir. Le message conscient qu'elle nous transmet par ses dessins est qu'elle voudrait faire partie d'une très grande famille avec une foule d'animaux, une famille plus nombreuse que celle qu'elle a, et qu'elle voudrait garder sa place d'aînée des enfants, mais en étant derrière plutôt que devant. Ce message est aussi un témoin de sa vitalité psychique et de son désir relationnel.

1.5 Synthèse interprétative pour les enfants représentatifs du lien social

1.5.1 Observations interprétatives en fonction de la culture

- Les 2 enfants ivoiriens :

  1) dessinent en lien avec le drapeau, on peut penser l'identité nationale ou collective forte, avec l'acceptation d'idéaux occidentaux qui ont leurs sources dans la colonisation ;

  2) semblent avoir une représentation occidentalisée (ou modernisée) de la femme, mais aussi une représentation de la féminité en composantes distinctes (sœur, mère et femme) ;

  3) paraissent investir de grandes figures idéales et symboliques puisées dans la culture ou dans la tradition, ces dernières pourraient leur servir d'appui ;

  4) semblent investir beaucoup le rêve (emplacement dans la page et alignements).

- Les 2 enfants québécois :

  1) manifestent un investissement de l'image de soi ;

  2) semblent investir les animaux, les plus petits, l'infantile ;

  3) suggèrent une image du père qui intègre des éléments maternants ;

  4) semblent adopter des défenses de type obsessionnelles ;

1.5.2 Interprétations croisées

- Pour les 2 garçons : la question de l'agressivité semble importante.
- Pour les 2 filles : la question du désir d'enfant ressort des hypothèses.
- Pour les 2 enfants dont les parents sont séparés, l'Ivoirienne paraît s'appuyer sur des figures culturelles et traditionnelles, alors que le Québécois semble rester dans une position régressée.
- Tous les enfants, évidemment, peuvent être supposés aux prises avec des conflits psychiques.
- On ne peut pas dire si l'absence est vraiment liée à une problématique. Quant au dessin de soi en premier, il semble lié à une problématique plus prononcée chez le garçon que chez la fille.

2. ENFANTS DE COMPARAISON OU « EXCEPTIONNELS »

Nous allons maintenant présenter l'analyse du 2e groupe d'enfants. Il s'agit d'abord de deux séries d'enfants québécois qui ne se sont pas dessinés. Et ensuite de deux Africains qui se sont dessinés en premier dans un des dessins de famille. Ces analyses de comparaison seront un peu moins exhaustives que les premières.

Nous avons étudié sommairement tous les dessins d'enfants québécois qui ne se dessinent pas (comme nous l'avons mentionné dans la méthodologie). Voici brièvement ce que nous avons pu tirer. Cinq enfants sur 48 ne se sont pas dessinés au dessin de la famille réelle. Sur ces 5 enfants, 4 étaient des filles et un seul était un garçon. Quant à la famille idéale, 6 enfants n'apparaissaient pas dans leur dessin, 4 filles et 2 garçons. Par contre, pour ces 2 garçons, on ne peut pas interpréter une absence à proprement parler puisque le premier avait dessiné « des triplés » sans les identifier plus précisément, et l'autre avait laissé des personnages non identifiés. Aucun garçon n'était absent des deux dessins de famille alors que 2 filles l'étaient. Ces observations n'ont pas de validité statistique, mais il serait intéressant de voir si l'absence de soi est plus fréquente chez les filles québécoises que chez les garçons. Notre échantillon n'était pas assez grand pour pouvoir faire ce genre d'analyse. Nous pouvons néanmoins, comme nous l'avons fait dans la partie quantitative, interpréter l'absence du sujet comme un phénomène rare chez les enfants québécois.

Nous voudrions souligner que sur les 2 filles québécoises qui ne se représentent dans aucun des dessins, l'une avait représenté une famille recomposée avec des gros « x » sur la belle-mère et les demi-frères et demi-sœurs. De plus, elle avait dessiné ses parents réunis à la famille rêvée. Il semble donc que cette jeune fille était intensément concernée par la séparation de ses parents, au point, peut-on penser, de disparaître. L'autre série de dessins sera analysée en détails, et nous verrons les interprétations possibles. Elle a été choisie parce qu'elle présentait un aspect régressif intéressant. Cependant, comme il n'y a que deux cas, il peut être intéressant pour la réflexion d'en garder une idée générale en tête.

Nous avons procédé de la même façon pour la question du sujet comme premier personnage dessiné à la famille rêvée. Nous avons alors trouvé que 1 seul enfant des 48 Ivoiriens se dessine en premier au dessin de famille et qu'il s'agit d'un garçon. Pour étudier une série d'une fille, nous sommes allés voir du côté de la famille idéale. Trois enfants se sont dessinés en premier, 2 garçons et 1 fille. Des deux garçons, nous avons noté que l'un a dessiné un manga au dessin du bonhomme, et l'autre s'est dessiné en couple avec sa grande sœur au dessin de famille rêvée. Nous garderons aussi ces détails en tête pour la réflexion. Bien entendu, aucun enfant africain ne s'est dessiné en premier aux deux dessins. Il faut par ailleurs noter qu'un seul enfant québécois s'était dessiné en premier au deux dessins, un garçon, mais comme notre critère ne concernait que la famille réelle, nous ne l'avons pas retenu pour l'analyse (nous avons préféré prendre un garçon qui s'identifiait au bébé au dessin 4, puisque cela était aussi ressorti dans les analyses statistiques). On peut par ailleurs noter que cet enfant avait dessiné 2 fois exactement la même famille, mais en ajoutant des accessoires de star du hiphop sur les personnages de la famille rêvée. Il y avait aussi peu de différence entre les personnages tant au niveau des sexes que des générations aux deux dessins.

2.1 Stéphane

Stéphane est le seul garçon de l'échantillon québécois à ne pas s'être représenté au dessin de la famille réelle. Comme nous l'avons dit, aucun garçon n'était absent des 2 dessins. Il a 11 ans et vit à Laval en banlieue de Montréal, un milieu social de niveau moyen, comme les autres Québécois de notre échantillon. Il est en 5e année du primaire (équivalent de CM2). La famille de Stéphane est unie et compte 4 enfants. Il est l'aîné ; il a 2 sœurs et 1 frère plus jeunes que lui. Il s'agit d'une famille assez nombreuse pour le milieu, la moyenne étant de 2 enfants par famille dans l'échantillon (2,43 exactement).

2.1.1 Dessin libre

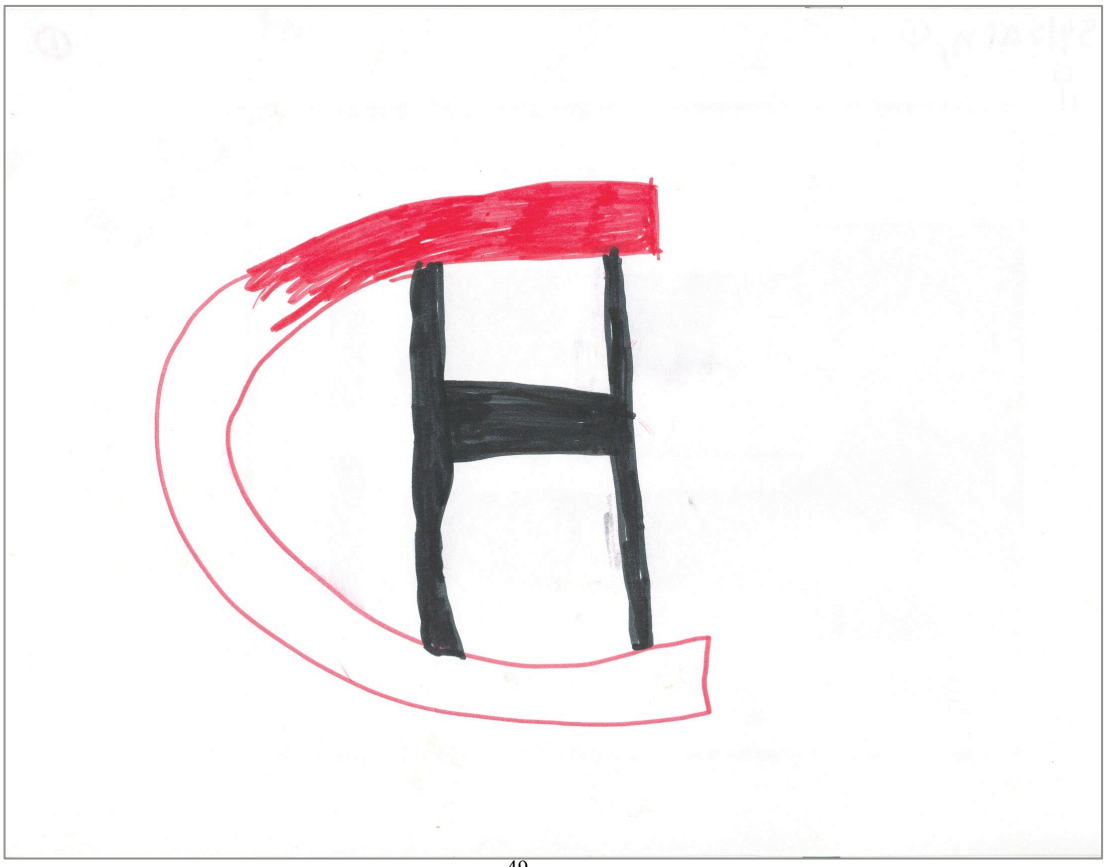


Figure 24 - Dessin libre de Stéphane[49]

Stéphane dessine le logo du Canadien de Montréal, une équipe de hockey. Le dessin est fait en rouge et noir. Il semble que Stéphane n'ait pas eu le temps de finir son dessin. Le logo dessiné est différent du logo réel. Il a entre autres remplacé le bleu par du noir. Son dessin prend beaucoup de place dans la feuille, ce qui peut laisser supposer un désir d'expression. Cela porte aussi à penser que ce signe a une valeur significative pour Stéphane, combiné au fait qu'il s'agit de la première chose à laquelle il pense.

Les matchs de cette équipe de hockey sont régulièrement diffusés à la télévision. Bien que le nom fasse référence au pays et non à la province de Québec, il

[49] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

s'agit en quelque sorte d'un symbole d'identité nationale au Québec. En effet, la ville d'origine de l'équipe est Montréal au Québec et a été fondée avec une majorité de joueurs québécois. Le Canadien détient actuellement le record de la Ligue nationale de hockey pour le plus grand nombre de championnats remportés avec vingt-quatre Coupes Stanley, qui est le trophée remis au champion des séries éliminatoires. Il s'agit donc dans la culture d'un signifiant de la victoire et de la puissance, à lier possiblement avec un idéal de virilité et de gloire. Il s'agit aussi d'un sport principalement masculin, assez agressif et où les joueurs sont plutôt baraqués.

2.1.2 Dessin du bonhomme



Figure 25 - Dessin du bonhomme de Stéphane[50]

Stéphane dessine un joueur de hockey (avec bâton et rondelle), ce qui fait un lien avec son dessin libre. Il utilise les couleurs du logo dans son dessin. Il utilise le rouge pour les yeux, le bout des pieds et la palette du bâton de hockey. La bouche et les lames des patins sont bleues. Les pieds, le bonnet (ou la tuque) et la rondelle sont

[50] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

noirs. Les contours et le bâton sont en brun. Le personnage a un bras qui passe derrière son dos pour attraper le bâton de hockey.

Le rouge, comme nous l'avons déjà évoqué, peut être assimilé à l'intensité, l'amour, l'agressivité et le dynamisme (Royer, 1984, in Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000). Ici, on peut le penser en lien avec l'agressivité vu l'expression du visage. Il faut aussi remarquer que cette couleur est utilisée pour des parties potentiellement investies d'agressivité ou du moins d'une forme d'action dynamique ou de contact. Les yeux, qui expriment l'état émotionnel du sujet (Royer, 1977) évoquent l'agressivité avec les sourcils froncés, la couleur et le vide. Les yeux rouges et/ou vides donnent une image inquiétante, il s'agit d'une représentation qui fait peur et qu'on peut voir dans les films d'horreur par exemple. Les yeux sont aussi un lieu de contact avec l'autre, d'action sur l'autre, on dit bien « manger des yeux » ou encore « fusiller du regard». On voit aussi facilement le potentiel agressif et dynamique des pieds ou de la palette qui est la partie destinée à frapper la rondelle. Selon Jordan-Ionescu et Lachance (2000), les sourcils peuvent aussi signifier une certaine « frustricité » (p.96), et l'on sait que la frustration est source d'agressivité.

Le personnage est dessiné en brun, ce qui peut être relié à une certaine paresse mais, comme nous l'avons déjà mentionné, peut aussi avoir une résonnance anale. Il est alors intéressant de relever que lorsque Stéphane avait commencé son bonhomme de l'autre côté de la feuille, elle était alors dans le sens « paysage », ce qui est aussi le sens dans lequel nous distribuons les feuilles. Or, selon Jourdan-Ionescu & Lachance (2000), le fait de changer la direction de la feuille peut être interprété comme une forme d'opposition, ce qui est une forme de défense de type obsessionnelle ou en lien avec la phase anale du développement psychosexuel. Le dessin du bonhomme est le seul dessin qui provoque ce mouvement chez Stéphane. Or, il s'agit du dessin que l'on considère comme une projection de soi (Vinay, 2007) ou de l'idéal du moi. Cette projection semble poser problème. De plus, le personnage est dessiné en bas de la feuille et plus vers la gauche (qui était aussi le cas de l'autre côté de la feuille). Selon Royer, cet espace pourrait être en lien avec la peur, la rétraction ou le désir de se terrer. Le bleu de la bouche, qui est une couleur froide et non réaliste, évoque aussi un investissement particulier de l'érotisme oral, en lien avec la relation à la mère.

Il est difficile de dire ici si le personnage est un jeune ou un adulte, mais mis en lien avec le dessin libre, il renvoie à une image de puissance agressive et de victoire. Le bras qui passe derrière son dos, donnant l'impression que le personnage effectue une prouesse avec son bâton, valorisant le personnage en voulant lui donner une image de dextérité au jeu. Cependant, cette intention rate en partie puisque les mains ne touchent pas le bâton. De plus, même si la symbolique du joueur de hockey évoque la puissance et la victoire, le personnage dessiné est plutôt chétif, ce qui illustre encore ce mouvement de désir de puissance, mais en même temps d'impuissance.

On remarque l'investissement des pieds qui sont le lieu du corps dans le dessin qui contient le plus de couleurs. Selon certains auteurs (Anderson & Anderson, 1965; Aubin, 1970), les pieds ont une implication agressive, ce qui va dans le sens de notre interprétation du rouge, mais aussi sexuelle. Selon Royer (1977), « les pieds, points de contact avec le milieu, portent tout particulièrement les

marques de l'insécurité, de la peur, de la culpabilité que le milieu engendre, formant saillie, ils sont souvent une représentation déguisée de l'organe sexuel. Ils sont accentués, provoquant, chez ceux qui se défendent de craintes de castration » (p. 169). Ce qui est aussi intéressant, c'est que lorsqu'on regarde le dessin original, Stéphane a commencé à dessiner de l'autre côté de la feuille et s'était ensuite arrêté pour recommencer de l'autre côté. Or, l'image qui apparaît comme le premier dessin est un pied gauche. Cela signifie que Stéphane commence à dessiner ses personnages par le pied, membre qu'on peut alors penser primordial dans son image inconsciente du corps.

Le tracé du contour du corps est discontinu, ce qui, selon Corman (1976), Buck (1947) et Holzberg et Wexler (1950), « est assimilé à l'angoisse » (in Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000) (p.80). Or, ce n'était pas le cas du trait du premier dessin, ni du trait du bâton de hockey. C'est le tracé du corps qui semble susciter l'angoisse.

Royer (1977) met aussi la représentation du chapeau en lien avec la représentation du phallus et la crainte de castration. Le chapeau que Stéphane dessine est en pointe, ce qui lui donne une forme phallique, mais il a aussi ajouté un « pompon » qui pend, ce qui va dans le sens inverse. Cela pourrait-il être lié au désir d'être puissant et au sentiment en même temps de ne pas l'être ? Selon Machover (1949), la présence du chapeau serait en lien avec un conflit entre le conformisme social et la prise de conscience phallique. Le bâton pourrait aussi être lu comme un représentant phallique, mais qu'il ne possède pas puisque les mains ne touchent pas le bâton. Par contre, l'interprétation de Royer (1977) qui suggère que des bras long peuvent symboliser de l'ambition laissent imaginer qu'il souhaite la puissance que lui donnerait ce bâton ; le tenir dans ses mains lui permettrait de donner des coups et de marquer des buts.

Il faut relever qu'on trouve beaucoup d'éléments possiblement en lien avec la question du phallus dans le dessin. Selon Royer (1977), il s'agirait d'un phénomène qui peut être en lien avec la violence des pulsions auto-érotiques (masturbatoires) qui portent inconsciemment le sujet à mettre en valeur des équivalents phalliques dans son dessin. Les pulsions auto-érotiques sont selon Dolto (1984) une façon pour l'enfant de se désennuyer lorsqu'il est laissé à lui-même et souffre de solitude, lorsqu'il ne peut pas sublimer ses pulsions dans ses échanges avec les autres. Elles sont une sorte de symptôme. Elles sont aussi, dans une certaine mesure, évidemment normales.

2.1.3 Dessin de famille réelle



Figure 26 - Dessin de la famille réelle de Stéphane[51]

Stéphane dessine sa soeur, qui de toute évidence est un bébé, son autre soeur, son frère, son père, puis sa mère sur une deuxième ligne. Stéphane lui-même est absent du dessin. Pour Corman (1978), c'est l'angoisse qui peut amener à se supprimer du dessin, plus particulièrement l'angoisse de culpabilité. Mais à quoi pourrait être lié cette angoisse ? Est-elle liée à l'agressivité qu'exprimait le bonhomme, dont Corman dit qu'elle est une des tendances les plus culpabilisées chez les enfants? Comment comprendre cette absence qui est pourtant rarissime chez les enfants québécois ? Stéphane est en effet le seul garçon de l'échantillon québécois à ne pas se représenter au dessin de famille. Selon Jordan-Ionescu et Lachance (2000) faisant référence aux travaux de Porot, si « un enfant oublie de se dessiner, on peut penser à un sentiment d'exclusion de sa famille » (p.69). Cela pourrait constituer une autre hypothèse de travail. Par ailleurs, l'une n'exclut pas l'autre, l'enfant peut se sentir exclut, ou s'exclure lui-même parce qu'il se sent « méchant ».

On suppose que c'est la petite sœur qui a été dessinée en premier, le personnage d'identification est donc un bébé, un bébé fille. C'est le premier à qui Stéphane pense, c'est donc probablement celui qui est au cœur de la dynamique identificatoire. Ce bébé est plus haut que l'était le dessin du bonhomme sur la page, on dirait même qu'il flotte dans l'espace, comme s'il était plus aligné par la tête avec les autres personnages. Elle n'est pas alignée par les pieds puisqu'elle n'en a pas, et cela la place dans une position élevée par rapport aux autres. Il lui a aussi dessiné un

[51] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

sourire, contrairement aux autres personnages, ce qui laisse penser qu'il se représente le bébé comme heureux. Selon Corman, si le premier personnage dessiné est la fratrie, c'est que l'enfant « considère son sexe et son rôle comme privilégié et que, dans son cœur, il souhaite en occuper la place » (in Vinay, 2007, p. 49).

La sœur est dessinée avec un haut du même bleu que le bébé sœur et des pantalons roses comme le haut du vêtement de la mère. Elle a aussi les cheveux longs. On peut la penser identifiée pour Stéphane aux signifiants fille et femme, de même qu'au signifiant sœur, ce qui la place du côté du féminin. Elle est le seul personnage dont les pieds ne sont pas coloriés (à part le bébé qui n'a pas de pieds).

Le frère porte un haut rouge et noir, les couleurs du logo du premier dessin, et a les mêmes sourcils qu'on trouvait sur le bonhomme. Cela nous pousse à penser qu'il s'agit du personnage dans lequel se projette Stéphane. Il a aussi le contour des jambes brun comme c'était le cas pour le bonhomme. Selon Royer (1984), l'expression des personnages dessinés représente les propres sentiments de l'enfant : « elle évoque l'attitude affective du dessinateur, au moins les sentiments les plus intenses » (in Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000, p. 90) ce qui est appuyé par les ressemblances entre le bonhomme, projection de soi, et le personnage du frère. C'est sur le frère que la tendance agressive est projetée, on le voit aux sourcils froncés, mais aussi aux bras qui sont coloriés en rouge. On peut faire l'hypothèse d'un déplacement des tendances agressives sur la représentation du frère, celle-ci étant trop difficile à assumer pour l'enfant, ce qui concorderait aussi avec l'hypothèse d'angoisse de culpabilité expliquant l'absence de Stéphane dans le dessin.

Le père porte aussi les couleurs du logo, mais d'une façon moins prononcée. Il s'agit d'un personnage valorisé dans le dessin ; c'est le plus grand et c'est aussi le seul à avoir un cou. Pour Jordan-Ionescu et Lachance (2000), le coup fait le lien entre l'instinct et la pulsion, relatifs au corps, et le contrôle rationnel lié à la tête. Pourvu d'un cou, le père serait donc celui qui a la maîtrise de ses pulsions, un aspect qui pourrait s'avérer intéressant à acquérir pour Stéphane. En effet, les éléments convergent pour nous porter à penser qu'il semble encombré par l'intensité pulsionnelle qu'on lui suppose. Il faut aussi remarquer, cela est surprenant, que comme Nicolas, Stéphane écrit « PaPa » avec deux « P » majuscules. On s'aperçoit alors que le mot « Frère » est aussi écrit avec une lettre majuscule, alors que le mot « maman » est écrit avec une minuscule et qu'il manque une lettre au mot « sœur » qui est écrit « seur ». En reliant les 3 dessins, le rouge et le noir apparaissent comme les couleurs de la masculinité pour Stéphane. Seuls les personnages masculins du dessin de famille portent ces couleurs. Il s'agit aussi d'un marqueur de la différence des sexes dans ce dessin, les personnages féminins étant dessinés dans les teintes de bleu pâle et rose. On peut penser que le frère est représenté comme puissance agressive de garçon alors que le père est représenté aussi comme puissance agressive, mais maîtrisée, une puissance d'homme.

Nous avons dit que tous les autres personnages sont dépourvus de cou. Selon Baldy (2002), l'absence du cou peut être liée au fait qu'il ne possède pas d'autonomie anatomique et qu'il ne peut pas être rajouté au dessin. Par ailleurs, il faut constater que la représentation du cou pour Stéphane n'est pas absente, puisqu'elle apparaît sur le père et sur le bonhomme. Et si on regarde bien, on peut voir que le frère a presque un cou, ou du moins, il n'a pas la tête complètement

rentrée dans les épaules comme la sœur. Phénoménologiquement, le cou est aussi ce qui tient la tête droite sur le tronc, la verticalité de la posture dépend de lui. Il est ce qui érige la tête sur le corps et cet aspect érectile l'identifie au phallus. Il est aussi phonétiquement identifié au mot « coup », qui peut être associé à la puissance agressive, ce qui nous rappelle le bâton du premier dessin.

La mère, personnage qu'on peut penser avoir été dessiné en dernier, n'a pas non plus de cou. Elle a les cheveux longs et porte aussi le bleu et le rose, couleurs qu'on peut penser liées au féminin pour Stéphane à partir des sœurs. Cependant, le bleu n'est pas le même que pour les filles, il est plus foncé, plus intense, moins doux. Plusieurs détails peuvent nous laisser supposer une représentation relativement phallique de la mère. En effet, elle possède « un gros pied », dont nous avons mentionné la valeur symbolique potentielle, comme d'ailleurs le père et le frère qui ont aussi un pied plus gros que l'autre, la sœur n'a pas de couleur au pied et le bébé n'a pas de pied. De plus, la mère est identifiée aux personnages masculins par les traits de son visage qui sont en noir et les contours du corps en brun. Par contre, chez elle, les contours du haut du corps sont aussi en brun. Cette couleur était celle utilisée pour le bonhomme et on peut lui supposer une valeur, dont on ne peut déterminer l'origine, mais qui apparaît sur le bas du corps des personnages masculins, sur le bas et le haut du corps de la mère et dans la projection de soi qui sous-tendait la question du phallique.

Comme au dessin du bonhomme, le trait est discontinu. De plus, aucun personnage n'a de mains. Pourtant, on sait à partir du dessin du bonhomme que Stéphane peut en dessiner. L'absence des mains a fait l'objet de plusieurs commentaires dans la littérature sur le dessin. Comme plusieurs auteurs le soulignent (Anderson & Anderson, 1965; Aubin, 1970; Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000), les mains sont les organes de contact avec l'entourage, avec les autres. Ils ont une symbolique relationnelle. Oublier de les dessiner peut signifier un manque d'assurance dans les contacts sociaux (Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000). Royer (1977) mentionne d'ailleurs que : « L'impuissance à établir des liens se reconnaît à l'absence ou à la faible envergure des mains et à l'absence des mains. » (p.190). Selon Burns et Kaufman (1970) « l'oubli ou le surinvestissement d'une partie du corps est un trait clinique significatif » (in Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000, p. 101). Buck (1947) quant à lui mentionne que l'omission des mains peut correspondre à un sentiment d'inadéquation, de crainte de castration, de culpabilité masturbatoire ou d'organicité. Oliverio Ferraris (1980) mentionne aussi le lien entre l'absence des mains et des bras et une possible insécurité. Cette absence, qui est ici le propre de tous les personnages, serait en somme, l'expression d'une souffrance psychique du dessinateur. On pourrait questionner la qualité des relations dans la famille. Il pourrait aussi s'agir d'un effet secondaire plus psychique, projectif, lié au conflit inconscient, qui est subjectif.

Par ailleurs, la différence des générations est bien marquée par la taille des personnages, de même que par la présence de couleur sur tout le visage des parents, pas seulement les contours comme c'est le cas pour les enfants. Cela les positionne aussi comme valorisés par rapport aux enfants, et peut aussi sous-entendre leur importance dans la dynamique psychique qu'on peut penser œdipienne, mais impliquant des questions concernant la différence des sexes et plus particulièrement le lieu du phallique. Cette différence des sexes est par ailleurs marquée par les

couleurs, mais aussi par l'emplacement dans l'espace de la feuille ; les personnages féminins sont à gauche, alors que les personnages masculins sont à droite.

2.1.4 Dessin de famille idéale

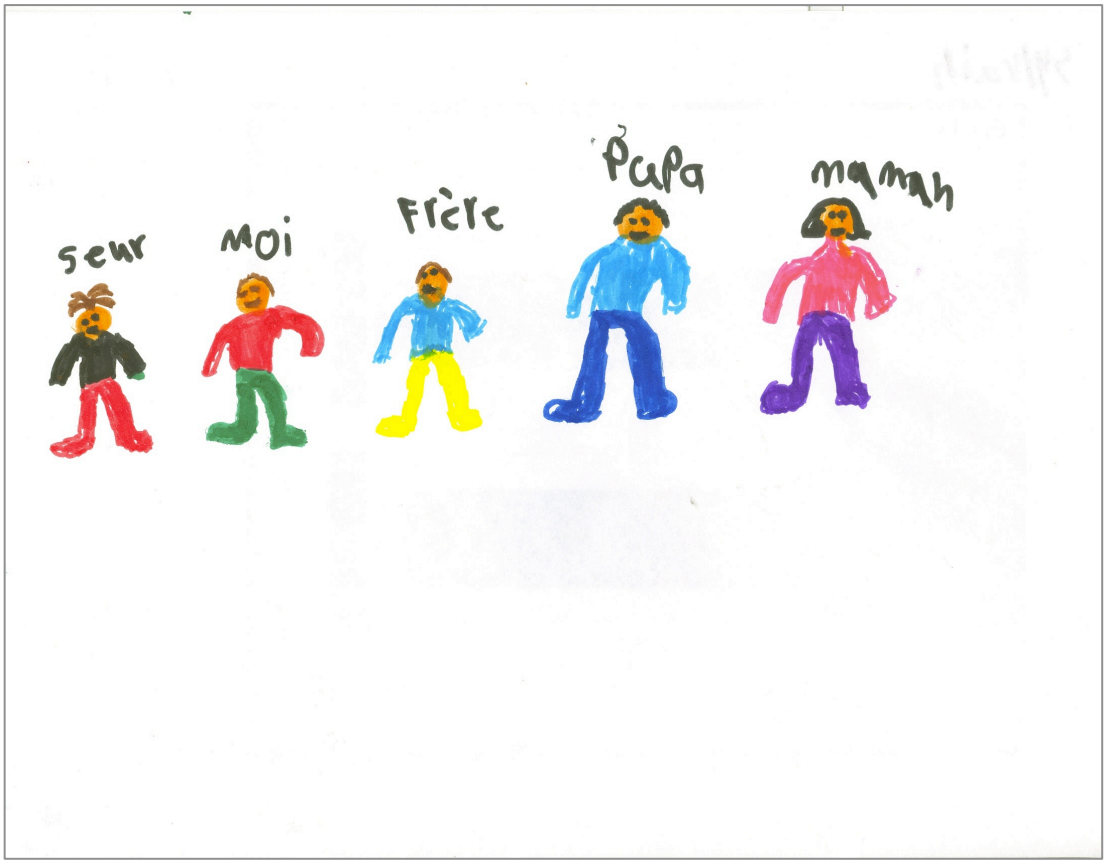


Figure 27 - Dessin de la famille idéale de Stéphane[52]

Au dessin de la famille idéale, Stéphane dessine sa sœur, lui-même, son frère, son père et sa mère. La sœur bébé a disparu et Stéphane est lui-même maintenant présent. Si on exclut cela, l'ordre d'apparition des personnages est le même qu'au dessin de la famille réelle, ce qui appuie leur place dans la construction identitaire. Par contre, les personnages sont cette fois sur une seule ligne et tous alignés par les pieds. Ils n'ont toujours pas de mains. Dans ce dessin, contrairement au précédent, tout le monde a un pied plus gros que l'autre et tout le monde a le visage complètement colorié. Par contre, les dénominations sont écrites avec la même orthographe et les mêmes majuscules qu'au précédent dessin. Les enfants ont les cheveux bruns alors que les parents ont les cheveux noirs.

Le premier personnage dessiné est la sœur, ce qui lui suppose une importance particulière, probablement liée à l'amour que Stéphane lui porte. L'aspect valorisé est aussi marqué par le fait que c'est maintenant elle qui porte le rouge et le noir, couleurs qui étaient assimilées au phallique et à l'idéal, au « plus beau bonhomme ». De plus, le personnage de la sœur et celui qui représente Stéphane sont identifiés l'un à l'autre par la couleur rouge, ils sont les deux seuls du dessin à la porter. Cette couleur, qui est celle de l'agressivité, est aussi celle de l'amour, comme nous l'avons

[52] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

déjà dit. De plus, on voit entre les deux personnages la répétition de la couleur verte qui apparaît au bout du bras de la sœur (est-ce une main ?) et qui est la couleur du bas du corps du personnage représentant Stéphane. La féminité de la sœur est par ailleurs représentée par les cheveux, bien qu'il s'agisse de cheveux en « queue de cheval » donc possiblement encore un signifiant d'attribut phallique, mais pas nécessairement.

Le personnage qui représente Stéphane lui-même est le seul à avoir les traits du visage bruns, ce qui le pose comme différent des autres. Cela pourrait aller dans le sens de l'hypothèse d'un sentiment d'exclusion. Par contre, il a mis une lettre majuscule à « Moi », ce qui le place au moins comme équivalent à son frère à ce niveau et lui donne un point commun avec le père. Par contre, la grosseur de la lettre M est moins importante, comme si la majuscule venait timidement. Une autre identification au frère est marquée par la couleur choisie pour le pantalon, le vert, qui était celle du pantalon du personnage du frère au dessin précédent. La forme du corps du personnage comprend un bras beaucoup plus gros que l'autre. Les autres personnages ont aussi un bras plus gros, mais moins. Ce bras, qui peut représenter la force, est aussi possiblement en lien avec la puissance que Stéphane souhaiterait avoir.

Le personnage du frère est en bleu et jaune, une couleur qui n'avait pas encore été utilisée et qui donne un aspect joyeux au personnage. Par contre, le trait est plus saccadé pour ce personnage, on peut même voir sur le dessin original que le papier en a même été un peu abîmé. La représentation du personnage suscite peut-être de l'angoisse, possiblement en lien avec des conflits entre frère, avec une rivalité fraternelle, et qui pourrait aussi expliquer en partie l'expression d'agressivité sur le visage du frère au précédent dessin. Encore une fois, père et frère porte couleur commune, cette fois, il s'agit du bleu pâle.

Le père de la famille idéale est plus petit que celui de la famille réelle. Cette fois, il est dessiné en bleu pâle et bleu foncé, des couleurs certes assimilées dans la culture au masculin pour les garçons (par contraste avec le rose), mais qui, dans le dessin de famille réelle de Stéphane, étaient attribuées aux sœurs et à la mère. Le bleu est par ailleurs la couleur du ciel et de l'eau, il évoque le calme, la douceur, « le désir d'apaiser, d'éviter les stress » (Royer, 2005, p. 180). Surtout lorsqu'il est pâle, il renvoie davantage au principe maternel que paternel. S'il peut signifier le masculin, c'est davantage le masculin « garçon », que le masculin « homme ».

La mère est encore une fois un personnage à part. Dans le dernier dessin, elle était la seule sur la deuxième ligne. Elle est la seule du dessin à porter les couleurs qu'elle porte, le rose et le mauve (violet), qui sont des couleurs qui lui donnent par contre un aspect féminin. Par ailleurs, le mauve, qui est un mélange de rose et de bleu, peut être une couleur représentant la bisexualité, l'androgynie, ou encore de l'ambivalence. Elle a aussi les cheveux plus courts à ce dessin, bien qu'ils aient quand même un aspect féminin. Le plus intéressant est qu'à ce dessin, la mère est la seule à avoir un cou. Elle se trouve à avoir récupéré un attribut qui, au dessin précédent, appartenait au père. Par ailleurs le fait que Stéphane se représente loin de sa mère peut laisser supposer une angoisse œdipienne d'intensité gérable, menant au refoulement normal chez l'enfant post-œdipien.

Il se représente au milieu de la fratrie, là ou il voudrait avoir une place. La famille est colorée, ce qui suppose une diversité affective. Les différences des sexes et des générations sont marquées, mais différemment qu'au précédent dessin. Elles sont aussi moins prononcées et plus uniformes. Dans ce dessin, les parents sont représentés un à côté de l'autre, à droite, alors que les enfants sont à gauche. Les personnages sont souriants, le dessin semble représenter une famille heureuse ou un certain ordre a été exercé, mais cet ordre a impliqué le gommage de certaines différences. Cela a par ailleurs permis à Stéphane de s'imaginer en faire partie.

2.1.5 Interprétation

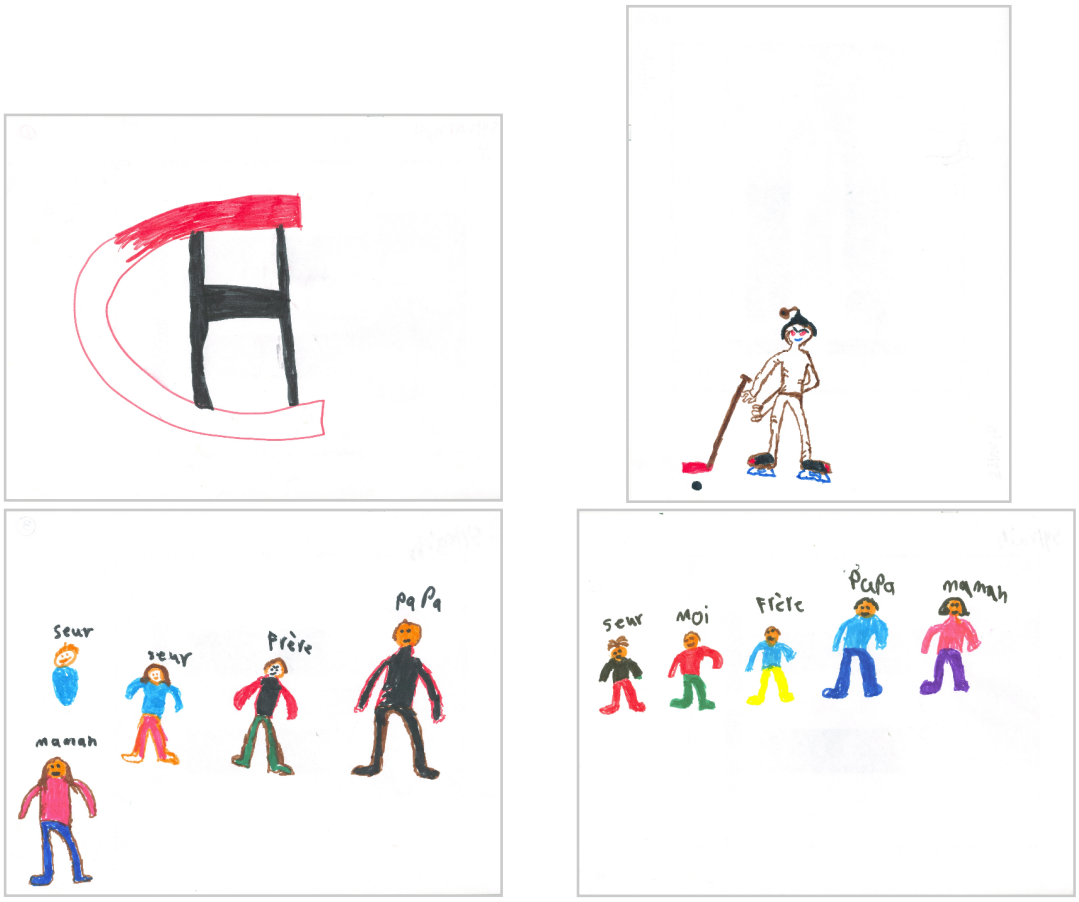


Figure 28 - Quatre dessins de Stéphane[53]

À travers les quatre dessins de Stéphane, on voit bien se dessiner la question du phallique. Ce pouvoir que le phallus donne, Stéphane souhaiterait l'avoir, ce qu'on voit au fil des dessins. Par contre, on se demande si l'espoir de l'obtenir est investi. En effet, Stéphane oscille entre des représentations de ce désir et des représentations de son impuissance. Cette dynamique est articulée à l'identification au bébé fille, personnage complètement dépendant, donc impuissant, mais qui a la première place dans la famille et qui, dans la réalité, obtient normalement beaucoup d'attention et d'affection, et qui est pris dans les bras. Il y a conflit entre le désir d'identification au père phallique, qu'on voit bien au dessin de la famille réelle, et

[53] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

l'identification au bébé. Cette identification, qui est aussi le fruit de l'amour que Stéphane porte à ce bébé sœur, est aussi angoissante et provoque fort probablement de l'agressivité, tendance que nous avons vu apparaître clairement au dessin du bonhomme. Dolto (1990) souligne en effet que les réactions agressives de jalousie des aînés ne doivent pas être vues comme de la méchanceté, mais comme une défense contre l'angoisse que provoque l'identification à un plus petit, qui est pour l'enfant le contraire d'évoluer. Elle souligne aussi que « l'agressivité que l'enfant éprouve envers les autres peut lui faire peur au point de vouloir s'isoler complètement » (Dolto, 1994, p. 245). C'est peut-être cela qui pousse Stéphane à se supprimer lui-même. Il faut aussi remarquer que dans le dessin où il se représente, toute représentation agressive a disparu (comme le faisait aussi Raphaël Junior dans son 4e dessin). On peut alors supposer qu'il souhaiterait supprimer ce mouvement agressif et que c'est alors qu'il pourrait avoir une place dans sa famille.

Le dernier dessin nous informe sur la façon dont Stéphane résout fantasmatiquement les conflits avec lesquels il est aux prises. On constate alors plusieurs choses : d'abord il supprime la petite sœur, ensuite il imagine différemment l'attribution du phallus. Il y a d'abord un mouvement d'inversion des places, la sœur est en rouge et noir, le père et le frère sont de couleurs féminines et c'est la mère qui a un cou. Ensuite, il y a un mouvement d'« égalisation », auquel le précédent mouvement est d'ailleurs lié. Les enfants sont égaux entre eux et les parents sont égaux entre eux, tout le monde est sur la même ligne, tout le monde a le visage coloré, tout le monde a un gros pied.

Si on se rappelle le bâton de hockey et l'investissement des pieds au dessin du bonhomme comme potentiellement des représentations déplacées et condensées du phallus, on peut penser que dans la représentation idéale de Stéphane, tout le monde l'a, les personnages petits et grands, les masculins et les féminins.

Concernant la sœur de la famille idéale en particulier, on pourrait peut-être voir un fantasme dans le sens d'identifier ce qui est identificatoire au phallique, de donner les qualités du phallique à ce à quoi il se sent s'identifier. Cela rendrait alors le conflit entre l'identification régressive et le désir d'avoir le phallus inexistant ; régresser et avoir le phallus en même temps serait possible. Une chose est sûre, le désir est quand même du côté du phallus. La représentation inconsciente du désir et du masculin phallique reste présente dans le gros bras et les lettres majuscules attribuées aux personnages masculins.

Si le rêve permet à Stéphane d'imaginer une famille où il aurait une place, on peut penser qu'il s'agit d'un enfant qui a quand même des ressources psychiques. Malgré le conflit autour de la gestion de l'agressivité, des figures assez structurantes se sont mises en place et laissent supposer une dynamique bien œdipienne. On voit que pour l'instant, faire disparaître ou adoucir les sources d'angoisse lui permet de se dessiner. Sinon, c'est lui qui disparaît. Ces sources d'angoisse sont la petite sœur et le père phallique et castrateur. Ils sont liés l'un à l'autre ; c'est le danger de la régression qui provoque l'agressivité, qui à son tour produit la peur de castration punitive. Les questions concernant la place du phallus et ses possibilités d'attribution ne trouveront certainement leur place définitive qu'à l'adolescence, les choses sont encore à venir pour Stéphane qui n'a que 11 ans. Mais on voit tout de même le jeu de ce que propose le lien social sur l'articulation de la fantasmatique.

2.2 Joanie

Joanie est une des deux enfants (qui sont des filles) de l'échantillon québécois à ne s'être représentée ni au dessin de famille réelle, ni au dessin de famille idéale. Elle a 10 ans et vit aussi à Laval en banlieue de Montréal. Elle est en 4e année de l'école primaire (l'équivalent de CM1 en France). Ses parents sont séparés et elle vit avec sa mère. La famille compte 3 enfants. Elle a 2 frères et est la deuxième de la fratrie, elle se situe donc entre ses deux frères. Son professeur a noté sur la feuille d'information « difficulté en français et en math et trouble d'anxiété ».

2.2.1 Dessin libre

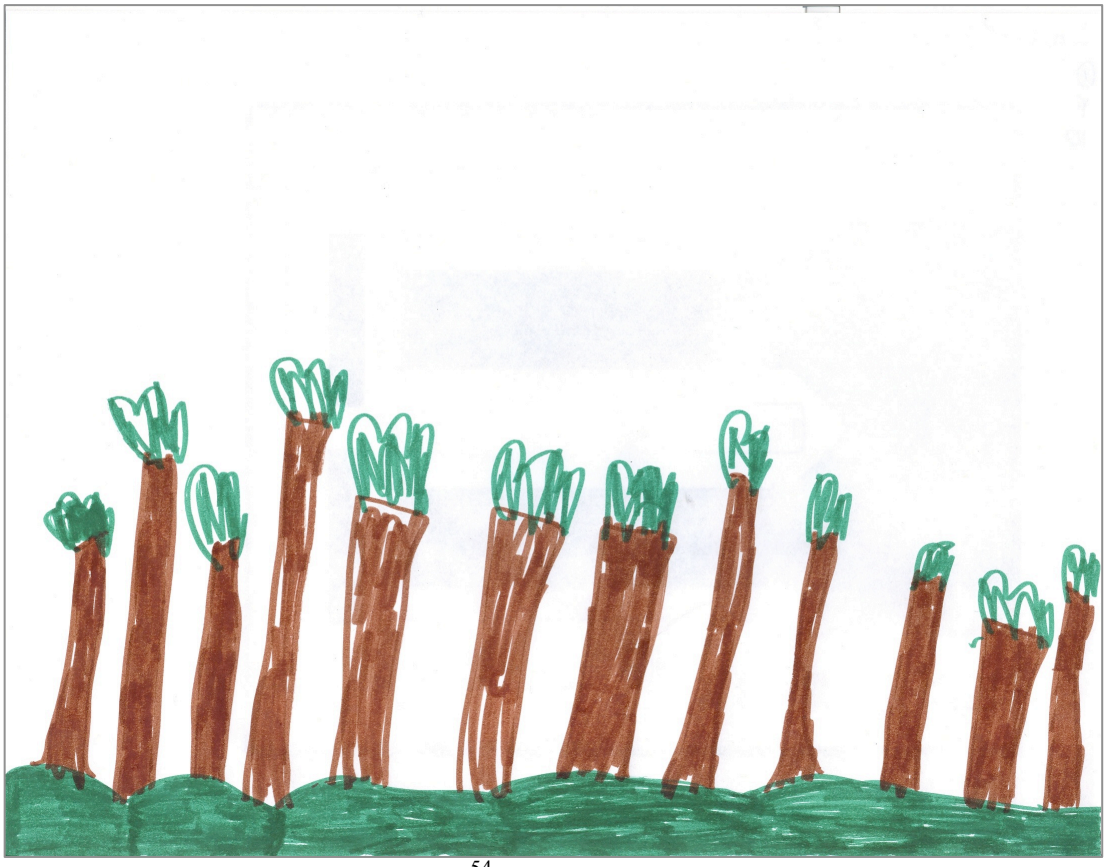


Figure 29 - Dessin libre de Joanie[54]

Lorsqu'on lui demande de faire un dessin le plus vite possible, Joanie dessine des arbres. Ces arbres se ressemblent beaucoup, mais ils varient en hauteur et en largeur. Ils n'ont pas de branches, leur forme rappelle presque la carotte. Joanie a aussi dessiné le sol à partir duquel se dressent les arbres, vraisemblablement de l'herbe. Il n'y a rien au-dessus des arbres qui ne prennent que la moitié du bas de la feuille. Le court temps laissé pour dessiner a pu jouer. Néanmoins, ce qui est venu d'abord à l'esprit de Joanie, c'est l'idée de l'arbre et du sol.

Si on regarde bien, le premier arbre a été dessiné avec plus de soin que les autres. Les deux suivants moins que le premier, mais plus que les derniers. Les trois premiers arbres sont appuyés sur deux enflures du sol, et on voit aux traits de

[54] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

coloration que ces deux parties ont été dessinées séparément, et le reste ensuite. On peut penser que les trois premiers arbres ont d'abord été dessinés sur ces deux petites buttes et que le reste du dessin a été fait ensuite. Nous avons déjà mentionné dans une précédente analyse la possible liaison entre des ondulations du sol et une nostalgie du sein maternel (voir analyse Nicolas). Cette interprétation semblerait d'autant plus pertinente que les trois premiers arbres se dressent sur deux bosses rondes et à peu près d'égale grosseur.

Il ne serait pas impossible que le premier arbre représente une projection de soi, mais du niveau de l'image inconsciente de base du corps, peut-être « respiro-olfactivo-auditive » (Dolto, 1984), c'est-à-dire l'image du vivant, mais hors la représentation de l'être moteur, relationnel et sexué. Cette image de base correspondait pour Dolto au sentiment d'exister, on pourrait dire d'être en vie, dans une continuité spatio-temporelle. Ce dessin, que nous pensons possiblement lié à la dynamique pulsionnelle, nous parlerait donc d'une pulsionnalité liée à des expériences archaïques du corps, qu'on doit peut-être articuler à cette répétition qu'on voit dans les arbres dessinés ensuite. En effet, la répétition, la rythmicité, est une des façons pour l'enfant de ressentir une continuité d'être, c'est ce qu'on voit par exemple dans le mouvement de balancement des enfants autistes et qui est aussi la raison pour laquelle les enfants (mais aussi les adultes lorsqu'ils sont fragilisés) aiment être bercés et que cela leur fait ressentir de la sécurité.

Dans la littérature sur le dessin, le dessin de l'arbre est un test projectif qui a fait l'objet de plusieurs études. Selon Hammer (1953), le dessin de l'arbre, comparativement à celui d'une personne, renvoie un sentiment de soi intrapsychique plus profond et c'est pour cette raison qu'il change moins d'une passation à l'autre que le dessin d'une personne. Dans le même ordre d'idées, Buck (1947) pense que le dessin de l'arbre est la meilleur représentation du moi hors les représentations conscientes. Il s'agirait donc d'une image plus archaïque et plus profonde de soi dans les couches d'organisation de la personnalité, de l'image inconsciente végétative du corps. Dans le dessin de Joanie, les troncs sont très longs comparativement au feuillage. Stora (1994), qui a étudié le dessin de l'arbre de manière très approfondie[55] fait les commentaires suivants à propos d'un « tronc nettement plus grand que le feuillage, par exemple 2 à 3 fois » :

> « Besoin d'appui, dépendance. Tendance agressive et lutte contre. Fond anxieux, peur, appréhension. Opposition et entêtement, révolte. Côté puéril. Sécurité par un cadre, des principes familiaux acquis et par le conformisme. Intérêt pour la nourriture. Attachement à la mère et à la famille. Amour de la plaisanterie, taquin, clown, joueur. Excitabilité, instabilité, impulsivité à maîtriser, agitation. Direction vers le concret. »

Elle mentionne aussi que l'absence de branche peut témoigner d'une difficulté concernant les contacts avec les autres entraînant un retrait, possiblement par protection défensive.

[55] Elle a analysé statistiquement et qualitativement les dessins de 3651 sujets de l'enfance à l'âge adulte, à qui elle a demandé de dessiner un arbre avec 4 consignes différentes et consécutives.

Les arbres de Joanie, avec leur feuillage dressé, donnent l'impression d'aller vers le haut, même si le ciel est vide. Dans le symbolisme universel, l'arbre est en effet « la jonction du ciel et de la terre » (Faïk-Nzuji, 1993, p. 39). On pourrait y voir un désir relationnel, mais qui se confronte à l'absence de l'autre. Ce qui est absent est du côté du ciel, en lien avec la symbolique paternelle, alors que la terre, représentation du principe maternel, est bien présente. Cela concorde avec la situation réelle de Joanie qui vit avec sa mère suite à la séparation de ses parents.

Au niveau du thème, si on met de côté notre idée d'une simple répétition, on peut penser que Joanie a voulu représenter une forêt. La représentation enseignée dans l'éducation écologique de la forêt comme poumon de la planète (puisque les plantes produisent de l'oxygène) n'est pas incompatible avec notre hypothèse que ce dessin soit une projection de l'image inconsciente archaïque, auditive et olfactive, mais aussi respiratoire.

2.2.2 Dessin du bonhomme



Figure 30 - Dessin du bonhomme de Joanie[56]

Au dessin du bonhomme, Joanie dessine un personnage qui flotte au-dessus du sol, ou entre le ciel et la terre, dont le haut et le bas des vêtements est de la même couleur, le mauve. Le contour du personnage a été dessiné en jaune et on voit une démarcation entre le haut et le bas du corps. Il est difficile de savoir s'il s'agit d'un personnage masculin ou féminin ; les cheveux rouges sont mi-longs et on ne remarque aucun signe de sexuation. Le personnage est souriant, mais les yeux

[56] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

semblent vides. Le nez est représenté par deux traits verticaux, qu'on peut penser représenter les narines, ce qui va dans le sens de l'importance de l'image respiratoire de base. Les couleurs utilisées pour le visage sont peu réalistes (fond jaune, bouche et nez orange et yeux verts) bien que proche de couleurs réalistes[57]. Du bleu a été ajouté aux pieds[58], ce qui représente probablement des chaussures. Du gazon figure au bas de la feuille et s'étend d'un côté à l'autre. Un peu de la même façon que dans le dessin libre, on remarque une intensité au « début » de la représentation du gazon, dans le coin inférieur gauche, et peut-être aussi à la fin. Les traits sont plus denses et plus appuyés. Le reste des traits sont désordonnés et faits rapidement, on peut penser avec une certaine agitation. Le haut de la feuille est rempli d'oiseaux en forme de « m », ce qui constitue en quelque sorte une ligne de ciel séparée de la terre. On trouve dans ce ciel deux nuages bleus et un quart de soleil (comme le représentent souvent les enfants) en petit dans le coin supérieur droit.

Étant donné le caractère particulier de ce dessin, nous avons cru bon de procéder à une cotation formelle selon l'échelle de maturité de Royer (1977). Elle obtient un score total de 36 (sur 70 items valant chacun 1 point), ce qui la situerait assez clairement en dessous de la moyenne pour son âge (plus d'un écart type). Si on rapporte les résultats par rapport à l'âge, Joanie obtiendrait à peu près le niveau d'un enfant de 6 ans et demi, alors qu'elle a en 10. Cela suggère un retard affectif, mais aussi intellectuel, le dessin du bonhomme étant assez fortement corrélé avec « l'intelligence », en tout cas celle mesurée par les « tests d'intelligence », comme l'ont montré plusieurs études (Baldy, 2009; Goodenough, 1957; Royer, 1977). En termes de « Quotient de maturité » (selon la formule classique des QI), Joanie obtiendrait à ce dessin un score de 65, ce qui se situe entre le retard intellectuel léger et le retard intellectuel moyen. Le test du bonhomme n'étant pas un outil précis d'évaluation intellectuel, il faut prendre ce score à titre d'indice du fonctionnement, et non comme un résultat à proprement parler. Par ailleurs, il faut souligner que retard affectif et retard intellectuel peuvent être liés puisque par exemple les difficultés psychiques peuvent entraver l'apprentissage et les fonctions cognitives (par exemple l'attention). En fait, le développement de l'affectif et de l'intellectuel est toujours en dynamique et il y a influence de l'un sur l'autre. Les échecs répétés à cause de difficultés d'ordre cognitifs ont aussi une influence sur l'affectivité et sur l'image de soi. On ne peut pas savoir la source des difficultés de Joanie (en même temps, c'est un peu la question de la poule ou de l'œuf), mais on constate qu'elles résultent en un retard.

Dans le même ordre d'idées, concernant le violet, Royer (2005) a noté dans sa pratique qu'il s'agissait d'une couleur peu utilisée, sauf par les enfants « débiles » (il s'agit d'une ancienne terminologie). Elle ajoutait par ailleurs que cette couleur pouvait exprimer la tristesse et la solitude. Cette couleur peut aussi être interprétée comme une couleur bisexuée (mélange de rose et de bleu) (Bertrand et al., 2011), ambivalente (couleur chaude et froide) (Oliverio Ferraris, 1980) ou encore comme une couleur sans sexe. Il s'agit d'une couleur « entre » des couleurs, comme le personnage est entre ciel et terre, entre masculin et féminin. Cela interroge l'intégration de la différence des sexes chez Joanie, par le biais de ce que Dolto

[57] On peut par contre se demander si le orange et le vert sont le résultat d'un mélange d'autres couleurs (rose et bleu) avec le fond jaune

[58] C'est la superposition avec le jaune qui donne du vert, mais on voit sur les bords qu'il s'agit de bleu

appelait les « castrations génitales non œdipiennes » et va dans le sens d'un retard de développement affectif. Il n'y a en effet pas que la couleur qui pose question sur le sexe du personnage; le corps n'a de forme ni masculine, ni féminine, et les cheveux pourraient être autant d'enfant, d'homme ou de femme ; le personnage est d'identité ambigüe et ressemble à la limite à un jouet rigide, son aspect humain n'est pas évident. Notons au passage qu'à partir des résultats d'une récente étude, Arteche, Bandeira & Hutz (2000) ont proposé le sexe indéfini du bonhomme comme un indicateur de difficultés émotionnelles, contrairement au dessin d'un bonhomme d'un autre sexe que celui du sujet qui dessine (comme l'avait proposé Machover).

Selon Royer (2005), les oiseaux sont fréquents dans les dessins d'enfants. « Le symbolisme des contes en fait les messagers de la tendresse, présente ou désirée » (p.139). Leur présence au dessin du bonhomme est le signe d'une avidité affective (Royer, 1977). Ici, il faut souligner leur forme en « m » qui est une lettre qui renvoie à tout le champ signifiant du maternel (maman, mère, materner, etc.). Selon Royer (2005), les nuages, quant à eux, peuvent signifier la menace, mais lorsqu'ils sont bleus (ce qui n'est pas leur couleur réelle, mais bien celle du ciel), ils évoqueraient davantage un espoir, possiblement irréaliste. De plus, selon l'étude de Catte et Cox (1999), la présence de nuages au dessin du bonhomme est un des 6 indicateurs apparaissant dans les dessins d'enfants perturbés émotionnellement.

À partir de 6-7 ans, 80 % des enfants utilisent une couleur foncée, proche du crayon gris qu'on utilise pour écrire, pour faire des tracés de contour (Royer, 2005). Joanie utilise le jaune pour tracer les contours. Or, ce sont habituellement les enfants de 4 ou 5 ans qui choisissent n'importe quelle couleur, ou une couleur qu'ils préfèrent, pour tracer des contours (Royer, 2005). Cela va dans le sens d'une certaine immaturité du dessin de Joanie qui a 10 ans. L'utilisation d'une couleur foncé pour le contour « signe aussi l'accession à une certaine rationalité » (Royer, 2005, p. 173). Ce qu'il faut par ailleurs souligner, c'est que le jaune que Joanie choisit pour faire les contours est aussi la couleur qu'elle utilise pour la peau. Ainsi, on a l'impression que c'est une peau qu'elle trace d'abord pour constituer le bonhomme. Comme si ce qui était primordial était cette représentation de la limite psychique entre l'intérieur et l'extérieur de soi qui est la peau. Comme si aussi l'organe de la peau était primordial dans le vécu subjectif, ce qui va aussi dans le sens d'une image régressive, corporelle, évoquant le corps à corps et l'absence de parole, mais la sécurité et le sentiment réconfortant d'exister parce qu'on est touché et qu'on touche. C'est encore ici une image primaire du bébé qui sent, par tous ces sens, mais qui n'est pas encore complètement différencié dans son désir propre, qui n'y a pas encore accédé par l'espace que permet le langage.

La forme du corps ressemble à une croix. Cela n'est pas, dans la symbolique religieuse latente, sans rappeler un certain lien entre le ciel et la terre, comme le faisait les arbres du premier dessin. La symbolique chrétienne de la croix est d'ailleurs en lien avec celle de l'arbre (Hirsch, 1988). Haag rappelle l'importance de l'apparition de la forme de la croix dans les dessins des petits enfants (vers environ 4 ans), car elle est la prémisse de la possibilité de passer du rond au carré dans le graphisme. Il faut par ailleurs souligner que ces formes sont justement le propre des enfants petits, ce qui va aussi dans le sens d'un certain retard chez Joanie. Dans le même ordre d'idées, le dessin des bras à l'horizontale est observé habituellement

chez les enfants d'environ 4 ans ; les bras deviennent obliques entre 5 et 7 ans (Baldy, 2009).

Le dédoublement des lignes du ciel et de la terre est également un phénomène important qui apparaît généralement au cours de la 5e année de vie (Haag, 1996). Elle est liée à la dynamique de la triangulation œdipienne (Haag, 1995), aux termes à partir de quoi l'Œdipe va s'articuler. Il faut les comprendre en lien avec les prémisses de l'Œdipe plus qu'avec les éléments qui en organiseront la résolution ; on pourrait dire avec l'entrée dans l'Œdipe. On peut ainsi penser que Joanie se trouve dans le processus d'essayer de mettre en place ce qui pourrait lui permettre de vivre un œdipe.

Pour Abraham, les yeux sans pupille (Abraham, 1999) peuvent indiquer que les yeux ne remplissent pas leur fonction de contact avec l'autre. Dolto articulerait probablement les choses autrement ; pour elle, une des images du corps archaïque est une image spécifiquement respiratoire et cette image comporte une représentation des yeux comme des trous, comme les trous du nez (Dolto, 1997). Cela ne veut pas dire que l'enfant ne soit pas en contact, il l'est d'une façon olfactive, on pourrait dire comme avec des « yeux qui sentent ».

2.2.3 Dessin de la famille réelle

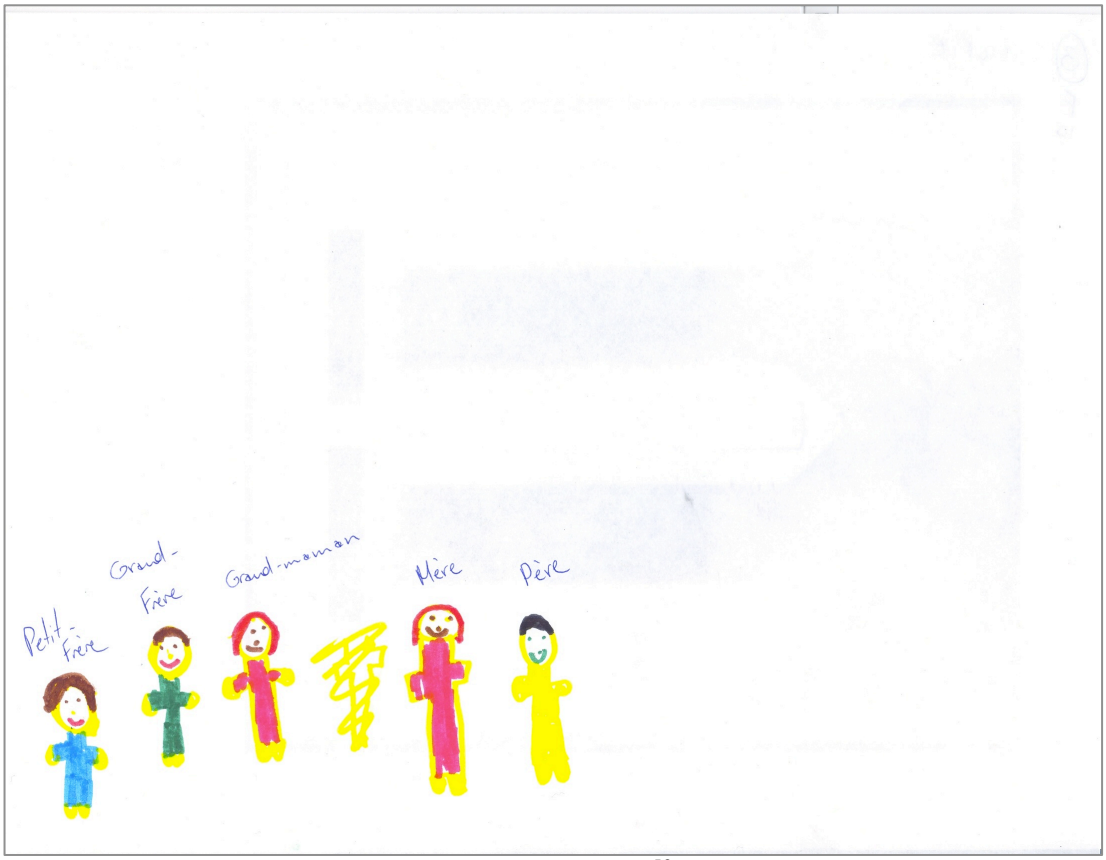


Figure 31 - Dessin de la famille réelle de Joanie[59]

Joanie a dessiné une famille en tout petit dans le coin gauche. Apparaît d'abord le petit frère, ensuite le grand frère et la grand-mère. Puis, Joanie a

[59] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

commencé à dessiner un personnage qu'elle raye. Elle reprend ensuite en dessinant sa mère et son père. Les personnages sont tous souriants (la grand-mère un peu moins). Les personnages ont tous à peu près la même forme, qui ressemble à une croix, comme le bonhomme. La forme de leurs pieds qui pointent vers le bas, donne, comme au précédent dessin, l'impression qu'ils flottent dans l'espace. Joanie est absente du dessin. Les personnages sont alignés par la tête, sauf le petit frère qui est plus bas. Joanie n'avait pas nommé les personnages (ce qui va dans le sens du hors langage) ; c'est l'assistant de recherche qui a identifié les personnages selon ce que Joanie lui a indiqué au moment de récupérer son dessin.

Le premier personnage, le petit frère est aussi le mieux fait, son visage est plus grand et ses cheveux plus fournis, on peut le penser identificatoire et objet d'amour, possiblement régressivement. Par ailleurs, les deux personnages des frères sont valorisés ; ils ont des couleurs réalistes du visage (ce qui montre aussi que Joanie aurait pu dessiner des couleurs réalistes du visage au dessin précédent, ce qui aurait augmenté son score). Ils sont « regroupés » ou identifiés l'un à l'autre par la couleur de leurs cheveux et le fait que le contour de leur corps n'ait pas été tracé au feutre jaune.

La grand-mère et la mère sont quasi identiques, hormis le fait que la mère soit plus grande. On peut alors penser qu'il s'agit de la grand-mère maternelle. Elles ont toutes les deux les cheveux rouges comme le bonhomme, ce qui nous laisse imaginer que Joanie se projetterait dans un de ces 2 personnages, peut-être davantage la grand-mère puisqu'elle est dessinée en premier et qu'elle a des mains, contrairement à la mère. Joanie a aussi identifié la grand-mère comme « grand-maman », alors qu'elle utilise « mère » et non « maman » pour le personnage de la mère, ce qui suppose à la grand-mère une valeur affective particulière. Soulignons au passage que Joanie est la seule fille de sa famille et qu'elle semble se représenter le lien mère-fille entre sa mère et sa grand-mère comme de l'identique. Comment se représente-elle dans ce contexte, son identité propre ?

Les 3 premiers personnages ont des mains (les frères et la grand-mère), alors que les parents n'en ont pas. Ce sont les personnages dessinés après la rature qui n'ont pas de mains. Nous avons souligné précédemment la valeur des mains comme organe de contact avec les autres. Les mains et bras des parents, ce sont aussi les membres qui ont soutenu l'enfant étant petit. Dans le dessin de Joanie, ces membres sont incomplets.

Lorsqu'on regarde bien le personnage du père, il est difficile de dire si ses mains sont réellement coupées étant donné qu'elles sont de la même couleur que son vêtement. Le trait au bout des bras est plus arrondi et donne l'impression d'une boule, contrairement au bout des bras de la mère qui est très angulaire. Cela suggèrerait que la mère serait la seule à ne pas avoir de mains. Nous pourrions, à partir de ce fait, interroger la relation de Joanie à sa mère. Cette hypothèse est appuyée par le fait que la représentation graphique de la mère suit la rature, il s'agissait peut-être alors de la représentation de la mère qui a été barrée et reprise. Selon Corman (1978), ce type de phénomène correspond à « un mode bien particulier de dévalorisation » (p. 56). Rappelons que la dévalorisation est liée soit à un conflit, soit à une impossibilité d'identification, soit les deux. Si nous spéculons sur la nature du conflit, nous pourrions interroger la relation de rivalité entre Joanie

et sa mère, mais une rivalité pour l'attention de la grand-mère. En effet, c'est la place près de la grand-mère qui provoque la défense. Cette hypothèse pourrait être envisagée considérant le fait que la grand-mère a été dessinée avant les parents et qu'elle a des mains, ce qui suppose son importance peut-être plus grande que celle des parents dans la sécurité affective de Joanie. La rature pourrait aussi représenter Joanie elle-même, identifié primairement entre mère et grand-mère, mais dans une impossibilité de représentation, donc rayée. Le désir de représentation serait par ailleurs présent, désir de sortir de cet état régressif d'indétermination.

Le père n'est pas particulièrement valorisé. La couleur de son vêtement qui est identique à celle choisie pour la peau. Le père est tout entier peau, on peut voir cette représentation comme un déplacement du signifiant de la limite ; c'est bien le père qui devrait constituer une limite à l'identification primaire, où le soi et l'autre sont confondus, où il n'y a pas de limite entre dedans et dehors. Le père pourrait être identifié à la peau, plus au sens de membrane, de séparateur. On peut donc penser qu'il est investi du rôle qu'il devrait avoir, même si cela rate en partie. On pourrait interpréter aussi cet élément différemment, peut-être dans le sens d'un désir de contact physique, de désir pour la peau du père, prémisse œdipienne. Nous ne disposons pas d'assez d'éléments pour trancher, mais il y a une liaison psychique entre le père et la peau.

La spécificité des personnages est représentée, de façon rudimentaire, mais quand même. Le père est le seul personnage à être en jaune, le seul à avoir des traits du visage verts et le seul à avoir les cheveux noirs. Les autres identifications et différences sont signifiées par les jeux de détails et de formes de la façon suivante : les frères sont identifiés l'un à l'autre (ils n'ont pas de contours et ont trois couleurs au visage), mais gardent leur spécificité (ils ont chacun leur couleur), les femmes sont en rose avec des cheveux rouges mi-longs et son différenciées par les mains, les personnages masculins ont les cheveux courts et portent des couleurs plus masculines que le rose. Si des différences existent entre les personnages et montrent la différence des sexes, la différence des générations elle, est absente, ce qui est appuyé par l'alignement par les têtes.

Les personnages sont petits, schématiques et on pourrait les décrire comme stéréotypés. Selon Mantz-Le Corroler (2003), il s'agit d'un aspect qui mérite attention dans l'analyse du dessin de famille. Elle distingue plusieurs types de stéréotypies, qu'elle définit comme « la répétition à l'identique des mêmes mots, mouvement ou gestes » (Mantz-Le Corroller, 2003). Toujours selon la même auteure, il existe un type physiologique et normal de stéréotypie (les enfants aiment dessiner le même dessin à répétition, par exemple une maison), un type dit « de pauvreté », lié à la faiblesse de l'apport culturel dans la famille, une stéréotypie «pathologique » liée à la « débilité » (qu'on appelle aussi dans le terminologie actuelle « persévération ») et finalement une « stéréotypie d'inhibition par blocage affectif ». Ce dernier type serait le propre d'enfant d'intelligence normale chez qui la stéréotypie serait une réaction à la consigne à cause de la charge affective qu'implique la tâche de dessiner sa famille ; on observerait alors une régression entre le dessin du bonhomme et le dessin de famille. Corman (1978) soulignait effectivement que le « niveau projectif du dessin de famille se situe dans une zone conflictuelle où la prise de conscience est très vive et où, par conséquent, les censures sont très agissantes » (p.101). Dans le cas de Joanie, il est difficile de

déterminer lequel des deux derniers types de stéréotypie s'applique. En effet, un aspect de « persévération » est présent (nous pouvons le supposer avec les arbres, le gazon et les oiseaux aux 2 premiers dessins), mais il y a aussi une baisse de l'investissement du dessin de la famille par rapport au dessin du bonhomme qui comprend beaucoup plus de détails et occupe toute la page alors que la famille en occupe à peine un quart. Nous penchons donc dans le sens d'une combinaison de facteurs affectifs et intellectuels, articulés les uns aux autres, comme nous l'avons évoqué précédemment.

Soulignons finalement que concernant la grandeur réduite des personnages, Abraham (1992) note qu'elle peut être le fruit d'un état dépressif. De plus, Corman (1978) mentionne au sujet de l'emplacement dans la page que « ceux qui limitent leurs dessins à la moitié gauche de la feuille sont non seulement des sujets en régression, mais encore des sujets devant qui les portes de l'avenir (représentée par la zone de droite) se sont fermées et qui, de ce fait, ont du revenir en arrière. » (p.28). Enfin Oliverio-Ferraris (1980) note que « les figures rigides sont dessinées soit par les plus petits, soit par les enfants introvertis, souvent agressifs, qui éprouvent de la difficulté à établir le contact avec les autres. » (p.105).

Plusieurs indices vont encore une fois dans le sens de difficultés affectives assez importantes avec retard de développement chez cette enfant de 10 ans, ce qui concorde avec les informations de son professeur qui indique que Joanie a un « trouble d'anxiété ». Le tableau global porte à croire que l'élaboration de la différence des sexes est amorcée, mais que la différence des générations fait l'objet d'un certain blocage, ou du moins n'arrive pas à avoir lieu.

Il faut noter que la famille que Joanie dessine correspond à sa vraie famille telle que les informations données par son professeur l'indique, à la seule différence qu'elle est absente et qu'elle a inclut la grand-mère, à laquelle on peut penser qu'elle s'identifie.

2.2.4 Dessin de la famille idéale

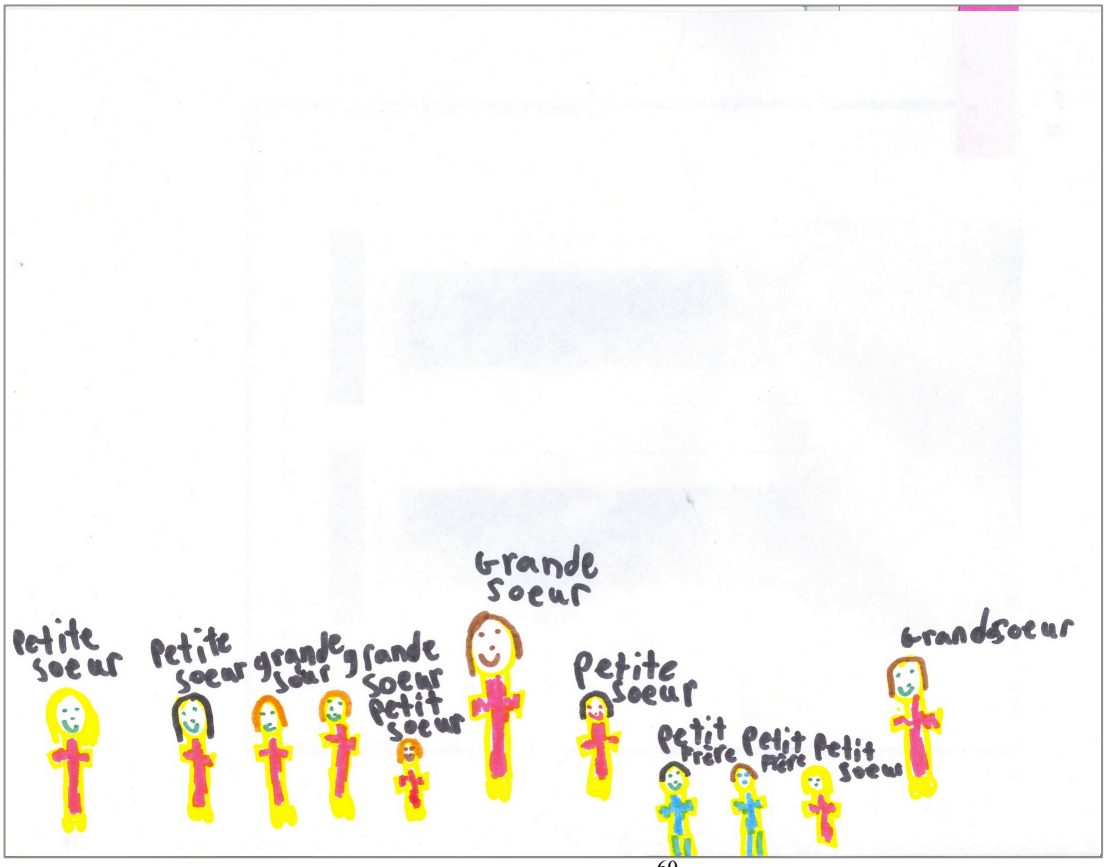


Figure 32 - Dessin de la famille idéale de Joanie[60]

La famille idéale de Joanie ne figure aucun parent, que des frères et sœurs. Ils sont très nombreux et se ressemblent beaucoup, à l'image des arbres du dessin libre. Globalement, la majorité des personnages sont des sœurs, ce que dans la réalité, elle n'a pas (on peut par contre se demander si la mère n'est pas à un certain niveau représentée psychiquement comme une sœur…). Il s'agit de grandes et de petites sœurs.

Quant aux frères, qui sont au nombre de 2, ils sont tous les deux des petits frères, ce qui va dans le sens de notre hypothèse au dessin précédent du petit frère comme objet d'amour et d'identification. Ils sont appuyés sur le bord de la feuille, alors que les autres personnages flottent. Ils sont aussi les seuls à avoir clairement 2 jambes. Le grand frère a été évacué. Les relations avec les grands frères sont souvent en effet plus difficiles, comme en témoigne l'étude d'Espiau (2005) qui rapporte que les filles identifient, dans le dessin de famille, le plus souvent le grand frère comme le « moins gentil ».

Les différents personnages ont de petites marques qui les différencient, mais elles sont subtiles (couleur des cheveux, couleur des traits du visage, couleur des vêtements). Toutes les sœurs ont un double, sauf une qui est celle qui est dessiné la plus petite au milieu en rouge. Sinon on compte deux petites sœurs blondes, deux petites sœurs noires, deux grandes sœurs rousses et deux grandes sœurs brunes. Il est

[60] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

alors intéressant de souligner que les frères sont aussi en paire. Seule cette petite sœur rouge a un caractère unique, le rouge qui était la couleur des cheveux des personnages féminins au dessin 3 et au bonhomme.

Par contre, un personnage ressort clairement de la masse, il s'agit de la grande sœur qui est en plein milieu du dessin. Corman (1978) mentionne au sujet du personnage d'identification qu'« il arrive qu'il occupe une position centrale » et « qu'il est très souvent une personnification du testé » (p.50). Il note aussi que « le personnage valorisé est remarquable par sa taille plus grande, toute proportion gardée, que celle des autres sujets. » (Corman, 1978, p. 49). La grande sœur, qui possède toute ces qualités, pourrait être considérée comme un personnage d'identification fort, probablement une projection de soi. Remarquons aussi le grand « G » de sa dénomination (et de celle de son double). Joanie est en effet la grande sœur de son petit frère. Elle est aussi la petite sœur de son grand frère, ce qui pourrait correspondre à une projection dans la petite sœur rouge. La spécificité de cette image montre peut-être un aspect plus élaboré, bien que dévalorisée (elle est minuscule), peut-être en lien avec le fait qu'elle a d'abord été petite sœur dans sa famille. On pourrait interpréter la grande sœur centrale et la minuscule sœur rouge comme des projections de deux tendances, une régressive et plus difficile, et une évolutive (qui donne envie de grandir), mais dédoublée ou dispersée, c'est-à-dire qui n'a en quelque sorte pas de point focal. Tout est dédoublé, comme l'image de la mère et de la grand-mère, les identités sont floues. On sent au choix rose des habits des personnages quelque chose d'un désir d'identification au féminin, mais qui manque de consistance ; aucun personnage n'a les cheveux rouges comme la mère et la grand-mère, ce qui est peut-être aussi le marqueur du conflit. C'est la couleur des cheveux du petit frère qui est choisie pour le personnage central, qu'on peut penser idéalisé.

Bien que l'image générale mette encore plus en évidence les formes de croix, à un tel point qu'on croirait presque voir un cimetière, on sent que Joanie a eu du plaisir à faire ce dessin, plus que le précédent. Contrairement au dessin de la famille, les personnages sont dénommés avec application. Le personnage central est aussi très souriant et le dessin s'étant d'un côté à l'autre de la feuille, ce que Joanie semble aimer si on en croit les deux premiers dessins. Elle aurait donc eu plus de plaisir à rêver qu'à dessiner la réalité, ce qui peut même lui avoir été pénible.

2.2.5 Interprétation



Figure 33 - Quatre dessins de Joanie[61]

On peut penser que ce qui est constitué psychiquement pour Joanie est une image du corps de base, une image respiratoire, vivante, comme en témoigne la diversité des couleurs au fil des dessins. Le premier et le deuxième dessin montre la présence de cette image. C'est là où vient intervenir l'élaboration de la différence qu'on voit la difficulté, là où finalement il y a le contact avec l'autre. C'est peut-être ce qui la fait se projeter dans un personnage suspendu en l'air et rêver d'une famille qui équivaut finalement à une sorte de reproduction à l'identique de ce qui est constitué de son identité subjective. Justement, ce qui est constitué est très parcellaire, ce sont les processus identificatoires qui semblent ne pas suivre leur cour normal, ce qui résulte en un retard plus ou moins généralisé et qui apparaît dans la pauvreté de ses dessins. En effet, selon Roussillon (2007), c'est le registre objectal-identificatoire qui est impliqué dans l'élaboration représentative qu'est le dessin (bien que le registre narcissique-identitaire soit aussi mobilisé). Le caractère peu élaboré des dessins de Joanie témoigne de la faiblesse du fonctionnement dans ce registre.

La source dans la « réalité » des difficultés de Joanie nous est inconnue. Par ailleurs, nous savons que les parents sont séparés et que la réaction affective d'anxiété ou d'angoisse face à la séparation « n'épargne pratiquement aucun enfant »

[61] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

(Marcelli, 2006, p. 483). Nous ne savons pas quelle place la séparation a pris dans la vie psychique de Joanie, ni si elle est centrale, mais on peut penser qu'elle a certainement eu un effet et que Joanie ne trouve pas d'appui compensatoire, à part peut-être la grand-mère. Marcelli (2006) souligne un fait intéressant concernant la séparation des parents : « Dans un certain nombre de cas, il semble que l'éclatement du couple s'accompagne d'un éclatement de l'identité de l'enfant » (p. 285). Si nous ne savons pas la place que prend la séparation pour Joanie, nous pouvons en tout cas constater que son identité propre n'est pas bien constituée et que le symbolique ne vient pas suffisamment jouer son rôle organisateur et colmater la brèche.

Le conflit autour de la mère ou du principe maternel semble se dégager, et on en voit le lien avec la difficulté de sortir des identifications primaires « à l'identique ». En effet, comme Dolto (1997) nous l'enseigne, « le centre narcissique de la période précédente se déplace si l'objet qui lui a donné satisfaction ne le décentre pas par rapport au stade précédent » (p. 297). C'est lorsque quelque chose de l'image du corps d'un stade donné est assez constitué pour ne pas être menacé par le déplacement de l'investissement que le développement peut avoir lieu. Or pour Joanie, le passage aux stades qui comprennent l'élaboration de la différence semble difficile, ce qui nous ramène à la relation primaire qu'on peut supposer insuffisamment intégrée. On voit pourtant la tension dans le sens du développement qui est illustrée par le dédoublement qui est aussi une constitution d'un soi et d'un autre, par la séparation de ciel et terre et par le début d'une élaboration de la différence des sexes. Les prémisses de l'Œdipe sont là, mais elles n'organisent pas encore la pulsion, qu'on peut penser non génitalisée. Ce qui apparaît au premier plan est que Joanie cherche son semblable, dans le sens d'une élaboration identitaire puisque c'est dans l'autre qu'on peut se reconnaître et c'est aussi à partir de l'autre que s'élabore la différence. Malheureusement, cette recherche semble tourner à vide et Joanie ne trouve pas dans les images humaines un fond suffisant sur lequel se construire comme fille de 10 ans. Elle se trouve alors reléguée à une image végétale, celle de l'arbre, qu'on peut quand même penser être une image de liaison (entre ciel et terre) et qui témoigne de son désir. C'est probablement ce manque de liaison entre l'image du corps constitués de Joanie et les images humaines qui lui font représenter des personnages qui sont suspendus en l'air. Cette liaison, c'est, entre autres, la fonction du langage.

2.3 Sylvestre

Sylvestre est le seul enfant ivoirien (garçons et filles confondus) à se dessiner en premier au dessin de la famille réelle. Nous ne disposons malheureusement d'aucune donnée sur la famille de Sylvestre. En effet, nous n'avons pas pu obtenir les informations pour tous les enfants de l'échantillon. Nous savons par ailleurs qu'il a 9 ans et qu'il est en classe de CE1 (qui est en fait probablement une classe de CE1et CE2 combinés).

2.3.1 Dessin libre



Figure 34 - Dessin libre de Sylvestre[62]

Au dessin libre, Sylvestre dessine une voiture avec un conducteur. La voiture est globalement dessinée en vert. Le pare-brise, qui devrait être l'espace transparent a été colorié en vert et en bleu. Un trait violet a été ajouté à la vitre, au conducteur et aux roues. La voiture a trois roues et on voit le conducteur, qui est un tout petit personnage, et qui est presque dans le capot.

[62] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

Cette façon de dessiner en transparence et de manière éloignée du réalisme est plutôt le propre du niveau graphique des enfants de 7 ans (Royer, 2005). Il faut par ailleurs noter que les enfants ivoiriens ont beaucoup moins l'occasion de s'exercer au dessin que les enfants occidentaux. Le manque de réalisme est applicable aussi aux couleurs utilisées selon les observations de Van Den Bossche (2006). Il se manifeste dans toutes les régions du monde étudiées chez les petits (5-6 ans) et diminue ensuite, mais cet auteur a relevé qu'on trouvait ce phénomène dans tous les cas d'enfants du Kenya, ce qui peut nous laisser imaginer que cette particularité du dessin de Sylvestre ne sort pas forcément de la norme, même s'il faudrait étudier la question pour les enfants de Côte d'Ivoire.

De manière plus précise, le trait violet est appliqué à la jonction entre la vitre et la voiture, à tout le contour du bonhomme et du volant, de même qu'à la partie des roues qui touche le sol et au point de la roue qui est attaché à la voiture, c'est-à-dire qu'il a été appliqué aux points de contact et au personnage lui-même. Comme nous l'avons déjà souligné, plusieurs auteurs interprètent la couleur comme étant liée aux mouvements affectifs (A. Anzieu, 2008; Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000; Kim Chi, 1989; Oliverio Ferraris, 1980). D'une manière plus large, on peut aussi la lier au pulsionnel. Ici on peut questionner le sens de ce trait violet, qui est une couleur ambivalente, à ces surfaces de contact. Quand à la couleur choisie pour la voiture, c'est la couleur de la verdure, de la forêt et c'est ce sens qu'elle a dans le drapeau de la Côte d'Ivoire. Comme il ne s'agit pas uniquement de la couleur de la carrosserie, cela donne un aspect plus imaginaire que réaliste au dessin de Sylvestre. D'ailleurs, il est positionné en haut à droite, ce qui pour Royer (1977) est en lien avec l'imagination, la fuite dans l'irréel. Concernant la couleur verte, Royer dit qu'elle est la couleur de l'espoir et de la renaissance ; « c'est une tonalité reposante, mais elle peut aussi évoquer l'amertume, la colère » (Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000, p. 90). De plus, le tracé est plutôt discontinu, ce qui peut être lié à l'angoisse selon plusieurs auteurs comme nous l'avons déjà souligné (Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000).

On peut alors supposer une certaine intensité derrière cette représentation de la voiture, qui symbolise la puissance (Olivero Ferraris, 1980). Importée de l'Europe, elle est aussi un symbole d'élévation sociale. Van Den Bossche (2006) souligne le caractère prestigieux qu'a l'automobile pour les enfants africains ; il interprète ainsi sa fréquence dans les œuvres des enfants du Kenya (61 %). La plupart des familles ne possèdent pas de voiture en Afrique de l'Ouest, en avoir une signifie vraiment « qu'on est devenu quelqu'un »[63]. Lark Horovitz et Barnhart (1973) soulignent que de manière générale les machines et les moyens de transport sont d'intérêt typique pour les sujets masculins et que cela se reflète dans leurs dessins (in Cox, 1993). Ce commentaire concerne les populations occidentales. Par ailleurs, Erny (1976) notait aussi à partir de ses recherches sur le dessin fait par les enfants africains de différents pays africains qu'en « milieu urbain, tous les apports de la technique moderne sont hautement valorisés et frappent fortement l'imagination enfantine ». Il a ainsi relevé des dessins de camions, d'autobus, de taxis, etc., chez les enfants qui ont dessiné pour lui.

[63]Hamet Saar, étudiant sénégalais au doctorat en économie à l'Université de Strasbourg.

Globalement, à part le caractère « normal » de l'intérêt pour les voitures, on peut penser que ce dessin témoigne d'une certaine pulsionnalité masculine liée à la puissance, peut-être à l'agressivité et éventuellement à la question du phallique.

2.3.2 Dessin du bonhomme

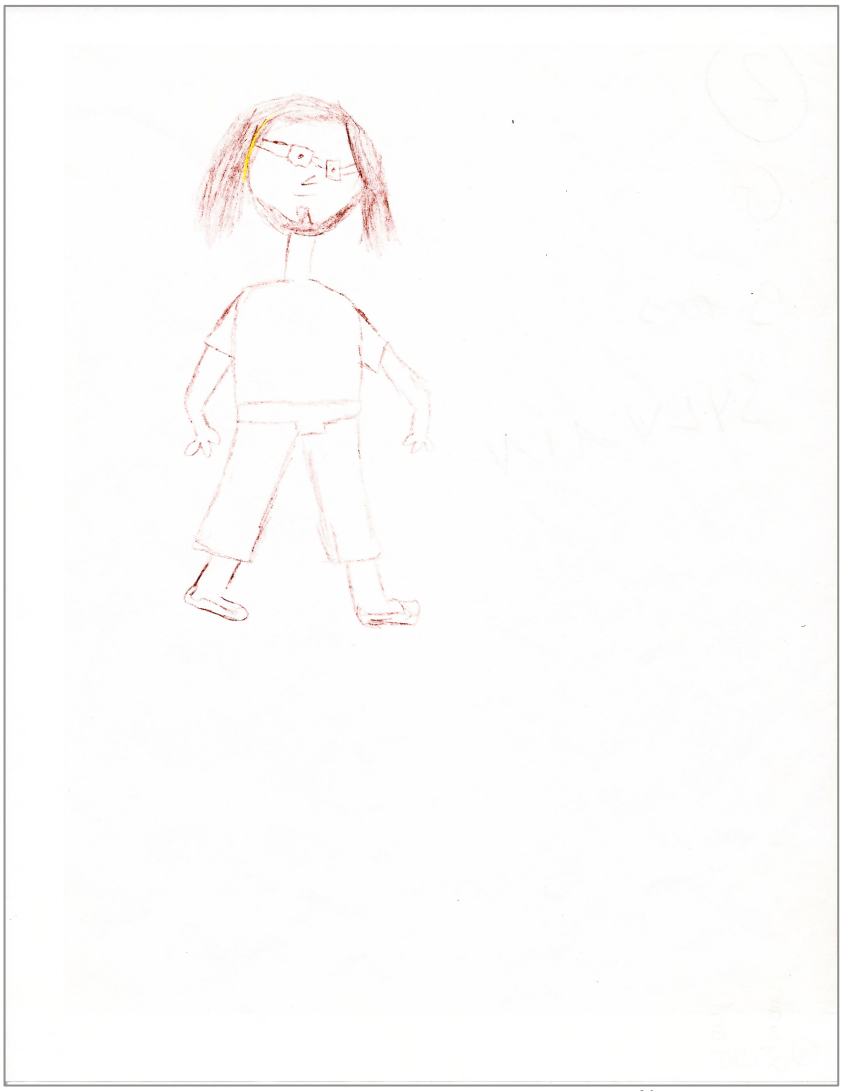


Figure 35 - Dessin du bonhomme de Sylvestre[64]

Lorsqu'on demande de dessiner « le plus beau bonhomme », Sylvestre dessine l'examinateur, Henry Hoppe, qui est ivoirien d'origine, immigré en Europe, puis au Canada. Nous pouvons penser cela à cause du fait que Sylvestre dessine un homme avec des lunettes et les cheveux longs, ce qui est le cas de M. Hoppe et qui est assez rare en Afrique. Une autre possibilité que nous voyons est qu'il s'agisse d'une représentation de Didier Drogba, joueur de football (soccer) célèbre et très populaire. Suite à sa réussite sportive, il a d'ailleurs joué un certain rôle réconciliateur à un moment des conflits politiques. Les jeunes le prennent parfois comme modèle, pour certains il est « comme un Dieu », il fait partie « des stars qui font l'actualité et la mode », même si selon la perception africaine, il a les cheveux

[64] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

longs « comme une femme »[65]. Les autres cas culturels de cheveux longs chez les hommes sont surtout relatifs au monde de la musique, par exemple les « rastas », mais ordinairement ils ne sont pas tellement bien considérés par la communauté locale. Il semble plus probable qu'il s'agisse de M. Hoppe à cause des lunettes. Mais dans les deux premier cas, il s'agirait de toute façon d'une représentation idéalisée d'une figure masculine africaine incarnant un modèle de réussite sociale, avec un aspect occidentalisé. Comme nous l'avons déjà souligné et comme Royer le rappelle « les thèmes caractérisant le bonhomme se prêtent à interprétation, car ils trahissent l'Idéal du moi de l'enfant » (p.151). Le personnage a par ailleurs une tête plutôt grosse par rapport au corps, ce qui selon Oliverio Ferraris (1980) peut indiquer une certaine « hypertrophie du moi » (p.102).

La disposition des jambes, des pieds et des bras du bonhomme dessiné suggère un mouvement. Le bonhomme semble marcher. Selon Oliverio Ferraris (1980), « dans la représentation de la figure humaine, […], le mouvement est un signe d'intelligence, mais il a aussi une signification émotive: il indique la sécurité et la bonne adaptation. » (p. 105). Royer (1977), quant à elle note que la présence de mouvement peut traduire l'absence d'inhibition, mais aussi l'introversité, la richesse de la vie intérieure et la possibilité de création (comme les réponses kinesthésiques au Rorschach).

Sylvestre a dessiné une barbe au personnage, ce qui signifie clairement qu'il s'agit d'un homme. Selon Royer (Royer, 1977), la présence de la barbe peut signer « certaines connaissances sexuelles et, parfois, des préoccupations dans ce domaine » (p.167). Le cou du bonhomme dessiné est allongé, ce qui est selon Royer (1977) le propre du dessin de l'enfant du stade phallique. Il en est de même pour la mise en valeur de la chevelure, qui peut traduire l'ambition sociale. Le stade phallique précéderait l'organisation proprement génitale de l'Œdipe. Par contre, si l'on pense que Sylvestre a dessiné l'examinateur, cette réalisation graphique peut avoir été guidée davantage par une « copie » de la réalité que par les représentations internes d'importance. Notons que selon Van Den Bossche (2006), la présence du cou ne serait pas tributaire de la culture, mais que sa morphologie pourrait l'être.

On remarque une déformation de la ceinture au niveau de l'entrejambe. On peut penser qu'il s'agit de l'expression d'une défense ou d'un déplacement, d'une préoccupation inconsciente pour cette région du corps. Royer (1977) précise que les ceintures peuvent évoquer les inhibitions sexuelles. La forme particulière peut représenter la boucle de la ceinture, mais il faut quand même remarquer que le trait diffère seulement sur la ligne la plus basse et que la forme descend vraiment jusqu'à la jonction des jambes, donnant presque l'air à la ceinture d'un cache-sexe.

Concernant l'emplacement dans la feuille, le dessin se trouve en haut à gauche, ce qui est l'espace du rêve, mais aussi d'une certaine inhibition ou timidité, comme nous l'avons déjà mentionné. Il faut aussi considérer l'aspect culturel ; nous avons observé beaucoup plus de dessins en haut à gauche chez des enfants ivoiriens. Mwenene Mukweso (1972) relevait aussi ce fait chez des enfants d'Afrique centrale (in Erny, 1976). Il ne faut cependant pas évacuer la signification, possiblement puisée dans les représentations collectives, que cela peut avoir. Pour l'analyse des dessins de Sylvestre, il faut ajouter que le dessin du bonhomme ne comporte pas de

[65]Hamet Saar, étudiant sénégalais au doctorat à l'Université de Strasbourg

couleur. Si on fait le lien avec le précédent dessin, on reste dans l'espace de l'imaginaire, mais le premier a un aspect impulsif et pulsionnel alors que celui-ci a un aspect plus réservé. Cette réserve est aussi illustrée par le fait que Sylvestre avait commencé à dessiner le bonhomme au crayon jaune (du moins nous le supposons), qui est une couleur très pâle. Il a finalement opté pour du brun qui donne un résultat plus visible sans être coloré, mais moins contrasté que le noir. Nous avons observé cette utilisation de la couleur jaune dans les dessins d'enfants très inhibés (dessin très petits et schématiques) et c'est pour cette raison que nous avons tendance à interpréter ce détail en ce sens.

Bien que, comme le souligne Erny (1999), le niveau des dessins des enfants africains soit souvent moins bon que celui des enfants occidentaux (ce qu'il faut nuancer en fonction du contexte culturel et de l'éducation), le dessin de Sylvestre est assez détaillé et laisse présager une intelligence à peu près dans la moyenne, ou même au dessus. Admettant que le dessin représente l'examinateur, on peut questionner la construction identitaire de Sylvestre dans le cadre de ses relations avec son entourage quotidien. En effet, choisir l'examinateur plutôt que des images internes pourrait s'avérer une sorte d'appui sur le concret et l'immédiat, d'accrochage à la réalité, qui pourrait questionner l'insuffisance des figures internes.

2.3.3 Dessin de la famille réelle

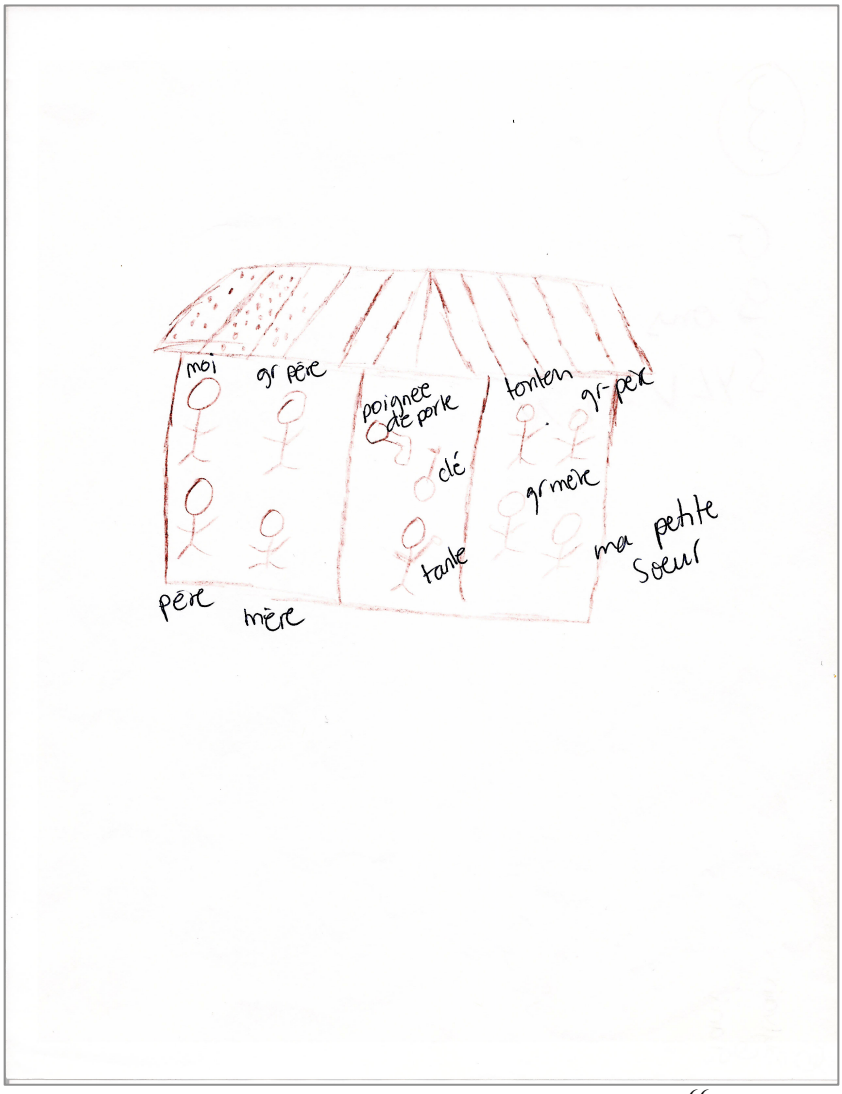


Figure 36 - Dessin de la famille réelle de Sylvestre[66]

Le dessin de la famille réelle de Sylvestre figure une maison contenant les personnages de sa famille. La maison est donc dessinée en transparence, comme l'était la voiture. Ce type de transparence n'est pas une erreur, mais une manœuvre délibérée de l'enfant pour montrer une chose à l'intérieur d'une autre (Cox, 1993). Les personnages sont dessinés et disposés schématiquement ; les uns sont au-dessus des autres et ils sont représentés par des « bonhommes allumettes ». Ils sont à peu près tous de la même grosseur. La maison est séparée en trois espaces. Le premier contient Sylvestre, son grand-père, puis son père et sa mère en dessous. L'espace du milieu contient une « poignée de porte », une clé et la tante. Le troisième espace contient le « tonton », l'autre grand-père, la grand-mère et la petite sœur de Sylvestre (il nous spécifie « *ma* petite sœur »). Sylvestre n'avait pas identifié les personnages et nous avons dû lui demander à qui correspondait chacun. Le premier personnage que nous avons pointé (le premier en haut à gauche) fut désigné comme « moi ». Dans le cas de Sylvestre, nous sommes donc relativement assuré de la primauté de la

[66] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

représentation de soi dans le dessin de famille (puisque bien que nous ne pouvons pas savoir hors de tout doute quel personnage a été tracé en premier, nous savons lequel a été désigné en premier, lequel est venu en premier à l'esprit de l'enfant).

Sylvestre, comme nous l'avons dit est le seul enfant ivoirien de tout l'échantillon à apparaître lui-même en première position au dessin de famille. Par ailleurs, il faut considérer le fait que les personnages n'étaient, dans un premier temps, pas identifiés. C'est-à-dire que bien que la primauté de soi ait été présente d'une façon latente, elle n'était pas manifestée d'emblée, elle était même insoupçonnable étant donné que les personnages sont pratiquement tous pareils. Le mouvement n'est donc pas franc ou complètement assumé, on pourrait le dire inhibé et amoindri par l'absence de différence entre les personnages. La représentation de soi est donc, d'une autre façon, placée sur un même pied que les autres ; elle n'est pas représentée de façon exceptionnelle ou survalorisée comme ce pouvait être le cas dans les dessins de Nicolas. La primauté accordée à soi-même apparaît camouflée. Selon Corman (1970), « si l'enfant se dessine d'abord, il faudra mettre cette orientation sur le compte d'un problème narcissique relié à une difficulté dans l'investissement des figures parentales. » (in Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000, p. 105). Cette hypothèse serait ici appuyée par le fait que les personnages représentant les membres de la famille sont rudimentaires, désinvestis par rapport au dessin du bonhomme.

Du dessin du personnage au dessin de la famille, on constate en effet une nette régression ; alors que Sylvestre est capable de dessiner des personnages avec un degré élevé de détails, il dessine des bonhommes allumettes. Jordan-Ionescu et Lachance (2000) interprètent la simplification graphique, comme le dessin de bonhommes allumettes, comme un phénomène possiblement régressif. Pour Aubin (1970), ce type de régression correspond à une modalité défensive primitive (in Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000, p. 85). On peut par ailleurs penser que Sylvestre a privilégié un style schématique au profit de la représentation globale qui inclut un grand nombre de personnes. Cela irait dans le sens du lien social « collectiviste », ce ne sont pas les représentations individuelles qui sont privilégiées, mais la représentation du groupe. En effet, Sylvestre a représenté dans son dessin sa famille élargie. Cela n'invalide par ailleurs pas forcément l'hypothèse d'une défense régressive.

C'est le personnage du grand-père qui est désigné comme deuxième. Il est en quelque sorte à égalité avec Sylvestre. Ce personnage a probablement une importance significative pour Sylvestre qui se dessine avec ce grand-père au-dessus des parents. Cette représentation peut être interprétée dans le sens d'une absence de différence entre génération, mais il faut aussi savoir que les rapports des enfants avec leurs grands-parents en Afrique se caractérise parfois par « une sorte d'égalité, de connivence, d'alliance tacite, de libre parler » (Erny, 1987). Les grands-parents prennent souvent une grande place dans la vie des enfants, entre autres dans l'éducation. Erny (1999) mentionne par exemple le rôle positif du grand-père qui « initie aux contes, aux proverbes et à leur interprétation, habitue l'enfant à observer les gens et les choses, donne des conseils en s'aidant de faits vécus tirés de sa propre existence, montrant ce qui est bon et ce qui est dommageable. » (p.112). Sur les 9 personnages que Sylvestre dessine, le tiers sont des grands-parents. Le père est représenté un peu plus grand que la mère, mais à peine. Ce sont les personnages

masculins qui viennent avant les personnages féminins, et ce, dans l'organisation des côtés gauche et droit de la maison. Du côté droit, on trouve d'abord l'oncle. Nous ne savons pas s'il s'agit de l'oncle maternel ou paternel. Dans le lignage matrilinéaire, l'oncle maternel est un personnage très important (Erny, 1987), parfois plus que le père, comme nous l'avons déjà souligné. Par ailleurs, nous n'avons pas l'information concernant l'ethnie d'origine de Sylvestre et nous ne pouvons pas être assurés qu'il s'agit d'une ethnie matrilinéaire. Cependant, comme une part importante de l'Afrique de l'Ouest est organisée de cette façon, on peut donc supposer que cette figure importante de l'oncle joue dans la constitution des représentations. C'est aussi en ce sens (de la matrilinéarité) que nous avions interprété, dans les dessins de Raphaël, l'importance de la figure de la petite sœur (aussi en lien avec la supériorité des grands sur les petits). En la désignant comme *sa* petite sœur, Sylvestre se pose dans sa place de grand frère, peut-être aussi identifié au « tonton » qu'il pourrait devenir plus tard pour les enfants de sa soeur.

La tante est aussi représentée. Erny (1976), dans son étude des dessins d'Afrique centrale notait que les oncles et tantes sont très souvent présents dans le dessin de famille, ce que nous avons aussi pu observer dans les dessins d'enfants de la Côte d'Ivoire. Dans le dessin de Sylvestre, il faut par contre noter que la tante a une place exceptionnelle. Elle est représentée seule dans un espace au milieu de la maison, on peut penser aussi qu'il s'agit d'une porte. D'ailleurs, la tante a quelque chose à la main, qui pourrait être une poignée (la représentation de la poignée serait alors dédoublée). Le résultat donne quand même l'impression qu'elle est encapsulée dans un espace à l'écart des autres personnages. Elle est représentée dans le même espace que la clé et la poignée de porte. L'un de ces objets entre possiblement dans la cavité de l'autre, si la serrure est sur la poignée. On pourrait ainsi supposer ici un déplacement d'images liées à la sexualité. Royer (2009) précise d'ailleurs que « l'accentuation de l'intérêt porté à la fermeture (poignée, clé, etc.) ou son noircissement, indique un refus plus catégorique de la relation, un désir de se mettre à l'abri des indiscrets et/ou une anxiété (sentiments de culpabilité liés à une préoccupation sexuelle) » (p.132). Cette interprétation va dans le sens de ce que nous avancions au premier dessin concernant les zones de contact et le trait discontinu.

Il convient de bonifier les hypothèses interprétatives en fonction de la culture. Nous ne savons pas si dans la représentation de Sylvestre, la serrure est sur la poignée. Mais nous pouvons par ailleurs relever que poignée, clé, et même porte, sont des éléments liés à l'ouverture. Dans la symbolique africaine, d'après les recherches de Faïk-Nzuji (1996), le signe qui représente la clé est d'ailleurs relié au noyau symbolique du concept d'ouverture, de même que des signes en lien avec la compréhension, l'écoute et l'évolution. Deux de ces signes se nomment « L'oreille exercée » et « le monde s'ouvrant ». Un autre signe du même champ symbolique se nomme « bouche » et signifie la *porte* qui permet d'entrer dans une nouvelle vie. Quant au signe spécifique de la clé, son nom complet est « la clé, le nombril », car le nombril est compris comme la clé qui ouvre au monde. Le symbole de la clé s'avère donc avoir une signification assez forte. Elle n'est pas directement liée à la sexualité, mais elle n'en est pas non plus complètement déliée puisque comme nous l'avons dit dans les précédentes analyses, le nombril est aussi conçu comme une représentation de la fécondité. De toutes les façons, quelque chose se concentre psychiquement autour de la représentation de la tante qu'on pourrait supposer objet de désir. Si on se

laisse aller à imaginer, on peut la voir comme une sorte de « gardienne des clés ». Est-elle un personnage doté d'un pouvoir particulier dans la famille ? La clé pourrait aussi être celle de la voiture… ou encore est-elle représentée comme ayant la maîtrise des échanges entre la famille et l'extérieur ? Elle est en tout cas valorisée dans le dessin. On trouve en effet dans « son espace » des représentations détaillées dans un dessin globalement pauvre en détails. Les limites dessinées autour d'elle posent question; elles pourraient peut-être être en lien avec la gestion de l'angoisse provoquée par la force du désir. Dans sa facture plus régressive, la tante pourrait être un substitut maternel (peut-être a-t-elle pris soin de lui comme une mère) auquel les représentations d'ouverture, de compréhension, d'écoute et d'entrée dans le monde sont aussi assimilables. L'interprétation dépendra de ce que nous pouvons comprendre de l'organisation globale.

Jourdan Ionescu et Lachance (2000) de même que Royer (2005) relient la représentation de la maison à la représentation, ou le besoin, d'une protection, d'une sécurité. Royer (2005) ajoute que le dessin de la maison est particulièrement sensible à l'expression des stress sociaux ou physiques que les enfants ont pu subir dans, par exemple, des catastrophes naturelles, des guerres ou des conflits familiaux. Peut-être est-ce en ce sens qu'il faut comprendre que Sylvestre dessine sa famille dans une maison, son pays ayant été quelques années auparavant soumis à de nombreux conflits armés. Cela n'exclut cependant pas de possibles conflits dans la famille. On remarque que quelque chose est représenté au dessus de Sylvestre et de son père, des points sur le toits, peut être une protection de plus, ou encore de la pluie. Dans son étude, Erny (1976) avait observé au Congo et au Zaïre que plusieurs enfants représentaient « la maison qui abrite la famille vue en transparence » (p. 447), comme le fait Sylvestre. On remarque aussi que le toit est particulièrement investi, plusieurs lignes et points s'y trouvent, ce qui suppose l'importance de la représentation de ce qui couvre la maison, ce qui protège des intempéries, mais qui est aussi une image plus large de protection.

2.3.4 Dessin de la famille idéale



Figure 37 - Dessin de la famille idéale de Sylvestre[67]

Lorsqu'on lui demande de dessiner une famille « dont il rêve », Sylvestre dessine sa tante et lui dans une maison (on pourrait penser aussi *devant,* mais puisque les personnages sont surélevés, il est plus probable que ce soit *dans*, suivant également la logique des autres dessins. Tous les autres personnages de la famille ont été supprimés. Considérant que « plus la famille figurée est différente de la famille réelle, plus le mécanisme de projection des tendances est à l'œuvre » (Corman, 1978, p. 84), on peut penser que Sylvestre exprime ici un mouvement central dans sa dynamique psychique. L'importance de la tante vient se confirmer à ce dessin. La maison est plus grosse qu'au précédent dessin et comporte deux fenêtres. Cette fois, ce n'est pas le toit sur lequel est mis l'accent, mais bien les fenêtres qui sont quadrillées. Ces ouvertures entre l'intérieur et l'extérieur du lieu d'habitation font l'objet d'un investissement et d'une représentation particulière dans un dessin où on trouve somme toute assez peu de détails. Ces ouvertures sont marquées de rayures ou de barres dans 2 sens, elles sont rayées ou barrées.

[67] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

Le dessin de la maison correspond, comme le Test du dessin de l'arbre, à un test projectif de dessin. Selon Royer (2009), qui a consacré un ouvrage complet au dessin de la maison, le vitrage quadrillé peut être lié à une sorte de « défense de regarder » et peut signifier une certaine inadaptation. Cette inadaptation peut par ailleurs être un mouvement « normal » dû au déroulement de l'Œdipe qui comporte toujours son lot de souffrance pour l'enfant. Par contre, en Afrique ce type de motif peut correspondre à un signe nommé « le filet » qui symbolise l'amour, la bonté, l'ouverture et l'union. Il s'agit donc d'une toute autre symbolique. Étrangement, les deux semblent pouvoir être justes dans l'analyse des dessins de Sylvestre. Le fait que les fenêtres soient accolées aux bords de la maison est interprété par Royer (2009) comme témoignant « d'une attitude de dépendance très infantile » (p.135). Il est possible que cela soit le cas de Sylvestre. Comme nous l'avons déjà souligné, Erny (1987) précise dans son analyse du développement de l'enfant africain que le sevrage brutal auquel il est soumis (ce qui n'est pas forcément le cas dans les sociétés occidentales) a pour effet de fixer l'enfant dans une attitude régressive qui le garde dans « un sentiment de dépendance qui seul permet au système familial de subsister et de se perpétuer. » (p. 110). Comme au dessin de la voiture, le trait est accentué à la ligne de contact entre deux éléments, les fenêtres et la maison, et ce qui devrait être transparent est hachuré. Par contre, la porte ne comporte ni poignée ni serrure, elle n'est qu'ouverture. Ces éléments donnent l'impression d'une inversion. Si on pousse l'analyse, on en vient à constater que ce par où on peut entrer et ce qui ferme est ouvert, et que ce par quoi on peut regarder est bouché. On peut peut-être y voir un désir de rencontre, mais accompagné d'une certaine pudeur. Le regard pourrait-il avoir une résonnance particulière pour Sylvestre ? Il avait en effet mis l'accent sur les yeux du bonhomme en dessinant des lunettes, et ces dernières étaient asymétriques, évoquant un déséquilibre lié à la représentation du regard.

Différentes hypothèses peuvent être considérées concernant la tante, mais il s'agit de déterminer si ce désir de proximité et d'exclusivité avec elle est régressif ou œdipien. La tante peut en effet très bien jouer le rôle d'un objet œdipien, nombre d'auteurs ont souligné que l'œdipe ne se joue pas exclusivement avec les parents, ce qui est d'autant plus vrai en Afrique où l'importance de la famille élargie, et même des amis de la famille est très grande (Erny, 1987). La plupart des enfants ont été élevés à un moment ou un autre par d'autres personnes que leur parents, oncles, tantes, amis. Cela est vu comme positif dans l'éducation de l'enfant. Un des cas de figure est que l'enfant est confié à une tante sans enfant qui souhaite avoir le soin d'un petit. On ne peut apparemment pas en ces circonstances lui refuser ce qu'elle désire sans l'offenser (Erny, 1987). On peut, à partir de ces éléments culturels, imaginer qu'une tante ait pu jouer un rôle concret et très important dans l'éducation de Sylvestre. Cela ne règle pas notre question concernant la dynamique psychique.

La tante est représentée sans cheveux, mais avec bien plus de détails que les personnages du dessin précédent. Ce dessin est plus investi, ce qui suggère l'investissement de l'espace du rêve. La tante est dessinée en mouvement, on pourrait croire qu'elle fait un signe de la main. Sa féminité est marquée par les lignes courbes de son corps (contrairement à l'autre personnage qui est carré) et une jupe. Le mouvement de désir qu'on suppose à l'ensemble du dessin est comme modéré par le fait que Sylvestre met une porte entre lui et sa tante et que leurs pieds sont orientés dans des sens contraires, de même que la tête de la tante dirigée dans le sens opposé

à Sylvestre. De plus, les personnages sont nommés, valorisant ce dessin par rapport au précédent, mais le mot tante est mal écrit, peut-être sous l'effet de l'angoisse provoquée par le désir.

De plus, Sylvestre ne s'est pas dessiné de bras. Comme nous l'avons déjà souligné, les bras et les mains sont les organes de contact avec autrui (Royer, 1977), et selon Oliverio Ferraris (1980), les mains symbolisent aussi le pouvoir. Elles sont en effet, « les parties du corps qui sont les plus mises à contribution pour la manipulation de l'environnement (Abraham, 1999, p. 51) et les bras ont le pouvoir d'enlacer l'autre ou du moins de l'atteindre pour le toucher. Ce pouvoir que Sylvestre pourrait avoir dans une situation où il est seul avec sa tante, il le supprime. Comme le dit l'expression « pas de bras, pas de chocolat », il lui est alors impossible d'entrer en contact avec l'objet de désir, il est ainsi protégé de l'angoisse provoquée par l'éventualité de la réalisation effective du désir œdipien interdit. On peut donc penser qu'il s'agit d'une défense contre l'angoisse provoquée par le désir. Cette angoisse peut aussi par ailleurs impliquer une angoisse de castration, castration punitive. Le fait qu'il s'agit du personnage qui le représente lui est aussi à considérer. Machover (1949) signale que « l'absence de bras et de main peut indiquer des sentiments de culpabilité, ou de la dépression extrême » (p. 101). Soulignons au passage que le dessin est fait au crayon noir, qui peut exprimer un affect dépressif. Par ailleurs, il nous apparaît plus fort, plus contrasté que le brun utilisé pour les deux dessins précédents. La couleur est toujours absente. On voit vraiment les mouvements entre le désir fort qui est exprimé par le thème du dessin et le mécanisme de retournement en son contraire qui donnent lieu à la suppression de ce qui pourrait par ailleurs témoigner de ce désir. Notons aussi au passage que l'éducation sexuelle en Afrique soumet l'individu à de très nombreuses contraintes, bien qu'elle soit par ailleurs traitée avec naturel, et que l'objectif est d'arriver à la plus grande maîtrise des pulsions pour réserver l'acte sexuel à la seule visée procréative (Erny, 1978). La sexualité « libidineuse » est proscrite au profit de la sexualité « socialisée ». Elle fait l'objet d'un grand et « incessant contrôle » (Erny, 1978, p. 10), et cela peut avoir ses contrecoups psychiques, surtout pour un jeune pour qui ce qui est permis et proscrit n'est peut-être pas encore tout à fait intégré. Bien qu'on voie les mécanismes de défense pour cacher le désir, il ne semble pas encore refoulé. Par contre, il faut souligner que selon les informations obtenues, Sylvestre n'a que 9 ans, et qu'il est le plus jeune des 8 enfants que nous avons choisis pour l'analyse qualitative.

L'hypothèse régressive obtient moins d'éléments de convergence. On aurait pu en ce sens penser que Sylvestre se dessine seul avec sa tante pour qu'elle s'occupe de lui plus exclusivement et que l'absence de bras correspond à une image de dépendance régressive. Mais d'autres éléments vont dans le sens du désir œdipien. Sylvestre s'est dessiné avec des cheveux, ce qui peut suggérer qu'il se rêve à l'image de l'homme dessiné au dessin du bonhomme (les hommes africains ont habituellement les cheveux rasés). Il est aussi de la même grandeur que sa tante. Cette configuration fait davantage penser à la promesse œdipienne qu'à la régression. Le rêve semble être de former un couple avec la tante une fois grand et tous les rivaux éliminés. Ce rêve est aussi de former un couple qui vit seul dans une maison, c'est-à-dire qu'il s'éloigne de l'image de la vie en famille élargie et se rapproche du mode de vie occidental.

2.3.5 Interprétation



Figure 38 - Quatre dessins de Sylvestre[68]

Globalement, on peut penser que Sylvestre est au milieu de l'Œdipe et qu'il est dans le processus d'élaborer sa résolution. Ce qu'il trouve pour l'instant c'est de rêver de faire couple avec la tante, dont on ne sait pas si elle est un objet maternel, mais qui en tout cas n'est pas la mère. L'élaboration de l'Idéal du moi semble bien amorcée, les processus en sont en tous cas présents, ce dont témoigne le dessin du bonhomme où figure un homme et le dessin libre qui représente un bien qui est signe d'élévation sociale d'un homme, la voiture. Cet idéal est probablement lié à une image de réussite à l'occidentale, l'image de l'Africain qui arrive à s'affranchir et aller faire sa vie ailleurs, ou à vivre sa vie autrement, ce qui est un rêve partagé par nombre d'enfants africains. On peut penser qu'il s'agit d'un enfant particulièrement ambitieux qui attrape toutes les possibilités qui se présentent à lui.

Le dessin de famille réelle est nettement moins bien fait et plus petit, ce qui fait questionner les identifications familiales. Cela peut avoir plusieurs sources : conflits intrafamiliaux ou contexte de conflit social (qui pousse à s'identifier à celui qui est parti), mais cela pourrait aussi être l'effet du complexe d'Œdipe. L'investissement, bien que contenu, de l'image de soi pourrait être compris en ce sens, Freud avait d'ailleurs souligné que le narcissisme se présentait comme une compensation devant l'impossibilité d'obtenir l'amour de l'objet œdipien (Freud, 2006). Par contre, si les identifications sont peut-être peu consistantes, les processus sont bien vivants, comme en témoigne les dessins 2 et 4. Il s'agit d'un enfant qui utilise toutes les occasions pour montrer son ambition et pour articuler quelque

[68] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

chose. On peut penser qu'il désire dépasser son père (il se dessine au-dessus de lui au dessin 3), mais dans la fantasmatique de concrétisation de son désir, il se révèle sans bras. Il est ramené à sa condition de petit garçon non phallique. On peut aussi se demander si la tante est la sœur du père, ce qui est une position privilégiée puisque frère et sœur forment une sorte de couple par rapport aux enfants de la sœur. Cela justifierait aussi différemment le désir pour cette tante.

Plusieurs signes d'inhibition, de retournement en son contraire et d'angoisse face au contact (en lien avec un désir fort), compliquant possiblement les identifications, sont présentes, mais ne bloquent pas le développement de la fantasmatique œdipienne. Bien qu'un aspect régressif puisse être présent, cette hypothèse ne semble pas la meilleure pour interpréter l'ensemble de la série, les éléments déterminants étant le dessin d'un homme au dessin 2 et le fait qu'il se dessine de la même grandeur que sa tante au dessin 4. La promesse œdipienne est active (elle n'a pas encore été déçue) et mobilise la pulsion dans une organisation qu'on peut penser génitalisée. Par contre, on peut penser que les modes de réalisation du désir n'ont pas encore été castré (au sens de Dolto), et que cela provoque de l'angoisse relationnelle. Finalement, soulignons que cet enfant qui exceptionnellement se désigne en premier au dessin de la famille, bien que pas d'emblée, rêve à l'occidentale. Il rêve de puissance individuelle, un rêve probablement relativement interdit, ce qui donne lieu à différents mécanismes de défense.

2.4 Félicité

Félicité est la seule fille de l'échantillon ivoirien à s'être dessinée en premier à un des 2 dessins de famille et il s'agit du dessin de famille idéale (aucune fille ivoirienne ne s'est dessinée en premier à la famille réelle, ce qui aurait dû être notre critère de sélection). Elle aurait 12 ans, vivrait en famille « monoparentale » (selon l'enseignant) avec son père. La famille compterait 6 enfants. Elle serait la deuxième enfant de la fratrie et aurait 3 frères et 2 sœurs. Elle est en classe de CM2 (l'équivalent de la 5e année du primaire au Québec).

Félicité serait Guéré, qui est en fait une appellation fautive datant de la période coloniale pour désigner les Wè (Schwartz, 1975), mais qui a été adoptée par les populations locales. Les Wè, qui signifie « les hommes qui pardonnent facilement » (Immigration and Refugee Board of Canada, 2003), font partie du groupe ethnique Krou qui est partagé entre le Libéria et la Côte d'Ivoire (Laurent, 2012). Ces peuples viennent des forêts de l'Ouest de la Côte d'Ivoire. Les Krou sont un peuple patrilinéaire qui ont occupé un rôle économique important en Côte d'Ivoire ; bien qu'ils puissent être vus négativement comme nous l'avons mentionné dans le contexte théorique, ils ont été depuis des générations au service des commerçants et explorateurs européens et cela a généré énormément de gains (Schwartz, 1974). Selon Schwartz (1974), les Wè seraient le groupe le plus complexe et le plus organisé des Krou. Gnonsoa (2007) rapporte au sujet du fonctionnement des Wè :

> « Du point de vue de l'organisation sociale, avant l'arrivée des Français, les Wè avaient mis en place une société lignagère exogamique, à filiation patrilinéaire. Les lignages ou *tchè* sont à la fois unités politiques et économiques. Ils se regroupent en clans, qui, à leur tour, s'assemblent en fédérations ou *bloé* que Alfred Schwartz a qualifiées de guerrières mais qui ne sont pas que guerrières. Ces fédérations sont fondées aussi sur une communauté dialectale, et des échanges matrimoniaux. »

Lors des conflits politiques de 2002, 2003, 2005 et 2011, les peuples Wè ont été massacrés dans une entreprise « d'épuration ethnique » en Côte d'Ivoire (Laurent, 2012). Des milliers de gens ont été tués. On a même dit qu'il s'agissait d'un génocide (Bonin, 2011). « La culture Wè a été anéantie à travers la destruction de presque tous les lieux et les objets sacrés qui constituent l'âme et les symboles du peuple Wè : les Kwi et les Glaé (fétiches et masques) » (Laurent, 2012). De nombreux villages Wè ont été brûlés et détruits. Les conflits ont par ailleurs eu lieu davantage à l'extérieur d'Abidjan avant 2011. Quand Félicité a fait ces dessins en 2008, la guerre que nous avons connue récemment en Côte d'Ivoire n'avait pas encore eu lieu et le climat politique était relativement stable. Il faut quand même considérer que Félicité est d'une ethnie qui a été traquée à répétition dans le cadre des conflits politiques en Côte d'Ivoire (ce n'est par ailleurs pas la seule). Pourtant, les allégeances politiques des Wè, qu'on dit plutôt individualistes et désintéressés de la politique (comparativement à d'autres peuples africains), n'étaient à la base pas claires (Laurent, 2012).

2.4.1 Dessin libre



Figure 39 - Dessin libre de Félicité[69]

Quand on demande à Félicité de faire « un dessin », elle dessine un bonhomme. Il n'est pas rare que des enfants dessinent un personnage dans un dessin « libre ». En effet, l'étude d'Anastasi et Foley (1936) sur les dessins d'enfants de 41 pays du monde relève que 71 % comportent la présence d'une figure humaine. Ils précisent cependant que cette tendance diminue avec l'âge. Or Félicité a 12 ans. Qu'elle dessine uniquement un personnage (il ne s'agit pas d'une scène comportant un personnage) n'est probablement pas anodin.

Le dessin représente une jolie jeune fille. À première vue, il serait difficile de deviner que c'est une Ivoirienne qui est l'auteure de ce dessin. En fait, on ne peut y déceler aucun signe d'africanité. En effet, la jeune fille a des cheveux droits et on peut supposer sa peau blanche puisqu'elle ne la colore pas. Elle est vêtue d'une manière plus occidentale qu'africaine, ses traits sont fins, et, détail irréfutablement non africain, elle a les yeux bleus.

[69] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

Le dessin libre de Félicité est d'une grande qualité graphique et esthétique. Les couleurs sont assorties (yeux, lèvres, boucles, vêtements) et les formes sont harmonieuses, ce qui est un élément à souligner puisque « si dans son ensemble, le bonhomme est harmonieux, il y a de fortes chances que l'auteur soit bien adapté. » (Oliverio Ferraris, 1980, p. 101). La capacité d'organiser un dessin prend en effet ses racines dans l'organisation globale de la personnalité de l'enfant. Le niveau de détail du dessin de Félicité est très élevé, ce qui est par ailleurs une tendance chez les filles par rapport aux garçons (in Cox, 1993; Goodenough, 1957; Harris, 1963). Il suggère de bonnes facultés cognitives.

On voit que Félicité s'est appliquée à la tâche, malgré la consigne de dessiner « le plus vite possible » et que le résultat est très bon. Le stress ne semble pas avoir influencé sa performance, ce qui traduit aussi un élément de son caractère. On devine que peut-être son dessin n'était pas terminé puisqu'elle n'a colorié qu'une seule des taches sur le pantalon. Cette tache se trouve près du sexe. Elle a donc probablement commencé par là pour mettre de la couleur aux taches, ce qu'on peut mettre en lien avec une primauté de cette région dans l'image inconsciente du corps. Si on regarde bien, on voit que le pantalon comporte deux tons de rose, la jambe droite est en rose-mauve. Ce détail pourra servir dans la suite de l'analyse.

On retrouve dans son dessin plusieurs signes de féminité : fleur, boucles d'oreilles, lèvres roses, chaussures féminines. Par contre, elle porte des « pantacourts », ce qui est soit un vêtement masculin, soit un vêtement considéré comme moderne pour une fille en Afrique (notons que cela est tout de même fréquent). En partir d'environ 35 ans, il est très rare de voir une femme en pantalons[70]. De plus, le personnage a des formes féminines (taille, hanches), mais n'a pas de seins. Ces éléments montrent qu'il s'agit d'une jeune fille et non d'une femme. Elle est en bleu et rose, qui sont des couleurs féminines, mais qui sont aussi les couleurs classiques associées aux garçons et aux filles, surtout petits. Avec la forme du vêtement, l'image de ce bonhomme porte en elle une forme d'androgénie, bien que cela ne soit pas extrêmement prononcé. Cela correspond par ailleurs à un idéal que l'on retrouve davantage dans les sociétés occidentales, la fille qui possède aussi les qualités du garçon. Le visage et les pieds sont très féminins, mais le corps, tant par la forme que par le choix des vêtements (pull à capuchon et pantacourts tachetés genre « armée ») sont plutôt « sport » et de style mixte, mis à part la couleur rose. Cela peut aussi se rapporter au fait qu'il s'agit de la représentation d'une enfant, qui n'a pas encore atteint la maturité sexuelle et qui n'est donc pas encore tout à fait sexuée.

[70]Hamet Saar, étudiant sénégalais au doctorat à l'Université de Strasbourg.

2.4.2 Dessin du bonhomme



Figure 40 - Dessin du bonhomme de Félicité[71]

À la suite de son premier dessin qui était déjà un bonhomme, Félicité dessine une femme, ou du moins un personnage auquel on suppose plus de maturité sexuelle que le premier. Contrairement au dessin précédent, le personnage a des seins et porte des vêtements très féminins, d'une simplicité harmonieuse. Félicité colorie la peau du personnage en brun, laissant la possibilité qu'il s'agisse d'une femme africaine, ou à tout le moins bronzée. Les yeux sont foncés et les cheveux sont noirs, mais sont mi-raides, ce qui est possible pour une africaine, mais par des procédés de coiffure. Par ailleurs, ses traits sont toujours très fins et elle est vêtue de façon très occidentalisée (minijupe, sac à main, talons). La forme du corps est également selon l'archétype occidental : taille très fine, petits seins et petites hanches, silhouette longiligne. On pourrait aussi penser qu'il s'agit par exemple d'une femme brésilienne, puisqu'elles ont aussi la peau foncée, mais des traits plus fins, considérant le fait que les téléséries brésiliennes sont très populaires en Afrique (Touré, 2006). Ce pourrait aussi être une image tirée de celle qu'on peut voir dans la

[71] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

publicité de femmes africaines, mais dont la peau n'est pas trop foncée et qui ont des traits plus occidentalisés, loin des traits négroïdes, un modèle à l'africaine-américaine. Il existe en effet chez les jeunes filles une idéalisation d'un modèle de beauté ou la peau est la plus blanche possible et les cheveux les moins crépus possible. Elles utilisent d'ailleurs souvent des décolorants pour la peau et portent la plupart du temps des mèches (du moins quand elles en ont les moyens), qui sont de faux cheveux qu'elles utilisent pour donner un aspect différent à leur coiffure (qui peut être extrêmement variée) et cacher les cheveux crépus.

Le personnage a un très long coup, et la tête est assez grosse par rapport au corps. Nous retrouvions les mêmes éléments chez Sylvestre et nous avions souligné l'aspect phallique et d'hypertrophie du moi qu'ils pouvaient comporter. Royer (1995) soulignait aussi que la grosseur de la tête peut témoigner de narcissisme. La même hypothèse peut être envisagée ici, mais nous verrons comment elle s'articule au reste de l'analyse. Il faut aussi souligner que l'image du personnage évoque la séduction, qui est un pouvoir féminin, surtout en relation avec les hommes. De plus, l'image correspond à une image de la femme émancipée et maître de sa destinée.

Encore une fois le dessin est d'une grande qualité, encore davantage que le premier. L'attention accordée aux apparâts vestimentaires est encore une fois très élevée, cette fois avec un style différent, plus chic. Le fard à paupières est assorti au vêtement, le sac-à-main aussi, le collier et les chaussures à la jupe et aux cheveux. Les lèvres sont rouges, ce qui ajoute à l'aspect séducteur. Le vêtement se présente comme un décolleté très plongeant, mais rendu plus convenable par un sous-vêtement. Le sac-à-main et les chaussures sont détaillés et dessinés avec un réalisme de forme. Le résultat est très esthétique et dans les tendances actuelles. Félicité nous révèlera d'ailleurs qu'elle aime beaucoup dessiner des articles de mode.

Cette importance très grande accordée à dessiner les vêtements est associée à un certain narcissisme par plusieurs auteurs (Abraham, 1999; Machover, 1949; Royer, 1977). On distingue dans la littérature 2 types de narcissisme repérables dans les dessins : le narcissisme vestimentaire et le narcissisme corporel. Le premier type s'exprime par un intérêt exagéré pour les vêtements et témoigne d'un besoin fort d'approbation sociale. À l'opposé, le deuxième néglige les vêtements à cause d'une absorption en soi-même. Les narcissiques vestimentaires seraient extravertis, alors que les corporels seraient introvertis. Il faut souligner que comme nous le fait remarquer Abraham (1999), les vêtements n'ont aujourd'hui plus comme unique fonction de protéger le corps et sont principalement destinés à en changer l'image. « Ils sont investis d'une libido narcissique et satisfont aux tendances et aux désirs de la personne » (Abraham, 1999, p. 59).

L'aspect idéalisé, inspiré aussi évidemment par la consigne, laisse penser que ce personnage serait relatif à l'idéal du moi alors qu'on pourrait voir le précédent comme une projection de soi. Le premier est plus gros que le deuxième, ce qui suggère que cette première image est plus prégnante dans le vécu psychique, bien que la deuxième soit présente comme une image à atteindre, mais peut-être dans un mouvement contenu, une certaine réserve. Cela témoigne possiblement du fait que Félicité se pose dans son âge réel, comme jeune fille, mais qu'un idéal de femme est actif dans sa dynamique psychique.

2.4.3 Dessin de famille réelle



Figure 41 - Dessin de la famille réelle de Félicité[72]

Félicité dessine petit frère, « Papa », « Maman », grande sœur et petite sœur. Elle est apparemment absente du dessin. Les traits des personnages sont maintenant beaucoup plus négroïdes qu'au deux premiers dessins (lèvres, nez, forme du visage, cheveux, etc.). Tous les personnages se touchent et sont assez proches les uns des autres, un peu comme aux dessins de Daphnée. Cela suggère la représentation d'un tissu relationnel assez serré du noyau familial. Bien qu'elle ne vive qu'avec son père (si nos informations sont bonnes), elle dessine la famille réunie, comme le faisait Nicolas. La façon dont Félicité dessine sa famille correspond à la famille nucléaire classique, comme on la trouve en occident.

Rappelons-nous que selon les informations obtenues, elle aurait 3 frères et 2 sœurs. Deux des frères ne seraient alors pas représentés, dont peut-être un grand frère qui aurait probablement une place encore plus avantagée dans la famille que le petit. On a précisé qu'elle était deuxième sur 6 enfants, sa position dans la famille est donc par ailleurs principalement celle de grande sœur. Cela nous amène à formuler l'hypothèse suivante : serait-il possible qu'elle soit en fait la « grande sœur » du dessin? Cette façon de se désigner par sa place est courante en Afrique. Si on regarde attentivement le personnage, on remarque d'abord que la couleur choisie, bien qu'elle semble plutôt rouge, est la même que celle choisie au dessin libre comme une des couleurs principales du vêtement. La jupe, quant à elle est pareille à celle du dessin du bonhomme, mais en moins courte. Ces indices vont dans le sens de notre

[72] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

hypothèse, considérant le fait que les deux premiers dessins sont les plus proches de projections de soi (dans le vécu ou dans l'idéal). Et il est vrai qu'elle *est* une grande sœur. Il s'agit de son identité dans sa famille. S'il est vrai qu'un des enfants, garçon ou fille, est plus vieux qu'elle, elle l'a éliminé, ce qui lui assure cette place de grande sœur et, par la même occasion, de la valeur et une identité à elle.

Le premier personnage dessiné est le petit frère. Sa coiffure et le col de sa chemise est à l'image du père. Il a une place privilégiée à ses côtés; le père a une main posée sur son épaule. Cela est en accord avec la structure patrilinéaire traditionnelle des Wè dans laquelle les fils ont une grande importance puisque ce sont eux qui restent et donnent une descendance au lignage, alors que les filles sont destinées à donner une descendance au lignage de leur futur mari (Schwartz, 1971). Félicité a dessiné le petit frère avec un « pantacourt » comme le premier dessin et elle a utilisé ce rose-mauve qu'on retrouve aussi au premier dessin sur une des jambes. D'ailleurs, le choix de cette couleur pour un vêtement de garçon surprend. De plus, les personnages du frère et de la grande sœur sont identifiés l'un à l'autre par la position de leurs pieds et ils sont aussi habillés de teintes rouge chaudes, alors que le reste de la famille est dans des tons plus froids. Or, « chaque couleur est chargée d'une signification spécifique, liée à des influences culturelles comme à des facteurs physiologiques » (Oliverio Ferraris, 1980, p. 96). Les teintes de rouge témoignent d'une intensité affective, alors que le vert est une couleur calme. On peut supposer une identification à la place du frère, qui serait encore plus prononcée si notre hypothèse que Félicité est la grande sœur est vraie, mais qu'on pourrait soutenir même si ce n'était pas le cas, à partir du fait qu'il est dessiné en premier, du pantalon et de sa place valorisée dans la famille.

Le père est le plus grand des personnages et son vêtement est détaillé; il est valorisé. Il porte une ceinture dessinée avec soin, et il a un menton plus proéminent (un petit trait a aussi été ajouté), ce qui souligne sa masculinité. Son importance est appuyée par le fait qu'il soit parmi les premiers personnages dessinés et que le mot « Papa » soit pourvu d'une lettre majuscule. L'étude de Mwenene Mukweso (1972) sur une population africaine patrilinéaire avait conclu à cette importance du père qui est apparu comme le personnage le plus valorisé dans les dessins des enfants (in Erny, 1976). Cette étude avait aussi mis en évidence le regroupement des fils et du père et de la mère et des filles, comme c'est le cas dans le dessin de Félicité. Elle a aussi dessiné les personnages masculins en premier, contrairement aux enfants africains que nous avons étudiés et qui venaient de groupes ethniques matrilinéaires (Raphaël Junior et Daisy Albertine) qui dessinaient des personnages féminins d'abord.

Le personnage de la mère est assorti au père et est aussi valorisé par rapport aux enfants. Une lettre majuscule apparaît aussi au mot « Maman ». Plus de soin a été mis à dessiner les visages des parents que ceux des enfants. Les parents ont des sourcils et des traits sous les yeux, qui représentent probablement leur âge et souligne peut-être aussi leur maturité. La mère est représentée dans sa féminité adulte (seins et hanches). Les pieds de la mère sont comme ceux du personnage du dessin libre et on voit une ressemblance entre les formes, mis à part les seins (jambes, hanches, cheveux, boucles d'oreilles). On peut donc penser l'identification à la mère présente.

Les vêtements des personnages, qui sont encore une fois dessinés avec énormément de soin, ne sont pas des vêtements traditionnels, mais sont conformes à la culture africaine en milieu urbain. Van Den Bossche (2006) souligne en effet que ce qui est culturel n'est pas forcément traditionnel. Il ajoute :

> « L'intérêt que porte l'enfant à l'égard d'objets spécifiques, qu'ils soient locaux ou étrangers, l'emporte généralement sur l'attachement à certaines traditions, à moins que celles-ci ne soient associées à des manifestations impressionnantes ou ostentatoires que les éléments étrangers n'ont pu supplanter » (p. 267).

Dans le dessin de Félicité, les normes vestimentaires africaines « modernes » et urbaines sont respectées ; les jupes ne sont pas trop courtes (ce qui est mal vu) et le haut de la mère n'est pas décolleté (cela a moins d'importance pour les jeunes filles). De plus, les manches à carreaux du père assorties au pantalon sont tout à fait le style de vêtement que les hommes qui vivent en ville se font coudre et qu'on ne voit pas en Occident. Il en est de même pour le détail au bas de la jupe de la mère qui correspond probablement à une frange par exemple en mousseline qui est le genre de décoration que les femmes africaines d'aujourd'hui ajoutent aux vêtements quand elles les font coudre (ils sont la plupart du temps confectionnés à la main par des couturiers, ces derniers abondent). En somme, le dessin de Félicité présente des habits qui ne sont pas de type traditionnel, comme, par exemple, le boubou ou le pagne, mais ce sont tout de même des vêtements marqués culturellement.

Globalement, tout est à sa place dans ce dessin et les choses sont très ordonnées. On peut penser qu'un mode de défense contre l'angoisse privilégié par Félicité tourne autour du contrôle, dans la lignée des défenses obsessionnelles (possiblement saines). Toutes les différences sont représentées dans ce dessin avec un détail impressionnant. Bien qu'on puisse penser qu'un personnage la représente, il n'est pas en première place dans le dessin, conformément à l'éducation africaine qui élève les enfants à rester à leur place d'enfant et à ne pas se mettre en avant. Elle occupe, s'il s'agit bien d'elle, une place tout à fait réservée et conforme à la culture.

2.4.4 Dessin de famille idéale

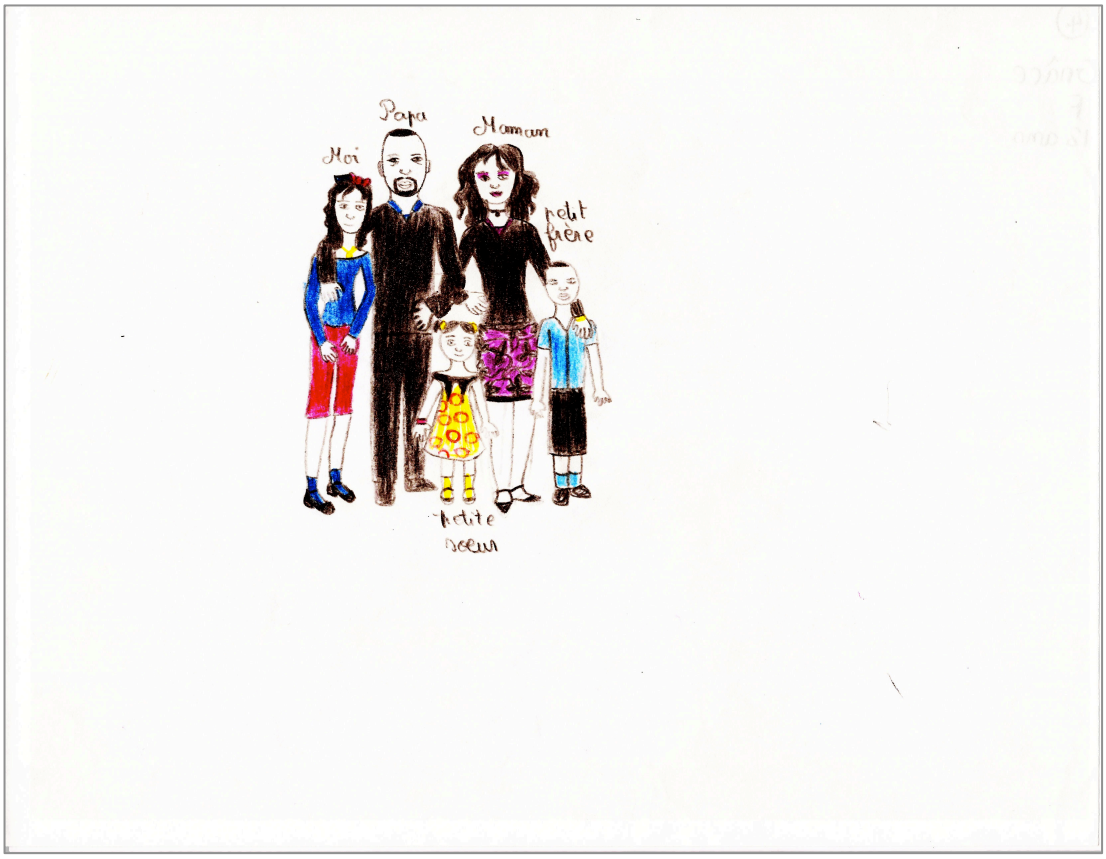


Figure 42 - Dessin de la famille idéale de Félicité[73]

Bien qu'on puisse penser à partir du dessin précédent que Félicité se conforme à un modèle transmis par une éducation bien ordonnée, il n'est reste pas moins qu'elle peut rêver d'autre chose, et c'est ce que le dessin de la famille idéale nous révèle. Dans la famille « dont elle rêve », elle est du côté de son père alors que le petit frère est du côté de la mère. La petite sœur quant à elle, qui est plus petite que celle de la famille réelle, apparaît entre les parents, un peu comme leur bébé. Les personnages sont enlacés les uns aux autres et vêtus de façon cette fois plus occidentalisée. Les éléments de la famille réelle sont conservés, mais réorganisés autrement.

Dans ce dessin, Félicité s'est désignée explicitement en écrivant « Moi » avec une lettre majuscule. La famille ayant la même composition que la précédente, cela irait dans le sens de l'hypothèse que nous faisions au précédent dessin, c'est-à-dire que le personnage de la grande sœur la représentait elle. Cela serait appuyé par l'utilisation de la même couleur pour son pantalon que pour le haut de la grande sœur et pour le personnage du dessin libre. Une autre possibilité est qu'elle se soit substituée à une grande sœur. De toutes les façons, elle occupe dans ce dessin la première place. Rappelons que Félicité est la seule fille de tout l'échantillon ivoirien à se dessiner en premier à l'un ou l'autre des dessins de famille. Nous n'avions en effet trouvé aucune fille se dessinant au premier plan au dessin de famille réelle et pour le dessin de famille idéale, Félicité était la seule. Il faut dès lors souligner le

[73] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

caractère exceptionnel de ce dessin. Le contraste avec le dessin précédent, qui, lui, représentait la réalité de la culture, en témoigne. Ce dernier était davantage dans la norme. C'est donc le rêve de Félicité qui est exceptionnel. Dans ce rêve, elle est près de son père qui l'entoure de son bras et a la main sur sa poitrine, ce qui montre son désir envers lui.

Selon Corman (1978), « le rapprochement du sujet avec le parent de l'autre sexe, […] est très fréquent dans la situation œdipienne normale » (p.73). Il s'agit en quelque sorte de la réalisation fantasmatique de la promesse œdipienne. Cependant, Félicité a 12 ans, âge auquel elle devrait normalement avoir dépassé l'Œdipe ou au moins l'avoir refoulé. Cette proximité avec le père pose alors question. Peut-être faut-il la comprendre en lien avec la place du frère. En effet, dans l'organisation de la société patrilinéaire qui peut aussi avoir un aspect patriarcal, le fils à une position privilégiée par rapport au père, mais aussi plus globalement par rapport au groupe, du fait qu'il est garçon. Ce sont les hommes qui ont le pouvoir d'organiser le groupe, par exemple de distribuer les femmes équitablement pour les marier aux hommes du clan (les femmes étaient traditionnellement « achetées » chez les Wè) (Schwartz, 1971). Sans que cela ne soit lié à de tels enjeux concrets (la réalité est différente en milieu urbain) c'est cette place masculine valorisée qu'on peut penser que Félicité voudrait occuper, dans une ambition d'élévation sociale. Elle rêve d'une place plus importante que celle qu'elle se voit occuper. C'est en observant le personnage qui la représente qu'on constate la valeur de projection de soi du premier dessin. En effet, on retrouve une similitude avec le personnage du dessin libre (couleurs, forme et fleur dans les cheveux). En plus d'avoir pris la place du frère, son personnage est plus androgyne que celui de la grande sœur au dessin précédent. Comme au premier dessin, elle est vêtue des couleurs du masculin et du féminin; on voit cette valeur dans la répartition qu'elle en fait. Elle est identifiée au frère, mais aussi au père (col), par le bleu, et également à la mère par les teintes de rose. Elle a des chaussettes dans les tons de bleu comme le frère, mais aussi un collier comme la mère, jaune comme le bracelet de cette dernière. La jeune fille est identifiée aux deux sexes. Avoir la place du frère ne signifie donc pas pour elle de renoncer à quoi que ce soit. Elle garde sa féminité et ses multiples identifications. Son image a aussi sa particularité individuelle, ses pieds apparaissent différemment de tous les autres et certains détails la caractérisent spécifiquement (boucle, chaussure). Par contre, elle est à une place d'enfant, ce rêve d'égalité des places prend en quelque sorte le pas sur un rêve davantage projeté dans l'avenir pour elle en tant que femme.

L'image idéalisée de femme est par ailleurs bien présente dans la figure de la mère qui est dessinée avec beaucoup de soin. Son vêtement est très détaillé (fleurs), son col, son fard à paupières et son rouge à lèvres sont assortis à sa jupe. Elle incarne une image de jeunesse, elle n'a pas de traits sous les yeux. Elle rappelle le dessin du bonhomme, aussi à cause de la coiffure. Elle a en tous cas beaucoup plus en commun avec le bonhomme qu'avec le personnage de la mère de la famille réelle. Elle apparaît comme l'égale du père; les deux personnages ont moins de différence de grandeur qu'au précédent dessin et elle a la même forme de col que le père sur un haut noir. Les parents sont bras dessus bras dessous, telle une équipe autour de laquelle tout est réparti de façon équilibrée.

Les choses ne sont pas ordonnées de la même manière que dans le précédent dessin, mais elles sont tout de même très en ordre. L'image de la famille, tout en

étant modernisée, n'est pas du tout excessive et donne une image de bienséance. L'image du personnage de Félicité, bien qu'on sente à travers la succession des dessins l'ambition sociale qu'elle peut avoir, surtout pour une fille africaine, apparaît tout de même comme une image bon enfant, très contenue, avec ses petits souliers et sa petite boucle. D'ailleurs, Royer (1977) interprétait la présence d'une boucle au cheveux comme un signe de retenue. De plus, le dessin est plus petit que le précédent et un peu plus à gauche, ce qu'on pourrait interpréter comme une certaine réserve, un peu comme entre le dessin 1 et le dessin 2. Félicité est certes expressive, mais elle s'exprime modérément, conformément à son éducation. Ses dessins sont par ailleurs globalement très féminins, on sait tout de suite en les regardant que ce sont les dessins d'une fille.

La petite sœur apparaît comme un petit soleil jaune entre les parents. Elle correspond peut-être à l'image de l'enfant de l'amour vrai entre les parents. Schulz (2006) souligne en effet comment cet idéal de l' « amour vrai » qui triomphera de tout est présent dans les téléséries regardées (surtout par les femmes) en Afrique de l'Ouest. Cet idéal est par ailleurs souvent éloigné du fonctionnement actuel de la famille africaine. On peut voir ce contraste entre les dessins de famille réelle et idéale de Félicité. La façon dont les personnages sont dessinés laisse présager une influence d'images prises dans la « culture commerciale, transmise par les mass médias » (Schulz, 2006).

Le personnage de la petite sœur a un bracelet de la couleur du pantalon du personnage de Félicité et elle est très différente de la petite sœur du dessin précédent. Un peu comme le faisait Daphnée, il semble qu'elle ait recréé sa famille, mais davantage selon son désir, en se l'appropriant. Elle est reliée d'une certaine façon à chacun des personnages de la famille. On pourrait aussi se demander si la petite sœur ne correspondrait pas au fantasme œdipien d'avoir un bébé du père. On peut ajouter que si la symbolique africaine (Afrique de l'Ouest) était toujours présente pour Félicité, les cercles sur la robe pourraient représenter une protection, une demande au Dieu de protéger, d'un bouclier (Faïk-Nzuji, 1996). Il faut quand même souligner qu'il y a beaucoup moins d'éléments de la symbolique traditionnelle africaine dans les dessins de Félicité, ce qui peut laisser envisager que les cercles ne sont que des formes décoratives, mais on ne peut pas en être sûr.

Globalement, la famille dessinée représente toutes les différences, des sexes et des générations, mais ce dans un modèle « bilatéral » (Todd, 1984), où l'homme et la femme sont égaux et où l'organisation de la famille n'est pas séparée entre les membres féminins et masculins, où l'importance de l'homme et de la femme est « égale ».

2.4.5 Interprétation



Figure 43 - Quatre dessins de Félicité[74]

L'ensemble de la série des dessins de Félicité suggère une structure œdipienne où les différentes fonctions sont représentées. Cependant, elle semble très influencée par un modèle occidentalisé, très probablement en partie transmis par les médias. Il peut aussi s'agir d'un des effets de la modernisation à laquelle l'Afrique est, comme le reste du monde, soumise. Cela, plutôt que de l'orienter dans une identification féminine conforme à la réalité du fonctionnement de son entourage immédiat, la fait rêver d'émancipation, d'égalité, on pourrait penser aussi d'un certain pouvoir de la femme phallique, qui possède les qualités des deux sexes, mais en gardant une image féminine. Par ailleurs, dans une culture où la place des femmes est encore souvent à négocier, ce rêve peut avoir une place saine pour le développement social. Todd (1984) souligne en effet le lien important entre la place des femmes dans les structures familiales et le développement à tous les niveaux d'une société.

Par contre, cela se traduit par un certain narcissisme et un investissement assez important de l'image de soi (on le voit au deux premiers, puis au dernier dessin), bien que l'ordre éducatif auquel félicité appartient est intégré (ce qu'on voit au dessin 3). Elle rêve en secret d'être la fille épanouie qui pourrait avoir auprès de son père une place d'importance. Pour avoir cette place, elle s'identifie aussi au frère, ce qui bloque en quelque sorte la résolution œdipienne et la garde dans une place d'enfant bien que l'idéal féminin existe pour elle.

[74] Les couleurs des dessins ne sont pas toujours fidèles à l'original à cause de la numérisation.

Cette organisation peut être relative à différents facteurs, qui peuvent aussi interagir. Nous avons évoqué les médias, mais il y a aussi le fond d'organisation patrilinéaire où les hommes ont énormément de pouvoir et sont valorisés par rapport aux femmes. La culture montrée dans les médias s'articule à cette place valorisée de l'homme pour donner une dynamique. Mais au final, n'est-ce pas un peu le modèle du mouvement féministe que Félicité dessine ? Dans un modèle ou la place de l'homme est idéalisée, la femme s'identifie à cette place pour pouvoir s'affranchir. À partir de cette modernisation des idéologies, Félicité peut imaginer une place différente d'une fille dans une famille. Dans ses dessins, se dessiner en premier à la famille idéale semble être en lien avec le rêve d'une place plus importante des femmes, un rêve qu'on pourrait dire en quelque sorte féministe. Il est vrai que l'idéal féministe consiste à mettre la femme sur l'avant scène, et pas dans l'ombre de l'homme.

Il faut aussi considérer la place des conflits politiques dans la dynamique psychique de Félicité. En effet, tous ces conflits ont pu diminuer la force des traditions Wè, ce qui a pu favoriser l'identification à d'autres modèles. De plus, Van Den Bossche (2006) précise que « L'attachement aux valeurs culturelles d'une région peut s'affaiblir sous l'effet d'influences extérieures » (p. 267). Il s'agit d'un cercle vicieux qui pourrait avoir résulté, dans le cas de Félicité, à une dissolution des valeurs traditionnelles. Elle s'inscrit tout de même dans la culture, mais dans la frange modernisée et urbaine de la culture très calquée sur l'occident.

2.5 Synthèse interprétative pour les enfants de comparaison ou « exceptionnels »

- Pour les Québécois, l'absence semble être liée à une problématique
- Pour les Ivoiriens, se dessiner en premier semble être lié à une problématique
- Par ailleurs, les problématiques ne diffèrent pas significativement des quatre premières séries, où on retrouvait aussi des conflits. On peut alors penser que l'absence et la primauté sont simplement différents moyens de défense, plus ou moins fréquents selon la culture.
- On remarque une certaine pauvreté symbolique des 4 séries de comparaison par rapport au 4 premières, qui montrent leur distance par rapport à la culture (la défense choisie n'est pas celle qui est proposée de façon dominante par le lien social).

3. SYNTHÈSE DES ANALYSES QUALITATIVES

	Enfants représentatifs du lien social		Enfants de comparaison ou « exceptionnels »	
	Garçons	Filles	Garçons	Filles
CI	Raphaël Junior Désir de puissance toujours plus puissante Conflit lié à l'agressivité et à la figure maternelle Projection et négation de l'agressivité, désinvestissement de soi Importance des figures féminines Résolution : identification et appui sur le père et la patrie Fonctionnement œdipien	Daisy Albertine Désir d'identification aux figures féminines (et désir d'enfant) Conflit lié à la mère et au sexuel Projection, déplacement et inhibition de l'investissement Importance de la figure de la tante et des symboles Résolution : appui sur la symbolique culturelle et traditionnelle Fonctionnement œdipien	Sylvestre Désir de puissance individuelle, élévation et réussite sociale Conflit entre désir et angoisse de sa réalisation, interdit non intégré Retournement en son contraire, investissement de soi Idéalisation d'un modèle occidental Résolution : promesse œdipienne (quand je serai grand, je me marierai avec l'objet œdipien) Fonctionnement œdipien	Félicité Désir d'une place près du père et d'une reconnaissance sociale Conflit entre être femme et avoir une place dans un système patriarcal Investissement de l'apparence et de l'image de soi, maîtrise et ordre Idéalisation d'un modèle bilatéral Résolution : androgynisation, identification au petit frère Fonctionnement œdipien
QC	Nicolas Recherche d'affection non génitalisée (appui et sécurité) Conflit lié à l'amour/haine pour le père (agressivité interdite) Déplacement de l'agressivité sur la fratrie, régression Désir, mais échec d'identification au père, importance des animaux Résolution : investissement de soi, humour, diminution des différences Fonctionnement préœdipien	Daphnée Désir d'enfant (du père) Conflit lié à la pulsionnalité et rivalité avec la mère Contrôle (stéréotypie, retenue et rationalité), déplacement et projection du sexuel Importance des animaux, aspect régressif, désinvestissement de la fonction du langage Résolution : identification à la mère, investissement de soi Fonctionnement œdipien	Stéphane Désir de gloire masculine Conflit lié à l'agressivité, angoisse de castration Projection et négation de l'agressivité, désinvestissement de soi Importance des figures féminines, identification régressive au bébé Résolution : diminution des différences, inversion des places Fonctionnement œdipien	Joanie Désir d'être liée mais aussi séparée de l'autre (élaboration d'un espace de différentiation) Conflit lié à la mère (le premier autre) Répétition, stéréotypie, régression, recherche le lien primaire à l'autre Faiblesse des identifications et identité floue Résolution : négation de la différence Fonctionnement préœdipien

Tableau 10 - Synthèse des analyses qualitatives (CI = Côte d'Ivoire; QC = Québec)

CHAPITRE V - SYNTHÈSE ET DISCUSSION

1. RETOUR SUR LES QUESTIONS DE RECHERCHE

Les questions qui ont guidé nos choix de recherche concernaient la place de la représentation de soi dans le dessin, qu'elle soit inexistante ou encore primordiale. Le sujet peut en effet s'être représenté en premier, ou encore être complètement absent du dessin. Il nous a semblé que ces questions étaient en lien avec celles qui concernent l'identité du sujet, question centrale de la recherche CoPsyEnfant. Ce sont ces questions qui ont déterminé la direction de nos analyses quantitatives et le choix de notre échantillon qualitatif. Nous en sommes à présent à reprendre les résultats des analyses quantitatives et qualitatives pour tenter de réfléchir sur ces questions. La réflexion se fera d'un tissage entre les différentes « catégories » que nous avions formées puisque, finalement, les questions se recoupent. Nos groupes concernant la présence et l'absence se sont croisés à cause du fait qu'aucun garçon québécois n'était absent des deux dessins (c'est-à-dire qu'il est présent à l'un d'eux) et qu'aucune fille ivoirienne ne se dessinait en premier au dessin de la famille réelle. En outre, Félicité, que nous avons choisie parce qu'elle se dessinait en premier à la famille idéale, était absente à la famille réelle.

1.1 L'absence du sujet

Ce n'est pas tant la question de la présence que de son absence dans le dessin qui nous interrogeait. C'est cette question qui a été la base du choix de quatre des séries que nous avons analysées qualitativement puisque, comme nous l'avons montré dans nos analyses statistiques, il s'agit autant d'une spécificité que d'une norme pour les enfants ivoiriens. Ce phénomène est par ailleurs à contre courant des autres populations d'enfants. Pourquoi en est-ce ainsi ? C'est ce que nous voulions interroger au moyen d'analyses qualitatives.

Cette question nous a d'autant plus interpellés que Corman (1978) interprétait cette « élimination de soi » comme un symptôme de dépression et que cette interprétation nous semblait ne pas rendre compte de ce que nous observions chez les enfants africains. Dans l'étude de Corman qui s'est faite au cours des années 50-60, il n'y avait qu'un cas sur 1200 et il s'agissait d'une fille. Corman (1978) rapporte en effet que la « réaction dépressive », qui s'exprime dans le dessin de famille par des processus de dévalorisation de soi qui vont jusqu'à l'élimination de soi, est plus fréquente chez les filles « sans doute en raison du tempérament particulier du sexe féminin, pour lequel la rupture des relations affectives est particulièrement redoutée » (p. 114). Cela concorde par ailleurs avec ce que nous avons observé dans l'échantillon québécois où aucun garçon n'était absent des deux dessins de famille du Test des quatre dessins et où deux filles l'étaient, dont l'une est Joanie.

1.1.1 Élimination, dissolution et oubli

Nous allons d'abord reprendre la réflexion sur les quatre séries de dessin que nous avons choisies en fonction de l'absence du sujet : Raphaël, Daisy Albertine, Stéphane et Joanie. Si on prend d'abord les dessins des deux Africains, qui sont très diversifiés et riches en couleurs, en détails et en symboles, et occupent beaucoup d'espace dans la feuille, on n'y repère aucun signe de dépression. Cela ne veut par ailleurs pas dire que l'absence du sujet ne soit pas en lien avec une défense. Comme nous l'avons vu dans nos analyses, ces deux enfants portent leurs conflits, Raphaël par rapport à l'agressivité, et Daisy Albertine concernant la sexualité, et il n'est pas exclu que le fait de ne pas se dessiner soit une façon de faire avec ces conflits et l'angoisse qu'ils impliquent. Corman (1978) précise que dans le dessin, « ce qui provoque de l'angoisse est purement et simplement supprimé » (p. 42). Pour Raphaël et Daisy Albertine, cette explication est envisageable.

En effet, leurs conflits sont comparables à celui de Stéphane, pour qui l'angoisse de castration, en lien avec l'agressivité et l'amour pour la petite sœur, l'empêche de se dessiner dans le même dessin que la sœur et le père phallique. La différence entre les deux enfants africains et Stéphane, par contre, c'est qu'ils sont absents aux deux dessins, ce qui fait que nous avons moins d'indices sur le fait que ce soit eux-mêmes qui leur pose problème, c'est-à-dire les tendances qui les habitent. On peut le penser chez Raphaël à cause de la grande différence entre les deux premiers et les deux derniers dessins, les premiers étant considérés comme reflétant des tendances particulièrement personnelles. Pour Daisy Albertine par contre, cela est moins évident, à part pour cette représentation effacée de la petite sœur au dessin quatre, que nous avons interprété comme une projection de soi. Quant à Joanie, la dynamique que ses dessins laissent entrevoir est différente. Chez elle, l'absence de représentation de soi semble davantage en lien avec un flou identitaire et un développement régressé préœdipien, où les figures identificatoires n'ont pas pu se constituer de manière consistante. Une composante dépressive pourrait être possible, bien que ce ne soit pas ce qui est rapporté par l'enseignante qui parle d'anxiété. Ses dessins colorés et répétitifs donnent effectivement plutôt l'impression d'une agitation, mais il n'est pas impossible que cela soit une défense contre la dépression. En l'absence de données cliniques, nous ne pouvons pas nous prononcer, mais nous pouvons dire que ce n'est pas impossible. Les dessins de Stéphane pourraient aussi laisser envisager une composante dépressive, surtout si on regarde le dessin du bonhomme qui est de couleur terne, prend peu de place et est au bas de la feuille, mais cela n'est pas une évidence si on regarde les dessins suivants. Par ailleurs, le dessin de famille rêvée de Stéphane est loin d'être aussi riche et porteur que ceux des deux enfants africains, et s'il n'évoque pas la dépression, il évoque à tout le moins un rêve un peu plat.

On ne peut donc pas non plus, à partir de ces deux dessins, se prononcer par rapport à l'interprétation que Corman faisait, qui, elle, était par ailleurs aussi appuyée sur la clinique. Par contre, ces deux séries québécoises de dessins, font apparaître deux formes de manifestation de l'absence du sujet dans les dessins de famille : la lutte contre un conflit intérieur difficile à supporter et le flou identitaire. On ne peut relier ces deux formes ni au sexe de l'enfant, ni à la culture. En effet, nous avons pu observer rapidement chez l'autre fille québécoise qu'il ne semblait pas y avoir de flou identitaire, mais bien une problématique écrasante liée à la séparation des

parents. Cela signifie qu'on ne peut pas penser que l'absence est liée à un flou identitaire chez les filles (comme dans le cas de Laurie). D'autre part, ces phénomènes sont exceptionnels pour des Québécois et cela constitue même une spécificité par rapport à l'échantillon global, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'un mode de défense courant culturellement. On peut penser que ces deux formes de manifestations de l'absence de soi se retrouvent aussi chez des enfants africains dans la mesure où ils témoignent de positions ou de défenses psychiques plus ou moins générales. Nous en avons d'ailleurs observé rapidement de possibles exemples parmi les séries de notre échantillon que nous n'avons pas analysé qualitativement. Par ailleurs, force est de constater que Raphaël Junior et Daisy Albertine sont dans un tout autre cas de figure. Bien que l'absence de représentation de soi comme défense puisse être envisageable, on ne note ni élément dépressif, qui serait la marque d'un conflit insurmontable et handicapant contre lequel la lutte serait ardue, ni la marque du moindre flou identitaire. Les places sont très bien différenciées, les figures de références élaborées, le rêve investi, plein d'espérance et de vie. L'absence de représentation de soi est aussi une norme et une spécificité de l'échantillon africain par rapport à l'échantillon global, ce qui marque son caractère culturel.

À quoi peut-on relier ce phénomène chez les Africains ? Plusieurs facteurs sont probablement à prendre en considération. Les dessins de Félicité nous apportent, nous semble-t-il, un premier élément de réponse. En effet, Félicité, que nous avons choisie parce qu'elle était la seule fille à se dessiner en premier à un des dessins de famille, se trouve dans le même cas de figure que Stéphane, c'est-à-dire qu'elle ne se dessine pas au dessin de famille réelle et se dessine au dessin de famille rêvée. Il n'est par ailleurs pas surprenant que la situation où l'enfant est absent du dessin de famille réelle et présent à la famille rêvée se retrouve deux fois sur notre échantillon qualitatif de 8 enfants puisque globalement selon nos résultats quantitatifs, le sujet est plus souvent présent au dernier dessin (46 % contre 34 %). Comme nous l'avons mentionné dans notre analyse qualitative des dessins de Félicité, la structure de la série laisse croire qu'elle est « la grande sœur » du dessin de famille. Il ne s'agirait donc pas d'une absence, mais bien d'une dénomination de soi par sa place dans la famille, la place de la grande sœur. Cette explication pourrait aussi s'appliquer à Raphaël et Daisy, mais aux deux dessins, et correspondrait peut-être aux personnages que nous avons interprétés comme étant des projections de soi. Cet élément de réponse ne doit en revanche pas être pris de façon réductrice ; il ne s'agit pas seulement d'une interprétation erronée de la présence ou pas du sujet dans le dessin. Cela correspond aussi à la position identificatoire du sujet qui, plutôt que de s'identifier à une image de lui-même, s'identifie à sa place dans sa famille, c'est-à-dire par rapport à sa relation aux autres. Il s'agit d'une position identificatoire radicalement différente de l'identification à soi qui est indépendante des autres.

On pourrait dégager deux modes d'absence du sujet, l'un primaire et l'autre secondaire. Lorsque les identifications primaires sont dépassées, ce désinvestissement de l'image de soi permet l'investissement des images de l'autre, à partir desquelles l'identité peut se constituer d'une manière élaborée et solide, dans l'intégration des différences et des interdits qui structurent l'Œdipe. En outre, lorsque le sujet est toujours pris dans des identifications primaires, cette absence apparaît comme étant liée à un flou identitaire. L'absence du sujet dans le dessin apparaît soit comme une dissolution du sujet dans l'ensemble, soit comme une élimination

défensive, soit comme un oubli de soi. Cet oubli de soi, qui est le propre de la santé comme le souligne Gadamer (1998) dans *Philosophie de la santé*, permet l'investissement d'autre chose que soi-même, comme le montrent très bien les dessins de Raphaël Junior et de Daisy Albertine. L'élimination défensive qu'on voit chez Stéphane le permet par ailleurs aussi, et on pourrait se poser la question à savoir si cette défense n'est pas plus saine pour la construction de l'identité que d'autres.

On peut également formuler cette absence comme une prévalence des mécanismes de projection, c'est à dire sur une tendance du sujet à se manifester à travers sa représentation d'autrui. Il s'agit aussi d'un mécanisme de défense qui permet de mettre au dehors des tendances difficiles à supporter en soi. Les Ortigues avait souligné l'importance de ce mécanisme de défense dans leur théorie de l'Œdipe africain et Hossaïn Bendahman (2000) le pointait aussi dans les cultures d'Afrique du Nord.

1.1.2 La présence de l'absence

Dans la grille d'analyse CoPsyEnfant, la variable à laquelle nous nous sommes intéressés se nomme « présence du sujet ». Évidemment, ce qui était entendu par là était la présence dans le dessin de la représentation graphique que l'enfant fait de lui-même, le mot « sujet » référant à la terminologie de la recherche scientifique « sujet de recherche », qui est finalement un type particulier de sujet. À partir de ce « sujet de recherche », on peut aussi poser la question du sujet lui-même, comme l'a réfléchi Lacan, cette « instance du « je » » (Ogilvie, 1987) ou encore comme l'a écrit Dolto ce « Sujet du verbe être ». Ce sujet, comme nous l'avons bien souligné dans le contexte théorique (voir section Identité), n'est pas la représentation graphique de soi et n'est même pas la représentation de soi. Ce sujet est par ailleurs celui qui se manifeste à travers toutes les représentations. Il est ce à quoi les choses se sont d'abord présentées. Il est soumis au monde, aux images et aux affects qui l'assaillent et l'animent malgré lui. Il est ce qui est sous-jacent à toute représentation, et c'est malgré lui : il y est jeté. Le mot « sujet » vient en effet du latin *subjectus* « soumis, assujetti », de *subjicere* « placer dessous, mettre sous, soumettre, assujettir », et est composé du préfixe *sub-*, et de *jacĕre* qui signifie « jeter » ("Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales," 2005). Ce sujet dépossédé de lui-même, c'est le sujet de l'inconscient dont l'identité échappe. Assujetti qu'il est, c'est quand même lui qui dessine, qui produit la trace sur la feuille qui formera le dessin que nous lirons. Il apparaît donc clairement que la présence de la représentation de soi dans le dessin n'a rien à voir avec la présence du sujet, dont on trouve la trace dans tous les gestes, toutes les formes et toutes les couleurs qui composent le dessin. À la limite, la représentation de soi peut même en brimer l'expression, c'est peut-être d'ailleurs ce qui pousse certains enfants à ne pas se dessiner. C'est ce qui est entendu dans ce que nous pouvons appeler l'aliénation du sujet dans le Moi. Le sujet apparaît d'autant plus présent qu'à partir de son absence, on se pose la question de son identité qui nous apparaît alors dans toute sa complexité et sa plénitude. Comme l'écrit Fédida (Fédida, 1978), « l'absence est d'abord, paradoxalement un trop plein » (p. 8). Celui qui est absent peut en effet être omniprésent par son absence. On regarde le dessin et on pense en regardant les personnages « mais qui est Raphaël ? ». Celui qui dessine, peut-on répondre. Celui qui dessine à notre demande sa sœur, sa mère, sa petite sœur et son père et qui nous adresse son dessin comme représentant sa famille. Ce pourrait

être tout autre chose, ce pourrait être celui qui remplit la feuille de noir, mais ainsi posé, c'est vraiment le sujet lui-même qui apparaît.

Ce que l'étude des dessins montre aussi par ailleurs, c'est que la représentation graphique de soi dans le dessin n'est pas du tout le signe, ni le garant d'une identité bien construite. Les dessins de Raphaël et de Daisy Albertine montrent irréfutablement qu'il est tout à fait possible d'avoir des références identitaires claires, élaborées, vivantes, porteuses pour l'avenir sans se référer à soi-même. On peut même penser à l'inverse que si la représentation de soi ne signe pas une identité bien définie, elle peut même au contraire être l'expression d'une autoréférence, faute d'autre chose, c'est-à-dire devant la désintégration du tissu de liens aux autres qui forment l'identité. Nous nous attarderons maintenant à cette question de se représenter soi-même, plus particulièrement en premier lieu dans le dessin, comme nous l'avions articulé dans nos questions de recherche.

1.2 Soi-même en premier

Dans nos analyses quantitatives, nous avons pu dégager que les enfants québécois se dessinent significativement plus souvent en premier au dessin de la famille réelle que les enfants des autres cultures. Il s'agit d'une spécificité qui est apparue comme unique au Québec. Le sujet ne fait pas partie des personnages les plus souvent représentés en premier dans l'échantillon global (environ 500 enfants de 5 pays différents) que nous avons analysé (il en fait par ailleurs partie à la famille rêvée). Qui plus est, cela nous semblait être à l'opposé de ce qu'on observait chez les Africains concernant l'importance de la représentation de soi-même dans le dessin et paraissait un phénomène intéressant à étudier dans le cadre d'une recherche sur l'identité. Cet élément a donc été choisi comme ligne directrice dans le choix de quatre autres séries de dessins, deux québécoises et deux africaines ; il s'agit des séries de Nicolas et Daphnée, et de Sylvestre et Félicité.

Nous avons souligné la valeur particulièrement identificatoire du premier personnage dessiné. On pourrait donc dire que se dessiner en premier revient, d'une certaine façon, à s'identifier à soi-même, ou du moins à accorder une primauté à la représentation de soi. Corman (1978) interprétait cet investissement privilégié de l'image à partir du concept de « repli narcissique » (p. 8). Son expérience clinique avec des enfants français révélait la rareté de ces cas (moins de 6 %) et il faisait l'hypothèse que cet investissement témoignait d'une sorte de recroquevillement sur soi-même, lié au narcissisme secondaire par impossibilité ou refus d'investir préférentiellement les images parentales. Freud (2006) interprétait aussi en ce sens l'investissement narcissique de la libido. C'est par ailleurs cette libido redirigée vers le moi et le soi qui construit ces instances. C'est ainsi que Duruz (1985) souligne « la nature intrinsèquement narcissique du moi et du soi. » (p. 9). À un extrême pathologique où la libido, faute d'objet autre, ne se dirige que vers le moi, il en vient à s'hypertrophier et à prendre toute la place, minant tout développement relationnel.

1.2.1 Repli narcissique œdipien?

Si on reprend les résultats de Corman, plusieurs différences apparaissent d'avec notre étude. Seuls les résultats de l'échantillon ivoirien sont aussi bas que ce que Corman observait, et il faut considérer le fait que l'enfant est la plupart du temps

absent du dessin. Si on considère la famille réelle, on tourne autour des 15 % pour la France, le Vietnam ou la Russie, alors que la fréquence monte à 25 % chez les Québécois qui sortent par ailleurs du lot. À la famille rêvée, la moyenne globale est de 18 %, ce qui est encore plus loin du 6 % de Corman.

Si on regarde les analyses qualitatives, le repli sur soi n'apparaît pas clairement, sauf dans le cas de Nicolas. Par contre, l'aspect narcissique est présent chez les quatre enfants, québécois comme africains. On le voit par exemple à la grosseur des dessins du bonhomme (chez Daphnée et Félicité, les premiers et non les deuxièmes), mais aussi à l'articulation globale. Nicolas se rêve comme le grand frère maître des animaux, Daphnée comme la grande sœur au-dessus de la marmaille et ménagerie à son image, Sylvestre comme le conquérant exclusif du cœur de la tante et Félicité comme la préférée de son père. Chez Nicolas, l'aspect régressif secondaire à une situation affectivement difficile semble plus évident. Il est par ailleurs aussi envisageable chez les autres enfants, même s'il est moins visible. Ce qui apparaît est en tout cas la place importante de la référence à soi dans les repères identitaires. Pour les Québécois elle est évidente, l'image de soi est au centre de la construction. Pour les Africains, elle est plus discrète, mais bien présente. En effet, elle est révélée avec réserve dans le cas de Sylvestre qui n'avait pas dénommé les personnages (donc qui n'avait pas écrit qu'il apparaissait avant les autres) et dans le cas de Félicité qui, on le suppose, s'est dénommée la « grande sœur ». Dans les deux cas, l'investissement de soi apparaît beaucoup plus franchement au dernier dessin. On voit bien ici le contraste entre Québécois et Ivoiriens : les Québécois se vivent comme étant le fondement de leur famille, ils se vivent de la première importance, mais en même temps, ce n'est pas ce rêve qui est mis de l'avant au dessin de la famille rêvée. Pour les deux enfants, être entouré semble primordial. À l'opposé, les enfants africains se vivent entourés et se rêvent avoir une place exceptionnelle auprès de l'être aimé (l'objet œdipien). Par contre, par rapport aux deux autres enfants africains, Félicité et Sylvestre ont un pas de moins dans l'œdipe, ils ne sont pas encore tout à fait identifiés à leur place, pour Félicité dans la différence des sexes (elle voudrait l'androgynie) et Sylvestre la différence des générations (il voudrait faire couple avec sa tante).

Corman (1978) spécifie que dans la majorité des cas, il lui est apparu que « le repli narcissique sur soi était commandé par une déception dans les relations affectives avec les parents, déception liée d'ordinaire à des frustrations de la phase œdipienne. » (p. 183). On peut penser cela possible pour les quatre enfants. Par contre, bien que des éléments œdipiens puissent avoir joué, ce n'est pas ce qui est au premier plan pour Nicolas qui présente à l'avant plan des enjeux plus régressés de besoin de sécurité et d'affection. La frustration d'amour apparaît clairement, mais elle ne semble pas spécifiquement œdipienne. Pour les trois autres enfants, le désir œdipien est clair et particulièrement fort si on compare avec les 4 séries choisies selon d'autres critères. Pour Sylvestre, le désir pour la tante est au premier plan et pour Daphnée et Félicité, on ne peut pas manquer de voir l'évidence du désir pour le père.

1.2.2 Narcissisme féminin et masculin

On peut aussi se demander s'il existe une différence entre garçon et fille quant à ce phénomène de se dessiner en premier. La petite taille des échantillons ne

nous permettait pas de faire des analyses pour déterminer s'il existait une différence entre les sexes dans les échantillons québécois et ivoiriens. Nous avons par ailleurs effectué des analyses sur l'ensemble de l'échantillon pour voir si, nonobstant la culture, il y avait des tendances particulières à différencier entre filles et garçons au niveau du personnage d'identification. Au dessin de la famille réelle, un test de contingence a fait apparaître des différences significatives pour le sujet et la mère ($\chi 2$ (5, N=516) = 20,31, $p < 0.001$). Par rapport à l'ensemble (les 2 sexes compris), les filles s'identifient plus à elles-mêmes et moins à la mère, et c'est l'inverse pour les garçons, qui s'identifient moins à eux-mêmes et plus à la mère. Au dessin de la famille idéale, c'est le frère et encore une fois la mère qui présentent des différences significatives ($\chi 2$ (5, N=475) = 25,72, $p < 0.0001$). Les filles s'identifient plus au frère et moins à la mère. Les garçons quant à eux s'identifient plus à la mère et moins au frère. Pour les garçons, la mère apparaît donc plus que chez les filles comme personnage dessiné en premier aux deux dessins. Pour les filles, c'est le frère qui apparaît dans le rêve et soi-même dans la réalité. Ce qui nous ramène à notre question concernant ce phénomène de se dessiner en premier ; il semble plus « normal » chez les filles que chez les garçons.

Freud (2002), dans *Pour introduire le narcissisme* avait mis en évidence une différence entre homme et femme au niveau du choix d'objet. Il remarquait que le choix masculin semblait se faire plus souvent par étayage alors que celui de la femme revêtait fréquemment des formes « narcissiques ». Dans le même ordre d'idées, Abraham (1992) notait que :

> « Les tendances narcissiques primaires et secondaires sont liées, chez chaque individu, quel que soit son sexe, à l'image maternelle et, à travers elle, au composant féminin de sa personnalité. Ce narcissisme est plus développé chez les femmes. » (p. 165)

Comment peut-on comprendre cette différence ? Probablement relativement à cette différence entre les filles et les garçons qui est que par rapport à cette image maternelle, les filles ont le même sexe, alors que les garçons ont un autre sexe. Ainsi, si le garçon, pour se développer, s'identifie progressivement au père, c'est-à-dire qu'il change d'objet d'identification principal et prend la mère comme objet d'amour, la fille se trouve dans son développement confrontée à devoir se développer à partir du même objet pour les identifications primaires et secondaires. Cette identification à la mère pour se développer dans la féminité est en même temps régressive et menace la fille de revenir en arrière par une confusion des identifications, et c'est peut-être pour cette raison qu'elle opte pour l'identification à elle-même, qui est fille, pour évoluer dans ce que Dolto appelle l'allant-devenant du génie de son sexe. Dolto (1984) souligne aussi la valeur centripète de la pulsion féminine, cette tendance à diriger vers soi, à attirer vers soi, alors que la pulsion masculine est essentiellement centrifuge, dirigée vers l'extérieur, excentrée. Cette tendance narcissique de l'identification est donc aussi conforme à la forme spécifiquement féminine de la pulsion. On ne peut en effet pas penser le développement du garçon et de la fille en miroir puisque cette différence fondamentale existe, la fille naît d'un être du même sexe, alors que ce n'est pas le cas du garçon.

Cette différence pourrait expliquer en partie que Nicolas semble plus en détresse que Daphnée, ce qui ne veut par ailleurs pas dire qu'il n'y a rien à relever chez Daphnée. Pour les enfants africains, la tendance semble être inverse si on se fie au fait qu'aucune fille africaine ne se dessinait en premier au dessin de la famille, et que nous n'ayons trouvé qu'une seule manifestation de se dessiner en premier au dessin de la famille rêvée chez les filles ivoiriennes, alors que quelques garçons le faisaient. Il semble donc qu'il s'agisse peut-être d'une autre originalité de l'Afrique, mais qu'il faudrait étudier davantage. Les propos de Ki-Zerbo (2003) pourraient peut-être initier une réflexion ; il souligne comment les enfants africains restent dépendants de la mère (ils ne sont sevrés que vers 3-4 ans et sont portés au dos pendant une longue période), mais spécifie que les garçons échappent au monde maternel alors que les filles restent longtemps attachées à celui-ci. Cela laisse supposer de grandes différences sur le plan du développement psychique dont les implications auraient à être interrogées plus spécifiquement.

1.2.3 Chercher son double

Corman (1978) fait également remarquer que très fréquemment, les enfants qui se représentent en premier se donnent un double, « personnage avec lequel ils entretiennent les liens les plus étroits et qui est en même temps une identification d'eux-mêmes » (p.189).

Ce phénomène de création de personnages comme soi, de doubles, sont repérable chez Nicolas et Daphnée dans un certain effacement des différences de la famille réelle à la famille rêvée, mais aussi dans le fait de donner de l'importance aux animaux, qui peuvent représenter des petits doubles, des êtres sur lesquels ils se projettent eux-mêmes. Ce phénomène est moins prononcé chez les deux africains. Il y a estompage des différences, chez Sylvestre à la famille réelle et chez Félicité à la famille idéale, mais la tendance à produire du pareil à soi n'est pas aussi évidente. Chez Sylvestre, l'absence de différence entre les personnages de la famille réelle peut être attribuée davantage au caractère schématique du dessin. Chez Félicité, ce sont plus des détails qui relient, et qui sont variés, que la reproduction de choses pareilles, comme c'est le cas de Daphnée qui invente toute une série de personnages, aux habits et aux formes similaires, et qui sont à son image, qui ont du « pareil comme elle ». Chez Nicolas, le bébé peut être vu comme un double, il est d'ailleurs de la même grandeur que lui. Il y a aussi dédoublement du chien et multiplication des animaux (c'est aussi le cas chez Daphnée), que Corman interprète comme pouvant représenter de petits doubles identificatoires.

Le retournement de l'investissement sur soi entraîne en effet de la solitude, dont ces doubles consolent. Duruz (1985) souligne ainsi « la nature relationnelle du narcissisme ». Il écrit que :

> « Le moi narcissique est secrètement un passionné de l'autre, mais il voudrait l'être sans assumer la différence tensionnelle que cela introduirait en lui ; d'où son effort pour aimer ce qui lui ressemble le plus au point de le réduire, à l'extrême, à l'ombre de lui-même. » (p. 9).

La dynamique narcissique du Moi est celle d'un ego qui cherche son alter ego. En ce sens, il est « ego-iste », orienté d'une manière démesurée vers ce qui se

rapporte à l'ego. Cet ego, en se reconnaissant lui-même un peu partout, se gonfle, prend de l'ampleur, mais comme une montgolfière, il prend tellement de hauteur qu'il se détache du monde. Il se retrouve alors dans le vide et la solitude, réduit à se dédoubler imaginairement pour échapper à l'angoisse. C'est ce qui le plonge dans la mélancolie, rivé à lui-même, sans Autre à qui s'adresser. Cet effet est amplifié dans un monde où le discours est organisé pour « se passer de l'Autre, du moins de ses incarnations imaginaires » (Lesourd, 2007).

Florence (1978) souligne le lien entre l'identification mélancolique et la relation originaire à l'objet, « objet qui s'avère narcissique, qui se manifeste comme un « double » du moi archaïque » et qui se trouve pris dans le fonctionnement pulsionnel ambivalent de l'oralité. » (p.154). Il ajoute que c'est à la suite de la perte de l'objet (réelle ou imaginaire) que le Moi peut se décomposer. Cela montre bien la nature fondamentalement relationnelle et dialectique du sujet qui, privé d'objet, se désintègre. C'est aussi en ce sens qu'on peut comprendre la création de doubles ou de personnages imaginaires avec lesquels on partage une identité. Par ailleurs, cette position maintenue comme réponse à la mélancolie témoigne de l'impossibilité de renoncer à l'objet. Pourtant c'est ce travail de renonciation qui permet la formation de l'idéal (*IdealBildung*). Mais « la mélancolie montre pourtant la voie de tout travail de renonciation à l'objet » (Florence, 1978, p. 156), ce qui laisse espérer que tout n'est pas perdu ; mais comment renoncer à l'objet narcissique s'il n'y a pas d'Autre ? Lesourd (2007) montre en effet la difficulté d'échapper à la mélancolie, « où le sujet s'autodétruit en détruisant l'objet intériorisé inadéquat » (p. 24), dans un lien social où l'Autre a disparu.

Comme nous l'avons souligné, les dessins des deux Africains présentent moins cet aspect de reproduction du même que les deux Québécois, mais peut-être plus que les deux autres Africains. Chez Sylvestre, les personnages sont tous pareils au dessin de la famille réelle et chez Félicité les personnages de la famille idéale portent des marques discrètes qui les identifient au personnage la représentant. Par ailleurs, on voit comment la dynamique s'organise autour de l'image de soi. L'aspect narcissique qu'ils expriment laisse davantage une impression de grande ambition qui demande qu'une grande quantité d'énergie soit dirigée sur soi. Il est alors intéressant de remarquer que la culture africaine a justement cette différence avec la culture occidentale d'être encore très religieuse, ce qui implique qu'elle cultive des figures de l'Autre. La place du Créateur est aux fondements de la tradition africaine, comme le souligne Faïk-Nzuji (2000) et Hampaté Bâ (1972). Hampaté Bâ rapporte que dans les traditions peule et bambara, la personne est conçue comme « Personne-réceptacle » dans laquelle on trouvera « les personnes de la personne » et c'est la Personne-réceptacle qui est à l'image de Dieu, celui qui n'a pas été créé. On retrouve des notions similaires ailleurs ; dans les cultures africaines, il y la plupart du temps la notion d'un « double » (Erny, 2012; Faïk-Nzuji, 2000; Vinel, 2000), aussi appelé parfois « jumeau » (c'est pour cette raison que les vrais jumeaux sont vus d'une façon très particulière en Afrique). Cette notion est intégrée à la notion de personne qui est comprise comme faite de multiples composantes. Par exemple, Françoise Héritier (1983), dans le séminaire sur l'identité de Lévi-Strauss, a décrit comment l'identité Samo (Burkina Faso) comprend 8 parties. Le double correspond généralement à la part de la personne qui reste quand la conscience s'en va (sommeil et mort). On pourrait alors croire que les enfants africains n'ont peut-être pas besoin

d'imaginer un double, puisqu'ils en ont déjà un. Par ailleurs, il faut souligner que cette conception était aussi présente chez les Grecs, qui participent grandement l'origine de la civilisation occidentale, sous la catégorie psychologique du double (Vernant, 1965) qui se présentait pratiquement de la même manière que dans les cultures africaines. Cette conception a par ailleurs été abandonnée, mais on peut la rapprocher de ce qui a ensuite été attribué à l'âme. Aujourd'hui, la conception du double autant que de l'âme est vue comme dépassée dans les sociétés occidentales modernes, ce qui témoigne en même temps d'une rupture avec la tradition qui apparaît peut-être particulièrement dans la culture québécoise qui est une culture transplantée et modernisée à outrance, c'est-à-dire dans un idéal de la nouveauté perpétuelle. Pourtant, cette figure du double est bel et bien essentielle pour comprendre la structure de la psyché humaine, la preuve en est que, comme le souligne Sami Ali, si l'on considère que le sujet se vit comme un objet, ce dernier « est originellement saisi dans son existence dédoublée » (symétrique ou complémentaire). Ce phénomène se rapproche de ce qui amène Lacan à la compréhension du sujet comme divisé.

***

On en arrive à la conclusion concernant les hypothèses de recherche que l'absence de représentation de soi n'empêche pas la construction identitaire, et que l'investissement du « moi » ne garantit pas la formation saine de l'identité, et peut, au contraire, s'il n'est pas en équilibre avec l'investissement de l'autre, compliquer cette formation. L'absence ou la primauté de soi apparaissent simplement comme des défenses favorisées par le lien social. Par ailleurs, dans les deux positions, narcissique ou projective, on voit le désir sexualisé, c'est-à-dire selon le sexe de l'enfant. On peut aussi conclure que ce n'est pas la présence ou l'absence de soi, ni le fait de se dessiner en premier ou pas qui a une importance dans la construction identitaire. On peut par ailleurs supposer que c'est la représentation moderne de l'identité qui a fait que la question se formule ainsi, mais en fait, il s'agit de ce qu'on aura à dépasser pour véritablement réfléchir à la question identitaire.

2. L'IDENTITÉ EN FONCTION DU LIEN SOCIAL

Nous avons déjà souligné comment l'identité est ce tissu de relations et d'identifications dont la forme est dans une dynamique avec le monde dans lequel on vit ; l'identité du sujet est ce qui le relie au monde et ce qui le détermine en tant qu'existant. Saint-Giron (2012) souligne en effet que :

> « Il n'est point de sujet sans dépendance affirmée à l'égard d'une puissance dont ce sujet relève, de par les hasards de sa constitution anatomique, de son caractère et de sa situation au sein d'une classe sociale et d'une constellation familiale déterminées, mais aussi de par les lois et coutumes de son pays, les études et les recherches en cours et, d'une façon générale, les conditions culturelles et politiques qui sont celles de son époque. » (p. 1).

Nos résultats statistiques, relatifs au personnage dessiné en premier et à la présence du sujet, ont montré comment l'identification change en fonction de la

culture. De plus, dans les analyses qualitatives, le fait que les séries de comparaison qui sont exceptionnelles soient plus « pauvres », dans le sens qu'elles comportent moins de détails ou de symboles en général, et moins d'éléments culturels que les séries « normales », appuie les résultats statistiques qui montrent qu'absence et présence de soi-même en premier sont des phénomènes en partie culturels. En effet, en plus de ne pas fonctionner sur un mode de défense privilégié dans le lien social (se désinvestir ou se surinvestir), les enfants du sous-groupe de comparaison semblent moins influencés par l'ambiance culturelle, ce qui va avec le fait d'être des séries exceptionnelles dans leur échantillon respectif. À l'inverse, les séries « normales », qui présentent des traits statistiquement caractéristiques des échantillons, montrent des phénomènes proprement culturels. Cela appuie de deux façons qu'il existe un lien entre l'organisation psychique et le lien social. Que peut-on tirer de notre étude concernant l'identité des enfants québécois et ivoiriens, c'est-à-dire des différences identitaires en fonction du lien social dans lequel ces enfants vivent ? Nous allons relever les éléments qui sont ressortis des analyses pour chacun des groupes, et qui dépassent en certains points les questions de recherche que nous avions déjà posées.

2.1 Les enfants ivoiriens

Si on reprend les résultats statistiques et les 4 séries des enfants africains, avec une priorité accordée à Raphaël Junior et Daisy Albertine, puisqu'on peut les penser plus représentatifs du lien social, plusieurs éléments ressortent comme étant en lien avec la culture. Précisons ici la différence entre culture et tradition, la culture faisant référence à ce qui est cultivé actuellement dans le lien social et la tradition faisant référence à l'organisation symbolique transmise historiquement et qui représente la manière d'un peuple de se penser lui-même, qui a traversé les âges. La culture peut cultiver, accroître la tradition, ou être en rupture avec elle. La tradition implique une transmission, qui peut advenir ou pas.

2.1.1 L'identité comme liaison à l'autre

Si on reconsidère d'abord les résultats des analyses statistiques, force est de constater que la référence à soi n'est pas centrale, on pourrait même la dire secondaire, voire accessoire. Pour les enfants ivoiriens, la représentation de la famille, à laquelle se rapporte leur identité, n'implique pas, dans la majeure partie des cas, de représentation d'eux-mêmes, ni dans le dessin de réalité, ni dans le dessin de rêve. Pour eux, la famille, c'est d'abord les autres.

Cela peut être attribué à des sources diverses, comme nous avons commencé à le réfléchir précédemment. D'une part, il n'est pas impossible que cette absence soit due à des retards de développement (comme on a vu chez Laurie) ou à une défense (comme on a vu chez Stéphane), en particulier considérant le fait que la Côte d'Ivoire a été en guerre pendant de nombreuses années et que nombre d'enfants ont dû vivre des situations très difficiles. Mais le « poids » statistique de cette absence de représentation de soi est probablement lié à la combinaison de ces possibilités, dont la plus importante est culturelle et traditionnelle. Il s'agit de la position attribuée au sujet dans la compréhension du monde. En effet, dans la conception africaine, « l'enfant est avant tout l'enfant du lignage » (Ortigues & Ortigues, 2000, p. 7). Erny

(1987) le fait aussi remarquer. Cela implique que l'individu est toujours compris comme second par rapport à une parenté, qui va de la fratrie aux ancêtres. On ne s'étonnera pas que le personnage dessiné en premier s'étende au-delà de la famille nucléaire, dans la famille élargie, au dessin de famille rêvée. On peut penser que l'enfant africain, ou même l'homme, pense son identité en fonction de son lien à l'autre sur le mode, « je suis le fils d'Un Tel, le frère de… le neveu de Mon Oncle ». En effet, la pensée africaine rend en quelque sorte absurde la question de l'identité ; elle est évidente, on ne se la pose pas. On sait qui on est. Chacun a sa place. De plus, chacun est tenu d'agir selon la place qui lui est assignée dans le lignage (Ortigues & Ortigues, 2000). Cela comporte certes son lot de lourdeur pour l'individu, qui doit continuellement se plier à la volonté du groupe, mais qui, en même temps, délivre l'homme de l'angoisse de n'être personne et lui permet de vivre sa vie en lien avec les autres. Encore aujourd'hui pour l'Africain, même quand il vit en ville, « celui qui n'a pas de village n'est personne ». Chacun se pense en effet en lien avec un village d'origine, même en ayant un mode de vie urbain. La tradition africaine du droit coutumier, qui est encore très vivante dans le monde psychique africain, tient son autorité des ancêtres, contrairement à la loi qui est prescrite par l'État (Ortigues & Ortigues, 2000), et qui n'inscrit pas le sujet dans une continuité des générations. Dans la coutume, chacun doit agir conformément à la place qui est la sienne dans le lignage.

Cette conception du lien est primordiale dans la conception africaine du monde. Comme le souligne Navarro (2003), dans les conceptions religieuses africaines, « L'univers n'est pas séparé. L'invisible et le visible ne font qu'un, le profane et le sacré s'interpénètrent ». La personne est toujours vue comme étant reliée aux autres, comme un *homo religiosus*, un être relié. Dans cette conception, l'homme ne peut pas être pensé seul, celui qui est seul, c'est le fou, celui en qui justement on ne reconnaît plus l'humanité. Toute l'organisation de la symbolique africaine est fondée sur la liaison entre l'homme et « les siens », entre l'homme et le Créateur, entre les vivants et les morts, entre le visible et l'invisible comme le montrent les figures suivantes, tirées des travaux de Faïk-Nzuji (2000) :

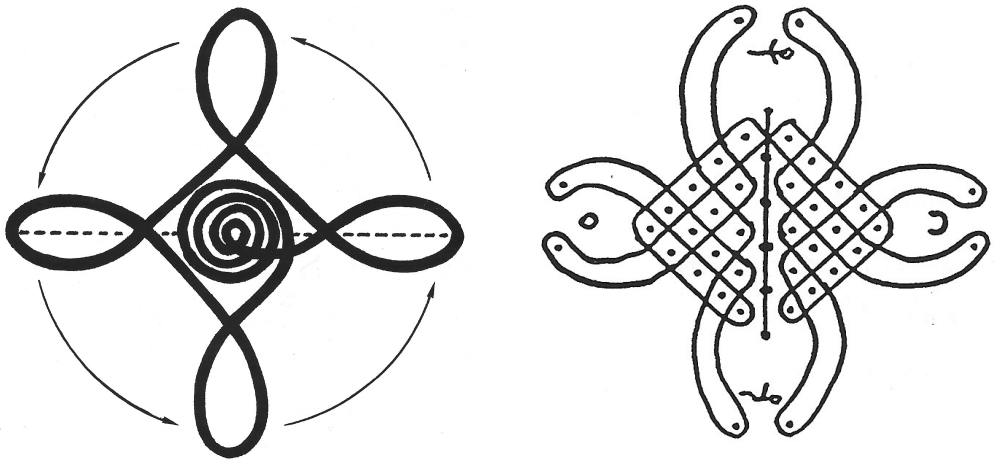


Figure 44 - La trajectoire de l'homme & Le symbole de l'infini

La première montre une représentation de la trajectoire de vie de l'homme où ce qui est au-dessus de la ligne pointillée est visible et ce qui est en dessous invisible,

où la droite est la naissance, la gauche est la mort, le haut est la maturité et le bas est l'au-delà. Le centre est la force première, celle dont origine toute chose, le Créateur. Le visible et l'invisible sont compris comme deux plans qui se correspondent en tous points.

La deuxième figure est un symbole de l'infini, qui représente l'Être primordial, « une chose sans commencement ni fin » qui contient toutes les créatures. En haut est représenté le Créateur, en bas l'homme, à gauche le soleil et à droite la lune. Les points de la ligne du milieu représentent les générations qui relient l'individu à son origine et les points à l'intérieur des lignes sont les créatures de toutes les espèces. La ligne qui entoure les points et qui trace le symbole est fait d'un trait continu sans début ni fin, comme dans la tradition des dessins sur le sable (Gerdes, 1995) et représente l'éternité. Ce symbole représente une compréhension du monde comme « une totalité constituée d'un réseau de relations ininterrompues où circulent, se heurtent ou s'accordent des énergies chaudes et froides, mâles et femelles, positives et négative, fortes et faibles, etc. » et marque la nature de toutes choses.

Ces conceptions évoquées très brièvement ici sont aux fondements de tout l'art africain, qui est essentiellement sacré, en tout cas dans sa forme traditionnelle. L'individu qui se comprend comme une parcelle d'un ensemble qui le dépasse fondamentalement et où il n'est pas détenteur de LA puissance créatrice, qu'on peut assimiler au phallus, se pense nécessairement à partir de son lien à l'Autre. Lévi-Strauss tirait ainsi des propos de Françoise Héritier (1983) que « l'identité de l'individu ne peut lui venir que du dehors ». Cet Autre a par ailleurs un caractère unifié ; la plupart des peuples d'Afrique noire croient en un Créateur unique, LE Dieu, qui est le même pour tous (Faïk-Nzuji, 2000).

C'est en ce sens qu'on peut comprendre que les enfants ne se dessinent pas eux-mêmes, mais qu'ils dessinent les autres, puisque ce sont eux qui les définissent. On remarque dans les analyses qualitatives les marques de la tradition africaine, qui est encore largement cultivée aujourd'hui. Déjà, on la voit dans les dessins de Raphaël et de Daisy, comment leur absence dans le dessin n'est en aucun cas liée à une pauvreté ou un retard, et où, au contraire, on constate une richesse qu'on ne retrouve pas chez les enfants québécois. Le dessin du nombril marque cet ancrage dans la tradition, bien qu'une culture modernisée soit aussi agissante. Dans les dessins de Daisy, la symbolique traditionnelle est encore plus évidente, on retrouve dans son dessin libre deux symboles importants, celui du Créateur et celui de la maternité.

On voit aussi la représentation de l'importance des liens interhumains dans le fait qu'aucun enfant africain n'ait oublié les mains (sauf Sylvestre dessin 4, mais à cause de l'angoisse). Et qu'on voit des personnages reliés entre eux, soit par les mains (Raphaël et Daisy) ou entrelacés (Félicité). Dans l'échantillon complet des enfants africains, les personnages reliés par les mains apparaissent très souvent. Sylvestre est le seul des quatre enfants africains qui n'ait pas représenté de mains liées, mais en même temps, il présente des traits exceptionnels pour un Africain et on peut penser que bien qu'il représente la famille élargie, une certaine rupture d'avec la tradition peut être à considérer dans son cas (et aussi dans celui de Félicité, même si elle représente les personnages liés).

2.1.2 Un appui ailleurs que dans la réalité concrète

Conformément à ce que nous avions trouvé dans nos pré-analyses (Bessette et al., 2010), les Ivoiriens dessinent plus dans le haut de la feuille. Cela pourrait aussi être compris dans le sens de la culture traditionnelle ; une telle importance est donnée au monde invisible, des génies, des ancêtres et du Dieu, qui passe par l'esprit de l'homme, et d'une certaine façon par sa tête qui est en haut de son corps, qu'il n'est pas surprenant que le haut soit un espace investi. De plus, comme nous l'avons déjà souligné, la conception africaine conçoit chacun comme sur un même plan comparativement aux ancêtres, et c'est en ce sens que nous pourrions interpréter les alignements par les têtes, et non comme un manque de différenciation générationnelle comme on a pu le soutenir pour les enfants français (Dufour, 2007b). Pour les enfants français, on peut penser que c'est vraiment le principe d'égalité (qui est un des principes fondateurs de la France (Todd, 1999)) qui donne ce genre de représentation, principe qui exclut de concevoir une différence par rapport à un « plus grand que soi », ce qui n'est justement pas le cas des enfants africains. Comme les Ortigues (1984) l'ont élaboré, le phallus est, dans l'Œdipe africain, collectif, mais il n'est pas un phallus auquel chacun participe de son phallus propre, il ne s'agit pas d'une addition de phallus, ce phallus est fondamentalement situé dans l'Autre et on ne peut que se soumettre à sa puissance. Le sujet a donc fondamentalement une position qui est conforme à sa nature, l'assujettissement.

On peut voir, à travers les analyses qualitatives, d'une part, comment du dessin de la famille réelle à la famille rêvée, il y a vraiment une élaboration imaginaire, et d'autre part, comment les enfants africains s'appuient sur la symbolique culturelle, mais aussi traditionnelle, pour se construire. Cette symbolique les soutient dans leur développement et dans l'élaboration de leurs rêves. On voit en effet comment Raphaël, mais encore plus Daisy, s'appuient sur des symboles traditionnels (le nombril, le soleil, l'arbre, des signes spécifiques) qui leur permettent d'élaborer des idéaux malgré une réalité concrète qui n'est pas du tout idéale. En effet, on peut penser sans grand risque de se tromper que la réalité concrète des enfants africains qui ont dessiné pour nous est assez difficile. Ils vivent dans une relative pauvreté et dans un pays en guerre. On n'a pas non plus de raison de penser que leurs relations concrètes avec leur entourage soient meilleures ; les parents africains ne sont pas plus « gentils » que les parents d'ailleurs. De plus, le groupe familial en Afrique est très instable, comme le souligne Todd (1999), les parents sont très souvent séparés, et on peut penser que plusieurs enfants ont perdu leur parents à cause des conflits armés. Dans notre échantillon, seulement 46 % des enfants vivent avec leurs deux parents. Malgré tout cela, force est de constater que ces enfants sont très bien structurés psychiquement, et ce, tant pour Raphaël et Daisy que pour Sylvestre et Félicité. Pour les deux premiers, on voit que tant la tradition que la culture constitue une référence symbolique à partir de laquelle se forment les idéaux et le rêve, et pour les deuxièmes, même si les éléments traditionnels sont peu visibles, on constate que les éléments culturels modernisés servent aussi dans le sens d'une structure qui permet de rêver quelque chose. Leur rêve n'est par ailleurs pas aussi élaboré que celui des deux premiers, ce qui est dans l'ordre des choses, puisqu'ils ont moins cet appui supplémentaire sur la symbolique traditionnelle.

Finalement, l'exemple le plus frappant de la capacité d'imaginer, de rêver et de se projeter dans l'avenir des enfants africains est celui des enfants qui dessinent, à

la famille idéale, « moi, ma femme (ou mon mari) et mes enfants », comme c'était le cas dans la série d'une jeune fille sénégalaise que nous avons analysée (Bessette et al., 2012). Nous avons pu en observer plusieurs cas dans notre échantillon. Cela peut être en partie relatif à l'âge plus précoce des mariages et des grossesses en Afrique, mais reste un phénomène intéressant à relever, qu'on observe pratiquement jamais dans les sociétés occidentales. Même si un élément de réalité « à venir » joue, il n'en reste pas moins que les enfants rêvent justement de cet avenir où ils sont dans une position d'adulte de leur sexe.

2.1.3 Des idéaux occidentalisés, un Œdipe occidentalisé ?

En effet, chez les quatre enfants, on remarque une identification à des idéaux occidentalisés, mais pour Raphaël et Daisy, elle est comme un élément secondaire sur une structure symbolique de fond. Pour Sylvestre et Félicité, elle apparaît plus au premier plan, mais on peut penser qu'une certaine structure traditionnelle est quand même à l'œuvre derrière. La culture africaine moderne, bien qu'elle colle à certains idéaux occidentaux, a ceci de différent : la religion (au sens large de croyances religieuses) y a encore toute sa grandeur, c'est-à-dire que des figures de l'Autre sont encore abondement cultivées.

Par ailleurs, il faut souligner l'importance des figures occidentalisées et modernisées chez les quatre enfants analysés. C'est relativement à cela qu'on peut véritablement penser l'influence très grande de ce que Navarro (2003) appelle le « culte du blanc » (le blanc vu comme plus intelligent, plus rigoureux, plus travailleur, plus riche, plus propre, etc.). Mais même ce « culte du blanc » est, dans sa structure, fondé sur un lieu extérieur à soi du phallus, c'est le Blanc qui l'aurait. Navarro souligne aussi la valeur magico-religieuse dans la représentation de la modernité en Afrique (plus spécifiquement en Côte d'Ivoire), qui, ni plus ni moins, est comprise sur le même mode que la religion. Il ne faut pas penser, à partir de ce fait, que cette position religieuse n'est par ailleurs pas le propre des couches moins éduquées de la société. Même les plus grands intellectuels africains, pour la plupart, restent fondamentalement religieux et intègrent une pensée religieuse à leur réflexion. C'est, par exemple, le cas d'Amadou Hampaté Bâ.

Cette importance des idéaux calqués sur l'Occident peut être due à un certain effet de la mondialisation au sens large (pas seulement économique) et peut inquiéter dans le sens où cette propension à se définir en fonction de l'autre pourrait bien en bout de ligne finir par coûter aux Africains leur identité africaine, comme plusieurs penseurs sur l'Afrique s'en inquiètent, en particulier Ki-Zerbo (1978). Cela va par ailleurs dans le sens de ce que nous souhaitons soutenir à savoir qu'il y a un accent mis sur l'altérité dans les processus d'identification africains.

Ils sont aussi tournés vers ce qui est « plus grand qu'eux », vers ce que les Ortigues entendaient comme le phallus collectif, et on le voit dans l'investissement des couleurs du Drapeau de la Côte d'Ivoire (Chez Raphaël et Daisy). Nous avions aussi relevé cette modalité dans une série d'une enfant sénégalaise qui a fait l'objet d'un article (Bessette et al., 2012).

Par contre, concernant l'influence de la « culture du Blanc », Pierre Erny (1999) a remarqué deux types d'enfants, ceux sur qui les façons de faire du Blanc n'ont d'influence que comme une sorte de vernis, et ceux qui sont plus profondément

touchés par cette culture différente et qui peuvent subir des transformations intérieures. En effet, pour ceux pour qui la tradition est encore bien ancrée, les valeurs et idéologies occidentales n'auront qu'une influence superficielle, c'est le cas de Raphaël et Daisy, bien qu'on voit dans leurs dessins des mangas et une image moderne de la femme et du couple. Par contre, pour Sylvestre et Félicité, on voit que l'idéologie occidentale agit d'une façon plus profonde, et c'est bien ce que démontre le fait qu'ils se dessinent en premier. Il faut en revanche souligner que les dessins de ces enfants s'adressaient à « une Canadienne », ce qui a certainement pu amplifier les manifestations de représentations occidentalisées, mais sans qu'elles ne soient attribuables uniquement qu'à cela.

D'autre part, chez les quatre enfants, le rêve prend une forme tout à fait occidentalisée de l'Œdipe. Aucun des quatre enfants ne rêve d'une famille élargie. C'est peut-être en cela qu'on peut voir que l'hybridation des cultures est bien en cours et aussi une forme d'amorce de rupture avec la tradition. Douville (2009) en parlant des « mégapoles » que la modernité a créé partout dans le monde, dont en Afrique, écrit que :

> « Ce qui est certain, c'est qu'elles [les mégapoles] s'individualisent et que s'y inventent des façons de bien aller, ou d'aller malade, de raisonner ou de déraisonner, qui mettent en œuvre des processus de trouage des symboliques collectives par des symboliques individuelles ou étroitement familiales ». (p. 50).

Nous avions posé la question d'une occidentalisation de l'Œdipe africain dans un article qui se trouve en annexe (Bessette et al., 2012), nous pouvons trouver dans les résultats de cette recherche des résultats qui vont aussi dans ce sens. Par contre, les résultats statistiques situent vraiment les résultats africains en marge des autres et on peut encore penser que, bien qu'il s'occidentalise, l'Œdipe africain garde encore une spécificité.

2.1.4 L'importance de la femme

Pour terminer, il nous faut souligner l'importance de la figure féminine chez les Ivoiriens. En effet, nos résultats statistiques mettaient en évidence la figure de la sœur comme étant plus souvent dessinée par les Ivoiriens que les autres, et aussi comme la figure qu'ils dessinent la plus souvent en premier. Nous avons relié cet élément à l'importance de la fratrie dans l'Œdipe et aussi à la matrilinéarité qui donne de l'importance au lien frère-sœur. La sœur joue aussi souvent le rôle de substitut de la mère si elle est plus vieille, et de trésor qu'on protège si elle est plus jeune. De toutes les façons, il apparaît clair que la sœur occupe une place d'exception dans les représentations des Ivoiriens, et nous en voyons un exemple dans les dessins de Raphaël.

Cependant, on voit dans les analyses qualitatives que l'importance de la figure féminine dépasse la figure de la sœur ; on retrouve aussi la tante dans deux séries. La représentation du nombril dans 2 séries renvoie aussi à une image de la féminité. Les idéaux féminins sont très présents dans les dessins, on retrouve des images très élaborées des figures féminines dans les séries de Raphaël, Daisy et Félicité ; et chez Sylvestre, la figure de la tante est la plus élaborée de toutes les figures familiales. On peut sentir aussi une image composite de la féminité qui se

divise en féminité de mère, féminité de sœur plus sexualisée, féminité de sœur maternelle, féminité de femme, féminité de tante, et féminité modernisée hypersexualisée. Cette diversité montre en tout cas l'investissement multiforme dont les figures féminines sont l'objet. On relève aussi une représentation de la femme qui peut apparaître phallicisée chez les 4 enfants. Pour Raphaël, c'est la femme aux bottes et chapeau, pour Daisy c'est la femme occidentalisée et dessinée en plus gros que les autres, chez Sylvestre c'est la détentrice des clés, et pour Félicité c'est la femme émancipée qui peut faire comme l'homme en restant femme. On peut relever aussi que chez Raphaël et Daisy, les conflits tournent autour de la figure maternelle, ce qui témoigne en même temps de son importance centrale dans la dynamique psychique.

Ces phénomènes sont probablement à comprendre avec la grande importance de la femme en Afrique. Nous l'avons déjà souligné, la mère est un pilier pour l'enfant africain pendant de nombreuses années. Mais il faut aussi dire, à la suite de Cheik Anta Diop (1982) et de Ki-Zerbo (2003), que la femme avait traditionnellement une place très grande dans l'organisation de la société africaine. Les femmes pouvaient régner sur des royaumes. Elles étaient aussi vénérées pour leur pouvoir de donner la vie, et par exemple, les semences devaient obligatoirement être faites par elles car elles symbolisaient la fécondité (Ki-Zerbo, 2003). Cheik Anta Diop (1982) argumente la nature fondamentalement matrilinéaire de la civilisation traditionnelle africaine, structurée à partir du mode de vie agraire. Les femmes y avaient un rôle à jouer aussi grand que les hommes, et on ne supposait aucune supériorité de l'un sur l'autre. Ki-Zerbo (2003) souligne d'ailleurs que c'est le colonialisme qui a amené un abaissement de la femme africaine. Pour Cheik Anta Diop (1982), c'est le mélange des structures familiales entre le bassin méridional et le bassin nordique qui a apporté une modification de la place de la femme.

Cet investissement des figures féminines montre bien l'ancrage encore vivant dans la tradition puisque, même alors que le fonctionnement concret de la société ivoirienne implique une certaine supériorité de l'homme, l'importance symbolique de la femme semble rester entière. Et nous pouvons, dans le même ordre d'idées que ce que nous avons suggéré pour l'investissement des figures occidentalisées, interpréter ce fait dans le sens de l'orientation vers des figures de l'altérité dans la construction de l'identité africaine. En effet, la femme, qui est l'autre identité de la mère, source des identifications primaires, est une figure incontestable de l'altérité, tant pour la fille que pour le garçon.

Nous avons pu, à travers différents phénomènes identificatoires observés chez les Africains, dégager l'importance de l'autre, mais plus largement de figures d'un degré de plus en plus grand d'altérité, de la sœur au Créateur en passant par le Blanc, dans la construction identitaire des enfants ivoiriens.

2.2 Les enfants québécois

Nous reprendrons maintenant ce qui concerne les enfants québécois, tant au niveau quantitatif que qualitatif. Bien qu'on puisse considérer la société québécoise comme étant en relative rupture avec la tradition de laquelle elle est issue, principalement la tradition canadienne-française et catholique, il n'en reste pas moins

qu'elle a bel et bien une culture, qu'on peut considérer résolument moderne. Les éléments que nous pouvons tirer de l'analyse des résultats pourraient être appliqués à d'autres sociétés dites modernes, ou ayant des traits communs avec la société québécoise. Nous pensons que les éléments relevés pourraient apparaître d'une intensité plus ou moins grande, selon le degré de modernisation, le degré de rupture avec la tradition et les formes plus ou moins différentes des structures familiales et idéologiques.

2.2.1 Soi-même comme référence identitaire

Nous avons déjà mis en évidence le fait que les enfants québécois se dessinaient en premier plus que les autres. Dans nos analyses quantitatives, nous avions également pu mettre en évidence que les enfants québécois étaient presque toujours présents dans leur dessin et que cela représentait une norme et une spécificité culturelle par rapport aux autres enfants. Ces deux résultats montrent l'importance centrale de la représentation de soi dans la construction de l'identité pour les enfants québécois. Cette représentation est tellement « normale » pour les enfants québécois, que son absence peut être inquiétante, comme nous le montre les dessins de Joanie, mais n'est pas obligatoirement pathologique au niveau du développement psychique, comme le montre les dessins de Stéphane. Elle peut être inquiétante dans la mesure où elle peut aussi indiquer que le sujet est en marge du social, de comment la plupart des gens pensent et vivent autour de lui, et qu'il ne profite plus de ce que la culture peut lui apporter. En même temps, on peut se poser la question aujourd'hui d'une pathologie de la culture, ou d'une pathologie de la normalité. De toutes les façons, cette importance de la représentation de soi apparaît bel et bien comme culturelle puisqu'elle est complètement secondaire pour les enfants africains et que des différences significatives sont apparues entre les cultures dans nos analyses statistiques.

La référence à soi semble donc être constitutive de l'identité et apparaît même comme ce qui fonde la représentation de la famille ; c'est ce par quoi la représentation de la famille commence dans un bon nombre de cas. Cela est par ailleurs conforme à une conception moderne de la famille, où devant l'instabilité des couples et l'absence de cohésion des familles élargies, on est obligé de définir la famille par l'enfant.

Par ailleurs, cette référence à soi peut aussi être vue, comme nous l'avons argumenté plus haut, comme une forme de narcissisme, d'investissement préférentiel de soi. Cette forme d'investissement peut être comprise de deux manières, qui se nourrissent l'une l'autre dans une sorte de cercle vicieux. D'une part, il s'agit d'un mode de défense, d'un investissement du Moi suite à des conflits psychiques trop importants qui empêchent de renoncer à un objet archaïque et d'investir les objets parentaux, et d'autre part, il apparaît comme un mode de référence proposé et cultivé dans le lien social.

En effet, la culture individualiste, qui est celle de l'Amérique du Nord, pose cette référence à soi comme un idéal. Comme le souligne de Singly (2005) dans son ouvrage *L'individualisme est un humanisme*, l'idéal individualiste pose la vérité comme étant intérieure, c'est-à-dire qu'il propose de chercher en soi-même plutôt qu'à l'extérieur. Cette position d'autonomie et l'indépendance que confère la référence à soi sont avantageuses parce que le sujet ne dépend pas de l'autre pour se

définir et il est ainsi libéré des définitions qui lui viennent de l'autre, mais qui ne lui conviennent pas ou qui l'oppressent. C'est cette idéologie qui a mené l'homme moderne à se poser la question de son identité en dehors de tout lien à l'autre. Cela donne lieu à des processus identificatoires orientés préférentiellement sur le Moi. Le Moi devient alors autant une référence qu'un appui, un lieu de refuge. Bernard Formoso (2011) met en évidence des phénomènes nouveaux ayant leur source dans cette idéologie individualiste, comme l'investissement de son propre corps comme quelque chose qui peut être modelé (exercice, chirurgie), l'identification à sa génétique (ADN), la « fabrication » d'un soi à partir d'éléments divers (Internet, média, World Culture) et finalement l'identification à des produits de consommation qui définissent l'individu. Dans les cultures individualistes, le monde est organisé pour que l'*homo individualis* puisse faire sa vie en ne dépendant pas des autres (mais en dépendant beaucoup de l'État, ce qui n'est pas innocent), et cette autonomie est aussi un des idéaux portés par cette culture. L'idéologie individualiste a, par la même occasion, engendré une conception phallique de l'individu, qui se pense sur le mode du pouvoir, tout comme le laisse entendre l'adage « quand on veut on peut », qui comprend la volonté individuelle comme une force créatrice.

On peut voir une expression de ce mode d'identification dans la trajectoire de l'identité nationale au Québec, qui a parcouru un chemin qui va du plus groupal au plus individuel. Le peuple québécois a d'abord été canadien-français, ce qui faisait référence et à sa culture d'origine, la culture française, et à celle de laquelle il faisait maintenant partie, la culture canadienne. L'identité nationale s'est ensuite spécifiée pour devenir l'identité québécoise, qui n'est ni canadienne, ni française (bien que francophone). Aujourd'hui, beaucoup de Québécois ne se considèrent plus comme Québécois, mais comme des « citoyens du monde », ce qui va dans le sens de ce que Bouchard a relevé comme étant un trait des « nouveaux mondes » : la négation de la nécessité d'avoir une identité nationale. L'échec du référendum sur la souveraineté du Québec témoigne de cette évolution puisque l'identité nationale du peuple français installé en Amérique avait toujours été très forte ; c'est un peuple, comme nous l'avons déjà dit dans le contexte théorique, qui avait toujours défendu son identité. Dans ce travail, nous avons le plus souvent fait référence aux enfants « québécois » plutôt que canadiens pour justement rendre compte de ce mouvement identificatoire de spécification dans une direction toujours plus précise et qui se distingue, bien qu'il ne s'agisse pas de ce à quoi tous les individus du Québec se rapportent identitairement. À l'inverse par ailleurs pratiquement tous les Africains (du moins ceux d'Afrique noire) s'identifient à l'Afrique.

2.2.2 La dilution des différences

La mise en commun des données concernant les enfants québécois a fait apparaître par convergence un autre thème, qui n'est pas délié du reste, il s'agit de la dilution des différences. En effet, d'abord les résultats statistiques sur le Québec pris seuls dénotent que les personnages sont choisis tous aussi souvent les uns que les autres à la famille réelle, ce qui revient à dire qu'il n'y a pas de différence entre eux dans le lien social. Ensuite et surtout, l'analyse des séries de dessins québécois a mis en évidence une diminution des différences de la famille réelle à la famille rêvée. Chez Nicolas, tous les personnages deviennent de la même grandeur ; chez Daphnée, tous sont désormais habillés du même motif ; chez Stéphane, il y a une redistribution

des attributs qui inverse et diminue les différences ; et chez Joanie, les personnages sont carrément des clones, sauf légèrement pour les grandeurs et couleurs. Il est intéressant aussi de revenir sur le fait qu'un des garçons qui ne se dessinait pas à la famille rêvée avait dessiné des triplés, qui n'étaient désignés que par ce nom et que nous ne pouvions alors pas savoir si l'enfant faisait partie des triplés.

À la base, comme le soutient de Singly (2005), l'individualisme était un idéal qui permettait de rêver un monde égalitaire où il n'y aurait ni blanc, ni noir, ni juif, ni taliban, ni esclave, ni nazi, ni homme, ni femme, et où tous les êtres humains seraient des « individus à part entière » ; et donc, il s'agissait d'une idéologie qui avait pour idéal un dépassement des différences. Il doit, selon cet auteur être distingué de l'égoïsme. Malheureusement, ce dépassement des différences au nom d'une certaine paix a en même temps provoqué la dissolution des repères qui étaient ceux à partir desquels la psyché humaine pouvait se constituer de manière à s'inscrire dans l'espace et le temps. Comme le souligne Lesourd (2006a), « les discours modernes qui organisent le monde ne semblent plus signifier, ni organiser les grandes différences anthropologiques que sont les oppositions : animé/inanimé (vivant-mort), mâle/femelle (homme/femme), et grand-petit (enfant-adulte) » (p. 84).

En ce sens, on relève tant une maternisation de la figure du père (chez Nicolas, Daphnée et Stéphane) qu'une masculinisation de la mère (chez Nicolas et Stéphane). Chez Nicolas et Daphnée, il y a moins de différence de grandeur entre le personnage qui les représente et les parents, et chez Joanie, les personnages sont pratiquement tous de la même grandeur, ou les grandeurs ne marquent pas une différence générationnelle.

Cet effacement des différences va d'un même mouvement que l'investissement de figures du même, on pourrait même dire du Même avec un grand « M », de la recherche du double. On voit par ailleurs à la lumière de la mise en commun des 4 séries, que cette manifestation du double n'est pas le propre des enfants qui investissent préférentiellement l'image de soi, puisque l'exemple le plus frappant de ce phénomène est celui de Joanie. On peut dès lors et suite à ce que nous avons élaboré avant, penser que ce dédoublement est une forme régressive de relation d'objet et que chez Joanie, elle apparaît davantage comme étant intégrée à une structure préœdienne, alors qu'elle semble être un fonctionnement régressé greffé sur une structure qui aurait un autre potentiel chez Daphnée et Nicolas. Par ailleurs, si on prend les 4 séries, on voit que l'investissement de soi, l'estompage des différences et l'investissement des figures du semblable peuvent apparaître ensemble ou séparées. Notons que chez Daphnée, la diminution des différences, le recherche du double et l'investissement de soi apparaissent ensemble et sont moins prononcées que chez les autres. Cela pourrait être relatif à la diversité des modalités défensives.

Pourrait-on penser que ce phénomène de dilution des différences et de recherche du même est accentué dans un lien social individualiste et moderne où les incarnations de l'Autre disparaissent, et que c'est aussi ce qui explique en partie que les Québécois se dessinent plus en premier ? Il est vrai que la reproduction de soi-même est un fantasme de l'époque moderne qui a donné lieu à toute une série d'études sur la génétique, en particulier le clonage. Formoso (2011) souligne qu'il s'agit d'un fantasme de reproduction à l'identique, c'est-à-dire d'un refus de l'altérité. On trouve aussi la trace de ce phénomène dans les idéologies ou les

messages publicitaires que porte la culture de consommation actuelle ; on propose « une voiture qui vous ressemble », mais aussi des vêtements, un parfum, une assurance, etc. La limite à cette identification narcissique a été repoussée et elle agit même, d'une manière sournoise et à l'insu de la plupart, comme un idéal. On s'inquiètera ainsi de « ne plus se reconnaître », d'agir d'une façon qui « ne nous ressemble pas » et à l'inverse, « se sentir soi-même », « se retrouver dans quelque chose » sera vu comme une expérience de félicité. L'idéal de trouver l' « âme sœur » va également en ce sens. Sous ce mode rapporté à soi, l'identité deviendra une construction, un édifice bâti à la sueur de notre front par la volonté individuelle et dont on tire une fierté méritée. C'est sous ce mode qu'est par exemple construite l'identité virtuelle comme celle de Facebook, que Jocelyn Lachance appelle la « publicité identitaire ». C'est en ce sens que Christopher Lasch (1979) parle d'une « culture du narcissisme », d'une « narcissisation » du monde, une « incapacité à penser collectif, à s'intéresser à autre chose qu'à soi-même »[75].

Pour finir, la découverte d'une convergence d'éléments dans le sens d'une dilution des différences dans la fantasmatique des enfants québécois nous porte à orienter notre pensée dans le sens du l'hypothèse de départ du projet CoPsyEnfant formulée par Véronique Dufour. Cette hypothèse supposait en effet la différence des sexes et des générations, constitutive de l'Œdipe, comme n'étant plus des repères dans le lien social occidental.

2.2.3 Monde symbolique défaillant, imaginaire en panne

Cette prévalence d'une référence à soi, et on pourrait dire d'un appui sur soi, donne lieu, en même temps qu'il s'agit d'un phénomène culturel, à une sorte de désinvestissement des figures de l'autre au profit de figures du même et corrélativement d'une disparition de l'univers symbolique de la tradition culturelle. Il s'agit de phénomènes qui vont ensemble dans une dynamique. Ainsi, dans les dessins des enfants que nous avons analysés chez les Québécois, les références structurantes à la culture sont faibles par rapport aux Africains. On peut supposer des effets de la tradition dans les dessins de Daphnée et Joanie (la vierge, la croix), mais ce sont des interprétations qui ne sont pas du tout sûres et en plus, elle ne semble pas vraiment soutenir le développement. Chez Nicolas, rien de la tradition ne transparaît ; on ne peut voir que quelques éléments culturels comme le dessin de la télé gigantesque, et peut-être, à la limite, du koala, admettant qu'il s'agit d'une représentation qui vient de l'école. Si ces représentations le soutiennent peut-être un peu (le consolent), elles ne lui permettent en tout cas pas de sortir d'une dynamique narcissique qui l'empêche de rêver. La série qui semble le plus en lien avec des représentations qu'on peut dire d'une certaine façon traditionnelle est celle de Stéphane. En effet, Stéphane s'appuie sur la figure du joueur de hockey du Canadien pour penser une agressivité qui soit acceptable socialement. Cette figure est symboliquement forte pour les Québécois. Le hockey est un sport qui a une valeur traditionnelle et historique, avec la figure de Maurice Richard qui incarnait le Canadien français si dévalorisé socialement à une époque, mais qui était le meilleur joueur de la ligue nationale et avait gagné contre « les Anglais ». Ces derniers avaient aussi notamment été injustes avec lui dans l'arbitrage, ce qui avait provoqué une émeute monstre à

[75] Paroles d'Emmanuel Todd en conférence sur son livre « Après la démocratie » faisant référence à Lasch.

Montréal. Le Canadien est donc porteur symboliquement d'une certaine victoire des Canadiens-français sur les Canadiens-anglais. Or, il faut souligner que justement Stéphane est exceptionnel dans notre échantillon, il est le seul garçon à ne pas se dessiner au dessin de la famille. À l'inverse, Nicolas, Daphnée et particulièrement Joanie investissent des figures du même, en miroir d'eux-mêmes, qui sont justement la position contraire à celle qui permettrait de s'ouvrir à ce que l'autre, les autres, la culture, la tradition, la société, pourrait avoir comme intérêt. En même temps, on peut aussi le penser comme une réaction à un univers symbolique défaillant, c'est-à-dire un univers symbolique qui ne les soutient pas dans leur développement, et que, par la suite, ils sont renvoyés à eux-mêmes. Ce qu'on peut en tous cas constater, c'est qu'il ne semble pas y avoir de symbolique qui fonctionne et qui soutienne l'imaginaire dans le lien social québécois, puisque tous les quatre ont du mal à rêver, leurs rêves sont presque des copies de leurs réalités, ils sont leur réalité mais avec une « plus value » (ma famille avec plus d'égalité, avec plus d'animaux, avec plus d'enfants), sauf peut-être pour Joanie, chez qui la situation n'est pas meilleure, le rêve est une régression (il n'y aurait que des enfants). Les enfants se réfèrent bien à une culture et à un lien social, mais ces derniers semblent inconsistants ; il n'a pas la structure que peut avoir une tradition que le travail de l'histoire a formé comme quelque chose qui organise la vie humaine.

On peut questionner les effets psychiques de cette référence à soi dans la construction identitaire. Si on lui suppose un certain aspect qu'on peut dire narcissique, on peut envisager qu'elle bloque, d'une certaine façon l'Œdipe. Seulin (2010) note effectivement à partir de la clinique avec les enfants que « dans un certain nombre de cas, les blessures narcissiques qui tenaient le devant de la scène analytique ne représentent qu'une entrave sérieuse au déploiement d'un complexe d'Œdipe pourtant présent » (p. 39). Bien qu'il ne soit pas nécessairement question de blessure narcissique (cela peut par ailleurs être possible), mais plutôt de dynamique narcissique, cela nous amène à penser que malgré une structure œdipienne présente, les enfants restent bloqués. Cette hypothèse peut éclairer nos résultats statistiques, qui montrent au dessin de la famille réelle que le premier personnage dessiné est aléatoire. Il n'y a donc pas vraiment de structure des places, et les enfants se dessinent plus souvent que les autres en premier, ce qui peut être vu comme un certain effet d'un manque de structure. Finalement, le fait que le père fasse partie des personnages les plus souvent dessinés en premier à la famille rêvée, qui marque bien l'existence d'une organisation œdipienne de la fantasmatique, ne s'exprime que dans le rêve, comme si elle n'avait pas été dépassée. On peut le voir dans le sens de ce que Dufour et Lesourd ont nommé l' « appel au père ».

Dans les analyses qualitatives, on peut voir cette structure œdipienne clairement chez Daphnée et Stéphane, et on la suppose chez Nicolas qui fonctionne sur un mode régressif, peut-être dans l'après-coup. On voit aussi chez Joanie les prémisses d'une organisation qui pourrait devenir œdipienne. Pourtant, leurs rêves tombent un peu à plat, leur imagination n'arrive qu'à produire du semblable. Cela nous amène à dire que ce ne sont pas les enfants qui manquent de structure, mais bien que c'est le symbolique qui fait défaut, pas dans le sens où il n'existe pas, mais dans le sens où il ne soutient pas le développement psychique. Le symbolique qui existe se trouve dans les médias, Internet, les films, la politique, les idéologies, la culture. Cette organisation de symboles qui est en grande partie inconsciente, ne

semble plus donner du sens aux grandes questions de la vie qui permettent d'avoir envie de grandir dans les possibilités de son corps sexué et dans la relation aux autres. Le propre de ce symbolique qu'on peut dire libéral, individualiste, capitaliste, et qui pourrait faire l'objet de toute une thèmatisation, ce symbolique disons de manière générale « moderne », n'organise plus les différences et met de l'avant des idéaux qui encouragent à « ne compter que sur lui-même » et à « s'écouter » et à s'inventer, c'est l'idéal du « self made man » (Lesourd, 2006a). L'identité n'est plus pensée, dans le discours scientifique moderne, comme une question de reconnaissance, « une question de nouage de l'image et du nom » (Askofaré, 2008). Dans le même ordre d'idées, Formoso (2011) écrit : « Au brouillage des identités sexuées et au recul de l'emprise familiale s'est ajouté de manière concomitante la diversification et la fragmentation des processus de socialisation » (p. 236). Chacun est libre, et en même temps condamné, à choisir parmi l'infinité des possibilités. Mais les dessins des enfants nous disent la détresse face à cette position. Le flou qui laisse le sujet sans repères le ramène à lui-même en tant qu'individu.

Christopher Lasch (1979), qui a parlé de la culture du narcissisme nord-américaine, soutenait que cette position qui met à mal l'autorité parentale provoque un déficit d'identification aux parents et que cela crée, chez le sujet, un surmoi démesuré et sévère, en lien avec des images parentales archaïques, qui cohabite avec un Moi grandiose. Ce qui revient à « faire le père », comme Lesourd et Dufour l'ont suggéré. Berger (2010) parle quant à lui d'une dissolution des instances surmoïques collectives et d'un refus d'accepter la perte inhérente à tout destin humain. Il a aussi mis en évidence des réactions comme le refuge dans le cynisme et la plaisanterie, le désengagement et la fuite devant les sentiments, ce qui n'est pas sans rappeler la dynamique de Nicolas. Lasch (1979) a également pointé comment on en vient à une culture de l'instant et du bien-être, et ce que les enfants montrent c'est qu'ils n'arrivent pas vraiment à décoller de leur situation actuelle, même s'ils l'imaginent un peu différente. Leur imaginaire, qui devrait s'appuyer sur les promesses œdipiennes, est en panne. Berger (2010), mais aussi Dufour (2006), avaient souligné, à partir de la clinique, cet appauvrissement de l'imaginaire dans le lien social actuel. Dans nos sociétés modernes, et particulièrement au Québec, il y a en effet un recul de ces gratifications compensatoires permises par la culture (ou la civilisation), « ce que Freud appelle l'*Illusion*, L'Art, la Philosophie, ou patrimoine des Idéaux, et la religion qui relèvent du fantasmatique aux transformations indéfinies » (Bendahman, 2000, p. 11). Cette illusion est pourtant ce qui permet de rêver.

2.2.4 L'identification régressive

Si l'identification à une figure du même peut être considérée comme possiblement régressive, ce n'est pas la seule manifestation de régression que nous observons dans les dessins des enfants québécois. En effet, on trouve aussi l'identification au bébé tant dans les résultats statistiques que dans les analyses qualitatives (chez Stéphane et Nicolas). Rappelons au passage que cette identification n'apparaissait pratiquement jamais (sauf en France) dans les dessins des enfants des autres cultures (voir résultats quantitatifs), alors qu'elle apparaissait dans un peu plus de 6 % des cas au Québec. Corman (1978) a par ailleurs rencontré assez fréquemment cette identification (plus de 20 % du temps), sur une population d'enfants français. On ne peut par ailleurs pas dire que l'identification au bébé soit

fréquente dans l'échantillon québécois, mais il s'agit d'un phénomène qui se manifeste.

Cette identification peut être issue d'une influence du lien social, comme nous l'avons déjà évoqué. On peut en effet parler du phénomène des enfants rois. Par contre, on peut aussi penser qu'il peut s'agir d'une défense, une façon d'arriver à vivre avec le chaos ambiant, avec l'absence de repères qui donneraient envie de grandir et avec l'exigence d'autonomie qui fait vivre de la solitude. Il peut s'agir d'un refuge dans un idéal oral où la vie redevient imaginée comme agréable et enchantée, où le plaisir relationnel existe, où l'autre est présent et prend soin de nous. On pourrait voir du même œil nombre de phénomènes sociaux, dont nous avons fait mention avec les travaux de Lasch, mais aussi dans la recrudescence d'un intérêt très prononcé pour la nourriture (compensé par des excès d'exercice pour rester mince), ou encore le fantasme selon lequel on n'a pas besoin d'être deux pour faire un enfant (Lesourd, 2006a) qui peut être relié à une image digestive de la procréation.

Dans les dessins des enfants québécois, d'autres types d'identifications régressives se présentent, dont une végétale chez Joanie, mais qu'on pourra penser rare, et l'identification aux animaux domestiques qui sont dépendants des humains pour leur survie. Cette dernière paraît particulièrement importante. On en voit des exemples chez Daphnée et Nicolas et on a montré la fonction qu'ils occupaient. Ces identifications sont observables chez nombre d'autres enfants. D'ailleurs, l'étude (Anastasi & Foley, 1936) relevait plus fréquemment qu'ailleurs (25 %) le dessin d'animaux dans les dessins spontanés des enfants du Québec, de l'Ontario et de la Colombie Britannique[76]. Nous avions d'ailleurs relevé cette identification dans une publication (affiche), où une jeune fille de 9 ans déplaçait l'imaginaire concernant la maternité sur des oiseaux dont la femelle « attendait un bébé » (Bessette, Krymko-Bleton, & Lanciault-Breton, 2009). Selon Royer (2005), les animaux jouent en effet un rôle important dans la psychologie des enfants. Ils sont des êtres sur lesquels ils projettent les sentiments les plus divers. Ils sont aussi supérieurs à eux ; l'identification aux animaux domestiques revient à une identification à un plus petit. Si nous sommes aussi des animaux, ils sont des animaux moins « évolués » que nous. On peut en tout cas imaginer que dans un monde où la différence des sexes et des générations, qui inclut le rapport à la naissance et à la mort, n'est plus organisée symboliquement, les animaux revêtent un intérêt incomparable. Les enfants les observent en effet vivre les épreuves qui sont celles de la vie de tous les animaux, y compris les humains. En revanche, cela n'organise pas pour eux un rapport à la mémoire, à l'histoire et au langage, qui sont du domaine de l'Autre.

Finalement, ces identifications et ces fonctionnements régressifs peuvent être compris comme des symptômes d'un dysfonctionnement du symbolique dans le lien social. Poussés à leur extrême dans le développement psychique adulte, ils donnent des troubles borderline ou encore de personnalité narcissique. Il ne faut par ailleurs peut-être pas les voir négativement, ce sont en effet ces symptômes qui sonnent l'alarme et qui nous permettent de se réajuster en tant que société. Nous pouvons aussi citer Freymann (1997) qui soulignait en effet : « heureux qui crée du symptôme », d'une part parce que le symptôme permet de s'adapter à la réalité, et d'autre part parce que lorsqu'il devient trop pathologique il peut être compris comme

[76] Certains figuraient l'Arche de Noé.

message de l'inconscient qui pointe des réalités à adapter. Comme le dit Lesourd (2006a), « les symptômes sont alors à entendre comme une quête, souvent désespérée, d'un Autre consistant que les sujets ne trouvent pas dans les incarnations imaginaires de l'Autre social postmoderne ».

3. L'IDENTITÉ, LE MÊME ET L'AUTRE

Cette synthèse-discussion qui présente une analyse qui est traversée par ces références à des figures du Même et de l'Autre peut paraître réductrice. Il s'agit par ailleurs, comme nous l'avons développé au début de ce travail, des signifiants fondamentaux qui permettent de comprendre l'identité. Le même fait en effet référence à la re-connaissance de qui nous sommes, et implique le phénomène de l'identification qui identifie le sujet à un signifiant, les signifie comme « mêmes », et fait un lien entre le sujet et le signifiant. Ce processus est par ailleurs une boucle qui tourne à vide sans des figures de l'altérité, qui donnerait, à son paroxysme, un sujet solipsiste, un « je suis je » qui ne veut finalement rien dire et qui ne donne finalement pas l'identité du sujet. On le voit dans la structure même du langage, l'identité du sujet est ce qui le complète, son complément du verbe être, ce qui vient après le « je suis ». C'est toujours par un signifiant autre que lui-même que le sujet se trouve identifié, c'est la référence à l'altérité qui l'identifie dans sa différence. L'identité du Même est comme un processus qui tourne en rond, alors que l'altérité lui donne sa troisième dimension qui lui permet d'évoluer de façon circulaire, mais en spirale. L'altérité, qui est ontologiquement ce qui est radicalement autre et transcendant, l'Autre avec un grand A, est inexistante, comme l'a défendu Lacan, parce que justement, elle ne se montre pas (exister vient du latin *ex(s)istere* qui signifie « sortir, se manifester, se montrer» ("Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales," 2005)).

C'est en partie cette inexistence qui a mené le discours scientifique moderne à se désintéresser de cette figure de l'altérité et qui a donné lieu à ce que Lesourd (Lesourd, 2007) appelle « la disparition de l'Autre ». Pourtant, cet Autre est une référence indispensable pour la formation (*Bildung*) de l'identité, on pourrait dire pour le développement de l'image de soi. Gadamer (1996) souligne en effet comme cette *Bildung* nécessite ce détour par l'autre, par l'altérité, avant de revenir à son origine. On peut aussi le formuler en d'autres termes, l'identité ne peut pas se former si elle ne se réfère pas à autre chose qu'elle-même, quelque chose qui la dépasse ; ou encore, on ne peut pas grandir sans se référer à plus grand que soi (Lesourd, 2011a), qu'on soit enfant ou adulte.

Cet Autre, même en étant pas un objet de culture et de symbole, reste agissant, ne serait-ce qu'inconsciemment. Mais on voit, dans la dynamique identitaire de certains enfants au Québec, que cet Autre défaille, qu'il n'arrive pas à être ce « garant de la sécurité interne » (Lesourd, 2007, p. 23). On voit comment, quand ses incarnations ne représentent plus un lieu d'adresse vers quoi on peut s'orienter pour vivre à partir de notre humanité, qui est mortelle et sexuée, on tombe dans un certain vide, un « no mans land » de l'imaginaire. On s'accroche alors à des représentations identificatoires du semblable, ou bien on s'accroche à la réalité, on fait du sur place, ou alors on régresse, on se dédouble et c'est du pareil au même. En

l'absence d'un Autre qui tienne, ce qui n'arrive plus à se produire, c'est la projection dans l' « à venir », dans une possibilité de soi autre, mais ancrée dans les possibilités de son humanité. En même temps, cette recherche du Même sous-tend une recherche de l'autre semblable, et donc une recherche de l'autre et par extension de l'Autre, mais qui tourne à vide, qui se bute à l'absence.

Cette question s'articule aussi à la question du phallus « l'objet imaginaire de la castration » (Dor, 2002, p. 104), « le représentant de la puissance (étymologiquement « celui qui peut ») » (Lesourd, 2006b, p. 919) et le « signifiant du désir » (Laplanche et al., 2004, p. 312), qui est, sans Autre, attribué au sujet, à soi-même, ou à la limite, à son semblable. Puisque l'identification est naturellement orientée vers le phallus, vers ce qui devrait se trouver là où il y a un manque, la résultante de cette localisation du phallus est une identification au Moi ou au Même. Dans une idéologie individualiste, c'est en soi-même que se trouve cet objet de manque et de désir. On se trouve alors dans une dynamique circulaire autosuffisante qui empêche le sujet d'évoluer. C'est ce qui donne lieu à des organisations psychiques qui fonctionnent plus à partir d'un Moi idéal que d'un Idéal du moi, c'est-à-dire davantage à partir d'un Moi qui est fantasmé comme non manquant, et non comme aspirant à une condition où le manque serait comblé. On peut voir aussi cette position dans les dessins de Nicolas par exemple, qui se pose plus comme étant le phallus que comme désirant l'avoir.

On voit, à l'inverse, chez certains enfants africains, comment la culture structurée des figures de l'Autre, portée par une tradition, mène le sujet à s'identifier en se liant plus qu'en essayant de coller à une image, à s'identifier à ce qu'il est pour l'autre, ce qui permet en même temps de maintenir vivantes les différences. Il s'agit peut-être d'une condition moins « libre » (dans le sens volontariste), mais ô combien libératrice. Le sujet accepte alors d'être assujetti à une place, mais c'est ce qui lui assure aussi une place à partir de laquelle il est libre de vivre. De plus, bien que l'imaginaire florissant des enfants africains dénote une certaine fuite dans le rêve, qui ne verra probablement jamais sa réalisation, et probablement loin de là, elle assure à ces enfants une vitalité psychique.

La position moderne qui est celle de poser la question de l'identité en excluant toute référence à l'autre et à l'Autre apparaît dès lors comme une absurdité. Mais on peut aussi y voir autre chose : le projet de s'identifier à son désir propre, l'idéal de fonder l'identité et le devenir du sujet sur son désir, ce qui peut être vu, somme toute, comme un des idéaux de la psychanalyse. Mais encore là, on se trouve dans la même impasse, puisque le sujet humain n'a pas de désir qui ne soit lié à l'Autre (Dor, 2002; Lesourd, 2011a). On en arrive à cette nécessité incontournable de cet Autre pour le sujet humain. C'est l'Autre plus que le sujet qui est garant d'une solidité identitaire. Les analyses entre présence et absence du sujet l'illustrent bien. L'absence de référence à soi ne signifie pas nécessairement un flou identitaire et la référence à soi-même ne garantit pas une identité solide. C'est la référence à l'Autre qui fonde l'identité. On peut donc dire que d'une certaine façon, il n'y a pas d'identité sans Autre, ou encore que l'identité vient de l'Autre, comme l'a développé Lacan. Cela nous mène à formuler que pour la question de l'identité, c'est la question de l'Autre qui est centrale, la question de ce qui donne le signifiant qui identifie, et pas la question de soi, car sans cet Autre, on n'est personne, ou même, on n'est même pas « personne », on n'a simplement pas d'identité. L'expérience humaine la

plus intime ne montre-elle pas qu'avoir une identité, c'est d'être reconnu comme un sujet pour un Autre ?

4. LIMITES ET PERSPECTIVES

Évidemment, ce travail a ces limites. En premier lieu, le lecteur aura pu avoir l'impression d'un parti pris pour la société africaine et voir des lacunes au niveau d'une critique concernant la Côte d'Ivoire (qui est par ailleurs une réalité, la société ivoirienne a ses « défauts »). Nous n'avons pas non plus approfondi la question de la tradition de laquelle est issue la société québécoise, la tradition catholique. D'autres découvertes auraient certainement pu être faites si nous avions travaillé dans ces directions. Cependant, les questions de la dynamique psychique et de l'identité dans les deux liens sociaux étudiés se sont présentées à nous comme nous les avons élaborées au fil des analyses et de la réflexion en considérant les contextes actuels. En effet, le Québec est en rupture d'avec sa tradition et les problèmes concrets de la Côte d'Ivoire n'étaient pas forcément pertinents pour notre propos. Nous avons simplement élaboré les phénomènes dans le sens où ils se manifestaient. Il peut s'agir d'un élément en partie contre-transférentiel, mais qui, comme nous l'avons déjà dit, est inévitable et peut même être porteur. Par ailleurs, ce déroulement de la réflexion est conforme à ce que nous cherchions, c'est-à-dire à mettre en lumière ce qui fonctionne ou pas, pour soutenir les enfants dans la formation de leur identité et l'élaboration de leur structure psychique.

Ce travail aura également pu être vu comme une entreprise de démolition de l'individualisme, de la modernité et de la société québécoise. Mais il s'agit plutôt de montrer en quoi l'individu ne peut pas évoluer dans la solitude et de montrer en quoi l'altérité lui est indispensable pour qu'il puisse grandir. En somme, la visée est davantage de montrer l'insuffisance de cultures de l'individu et de la nouveauté qui fonctionnent sans rien d'autre, de pointer là où nous devrions, en tant que sociétés modernes, concentrer nos efforts.

Une autre limite au travail correspond au fait qu'un nombre limité d'analyses qualitatives ait pu être fait. Étant donné que les données sur la structure œdipienne pouvaient être tirées de façon plus consistante de ces analyses, davantage d'analyses auraient probablement permis plus de saturation et des interprétations plus justes.

La taille des échantillons étudiés peut aussi être pointée comme une limite. En effet, les analyses statistiques auraient pu être plus détaillées, notamment au niveau des différences entre les sexes, avec de plus gros échantillons. Notons aussi l'analyse sommaire des résultats de la France, du Vietnam et de la Russie, qui aurait fort probablement enrichi le travail et permis une compréhension plus globale. Par contre, considérant le temps imparti à ce travail de thèse, nous avons fait le maximum possible.

À ce titre, l'étude de la dynamique psychique de d'autres populations et le recoupement avec les différentes structures familiales et les idéologies politiques ou religieuses qui existent dans le monde telles que Todd (1999) les a travaillées, serait une perspective très intéressante de poursuite de ce travail. Ce travail aurait avantage à être fait quantitativement et qualitativement, et pourrait permettre de faire avancer

les questions sur la structure œdipienne que la communauté scientifique adresse à la psychanalyse depuis plusieurs décennies (et auxquelles plusieurs ont commencé à répondre, bien sûr).

Un travail supplémentaire aurait gagné à être fait sur nombre de thèmes, dont l'image et l'imaginaire, la représentation, le narcissisme, l'Idéal du Moi, la latence, la famille, la culture, la transmission, le langage, et bien d'autres encore. Il aurait été heureux, également, de pouvoir arriver à réfléchir les incarnations modernes de l'Autre, qu'on peut penser comme défaillante pour le développement psychique humain. Ensuite, la question des voies de sortie d'une sorte de crise dans laquelle nous nous trouvons et des possibilités saines d'évolution est aussi plus ou moins restée en plan, peut-être est-ce aussi symptomatique d'une certaine impasse à laquelle nous nous sommes butés. Il s'agit par ailleurs d'un chemin ouvert pour des recherches ultérieures.

Finalement, une limite au travail doit peut-être être attribué aux horizons divers à partir desquels cette recherche a été faite. La combinaison des méthodes de recherche et des disciplines, si elle a apporté une richesse incontestable, a aussi pu freiner des élaborations possibles dans une direction donnée. L'élaboration psychanalytique, par exemple, aurait pu être travaillée davantage. Nous avons choisi de tenter l'exercice de nous situer dans le cadre d'une certaine pratique actuelle de la recherche en psychologie et en même temps d'être un minimum fidèle aux traditions de la psychanalyse et de la recherche qualitative, et d'observer une démarche intègre et rigoureuse de la pensée qui reste ouverte sur des perspectives autres. Cela faisait beaucoup en même temps, peut-être trop, mais qui, nous le souhaitons, a eu les avantages de ses inconvénients.

CONCLUSION

Ce travail de thèse aura d'abord montré que les processus identificatoires changent en fonction du lien social. Cela correspond à ce que les travaux antérieurs de la recherche CoPsyEnfant soutenaient, à partir de moins de données.

Les 5 pays étudiés quantitativement présentent chacun leur spécificité, tant au niveau de la présence du sujet que du premier personnage dessiné dans les dessins de famille réelle et idéale.

Comparés à l'ensemble, les Russes donnent une place particulière aux représentations de la mère réelle et du sujet lui-même idéalisé, malgré que le sujet réel soit souvent absent des dessins. Les Vietnamiens investissent massivement l'image du père, et sont la plupart du temps présents dans leurs dessins. Les Français, quant à eux, sont à peu près aussi souvent absents que présents et investissent les personnages idéalisés « autres ». Il faudrait cependant voir à quoi cela correspond. Ces résultats seraient à mettre en lien avec une étude plus approfondie des différents liens sociaux de ces pays et avec des analyses qualitatives.

Statistiquement, les Québécois apparaissent comme ceux qui investissent le plus l'image réelle de soi et ils sont, la majorité du temps, présents dans leurs dessins. Chez les Ivoiriens, la sœur réelle occupe une place particulière, alors que le sujet lui-même est désinvesti ; il est la plupart du temps absent, tant dans la représentation de la réalité que de l'idéal.

L'étude qualitative de l'absence du sujet dans le dessin chez les Québécois et les Ivoiriens a abouti à plusieurs possibilités interprétatives. Il peut s'agir d'une défense vis-à-vis de conflits intérieurs, ou encore d'un flou identitaire, lorsque le développement psychique n'a pas atteint une certaine maturité. Mais, lorsque la maturité est assez grande, il peut aussi s'agir d'un oubli sain de soi, qui permet d'investir les figures identificatoires de l'autre. Cette position de secondarité du sujet favorise le développement d'une identité saine et permet au sujet de l'inconscient d'exister librement à travers toutes les identifications. Pour la clinique, cela signifie qu'il ne faut pas interpréter trop rapidement l'absence du sujet dans le dessin.

L'étude du dessin de soi en premier a pu être reliée à une forme de repli narcissique, œdipien ou pas. On peut aussi l'interpréter comme une défense où le sujet s'investit lui-même, faute d'autre chose. Il peut par contre être supposé un peu plus « normal » chez les filles que chez les garçons. Il donne lieu à l'investissement de figures de « doubles de soi-même » qui tiennent lieu de réconfort devant la solitude. La primauté de la représentation de soi peut par ailleurs aussi être interprétée comme une manifestation de l'ambition personnelle.

L'absence ou la primauté de soi dans le dessin peuvent donc, d'une part, tous deux être assimilés à des défenses plus ou moins fréquentes en fonction de ce que favorise le lien social, individualiste pour les Québécois, « collectiviste » pour les Ivoiriens. D'autre part, l'absence apparaît soit comme plus régressée que le dessin de soi en premier, soit plus évoluée, dépendant du stade de développement de l'individualité. Chez les Ivoiriens, le lien social qui donne une importance plus grande au groupe qu'au sujet favorise un désinvestissement de soi comme défense. On peut penser que la fréquence de l'absence du sujet est aussi augmentée par la

situation de guerre en Côte d'Ivoire. Chez les Québécois, le dessin de soi en premier peut être vu comme une combinaison de l'individualisme et d'une certaine « crise de la famille moderne », où l'enfant est la référence à partir de quoi la famille est constituée, et où les liens familiaux sont fragiles.

Ces questions sont par ailleurs apparues comme secondaires par rapport à la construction identitaire. Les réflexions théoriques comme l'analyse de mouvements opposés dans les formations identitaires des enfants ont réorienté la réflexion vers la question du même et de l'Autre. L'identité procède en effet de ce double phénomène de mêmeté et d'altérité, de reconnaissance d'être identique (à soi ou à l'autre) et en même temps de se référer à l'autre, ce qui identifie le sujet dans sa différence. Comme le dit Bendahman (2000), « C'est le détour par l'autre, le Non-Soi qui révèle le sujet à lui-même, qui révèle le Soi » (p. 15). Ces deux sens à la formation identitaire sont tous deux essentiels, mais l'un ne va pas sans l'autre, l'identification au Même sans Autre tourne en rond, et l'identification à l'Autre sans un sentiment de soi-*même* conduit le sujet à se perdre dans l'Autre.

L'analyse comparative des dessins québécois et africains a mis en évidence des directions qu'on peut voir, dans une certaine mesure, comme opposées sur ce continuum entre le même et l'Autre. Il ne s'agit pas de faire des interprétations réductrices, mais de pointer une différence dans la construction identitaire des enfants de ces deux cultures, bien que des mouvements multiples existent dans chacune d'elles. Tant les analyses quantitatives que qualitatives convergent vers une orientation, vers soi-même et le semblable pour les enfants québécois, et vers des figures de l'altérité pour les enfants ivoiriens. Pour les Québécois, dans une certaine mesure, la famille, c'est d'abord soi-même, alors que pour les Ivoiriens, la famille, c'est d'abord les autres.

Ces positions peuvent être mises en lien avec le lieu du Phallus (la puissance) dans le lien social, qui est attribué au sujet lui-même dans les sociétés modernes individualistes et laïques (dont le Québec), et à l'Autre dans les sociétés « collectivistes » et religieuses (dont la Côte d'Ivoire). On constate que ces positions orientent les identifications. Les Ivoiriens sont identifiés à leur lien à l'autre (fils, frère, neveux) et investissent des figures de l'altérité (le blanc, la femme). Les Québécois, de leur côté, s'identifient à eux-mêmes plus que les autres enfants et diluent les différences pour en arriver à des figures du semblable. On arrive ainsi à se dire, comme Lesourd (2007), que le sujet moderne est en « panne de l'Autre » et il se trouve alors rabattu sur des figures du même, dans une certaine solitude. On peut penser que c'est cela qui mène les enfants québécois à des identifications régressives (bébé, animaux).

Cet Autre est aussi ce qui soutient le monde symbolique auquel le sujet se réfère et on constate sa défaillance pour les Québécois, alors qu'il est soutenant pour les Ivoiriens. L'appui sur la « tradition culturelle », qui organise les grandes différences et questions existentielles humaines, permet en effet aux enfants ivoiriens de se lier à l'autre et de se construire des figures idéales au delà des conflits et insuffisances relationnelles. Par contre, la « culture moderne », qui est par définition en rupture avec la tradition, ne soutient pas les enfants, tant Québécois qu'Ivoiriens (la modernité gagne aussi l'Afrique), dans leur développement psychique. Ils se trouvent alors, malgré une structure où tout est en place et qui fonctionne, bloqués

dans leur développement par toute insuffisance de leur situation réelle. Ils fonctionnent, mais restent collés à la réalité, n'arrivant pas à rêver des idéaux qui leur permettraient de dépasser les épreuves de la vie « ordinaire » qui sont celles de tous les enfants du monde. En exagérant la différence, on pourrait dire que les enfants du lien social moderne restent accroché à un objet archaïque dont ils n'arrivent pas à se séparer, alors que cette séparation est soutenue par une liaison symbolique chez les enfants qui s'appuient sur une tradition culturelle où des figures de l'Autre sont cultivées. Nous en arrivons ainsi à dire que le lien social moderne défaille à soutenir symboliquement le sujet, au-delà des hauts et des bas de la réalité.

Bendahman (2008) posait la question récemment :

« La pulsion de mort serait-elle en train de l'emporter sur Eros ? Nos cultures, où Narcisse bat et remplace de plus en plus Œdipe, seraient-elles actuellement en panne d'*illusions*, de gratifications et de mythes fédérateurs pour imposer un détour aux pulsions de mort et de destruction et empêcher l'éclatement du Moi ? » (p. 13)

Les fruits de nos analyses vont malheureusement un peu en ce sens. Mais reconnaître un problème n'est-il pas déjà être engagé dans une démarche pour en sortir ? Concernant la société québécoise, cette société qui a peut-être oublié qu'elle se souvenait, rassurons-nous en rappelant son potentiel et son dynamisme, qui pourrait, s'il orientait ses efforts en ce sens, très bien évoluer rapidement. Ce potentiel de changement est d'ailleurs le propre de toute société moderne.

Il ne s'agit pas de ne voir que du négatif dans la modernité et l'individualisme, qui ont été des évolutions de l'histoire. Ce qu'il faut pointer, c'est que ces idéologies dysfonctionnent si elles ne sont pas arrimées à autre chose qui organise, donne un sens et des idéaux. C'est ce que ne fait justement pas le libéralisme, cette idéologie sans tiers, qui laisse le soin à la loi de l'offre et de la demande de réguler d'elle-même les mouvements, et qui, comme l'a souligné Emmanuel Todd, « aboutit à la destruction du tissu social et à détruire la vie des gens »[77]. Il faut constater qu'on assiste aujourd'hui en effet à un effondrement des cadres collectifs.

Nos interprétations vont dans le sens de l'hypothèse générale de la recherche CoPsyEnfant, qui soutenait que les différences des sexes et des générations ne sont plus des repères dans le lien social moderne. On constate effectivement une certaine perte des repères et un estompage des différences chez les Québécois.

Par contre, les résultats statistiques globaux suggèrent que les enfants de différents pays sont à peu près organisés sur un modèle œdipien, où le père a une place d'exception par rapport aux autres personnages. Cette position est par ailleurs moins claire au Québec, qu'on peut considérer comme la plus moderne des cultures étudiées, étant une société européenne (occidentale) transplantée en Amérique du Nord, c'est-à-dire d'autant plus en rupture d'avec ses racines. Les Ivoiriens se distinguent assez radicalement des autres groupes et il semble bien y avoir une spécificité de « l'Œdipe africain ». Par contre, les analyses qualitatives ont mis en évidence une certaine occidentalisation des idéaux, ce qui pourrait suggérer que l'Œdipe africain est en voie de s'occidentaliser.

[77] Propos tenus concernant le libre-échange lors d'une conférence sur son ouvrage « Après la démocratie ».

Pour finir, nous souhaitons valoriser un questionnement dans le sens de la place de l'Autre dans la formation des repères qui permettent au sujet humain de se sentir être quelqu'un, d'avoir une place, d'avoir une identité à partir de laquelle il peut vivre et rêver sa vie. Qu'est-ce qui tient lieu de cet Autre aujourd'hui dans nos sociétés modernes ? Qu'est-ce qui défaille ? Peut-on réhabiliter une culture traditionnelle, sans revenir en arrière, dans les conflits qui ont justifié la rupture ? Comment rétablir une vraie transmission de repères qui ont un sens pour l'accroissement de la vie humaine ? Comment peut-on cultiver une image de l'Autre ? Comment redonner sa place à ce que Freud appelait l'*Illusion*, mais qui est la source des idéaux qui nous transcendent ? Comment peut-on permettre à des figures de l'Autre de s'incarner dans un monde symbolique qui permettent aux enfants de rêver ? Parce qu'un monde où les enfants ne rêve plus n'est-il pas un monde mort, et qu'un monde vivant et sain n'est-il pas un monde où les enfants rêvent de grandir ? Comment peut-on ré-enchanter le monde ?

BIBLIOGRAPHIE

Abell, S. C., Brisen, P. D. V., & Watz, L. S. (1996). Intellectual evaluations of children using human figure drawings: an empirical investigation of two methods. *Journal of Clinical Psychology, 52*(1).

Abell, S. C., Horkheimer, R., & Nguyen, S. E. (1998). Intellectual Evaluations of Adolescents via Human Figure Drawings: An Empirical comparisonof Two Methods. *Journal of clinical psychology, 54*(6), 811-815.

Abraham, A. (1963). *Le dessin d'une personne (Le test de Machover)*. Neuchatel (Suisse): Delachaux et Niestlé.

Abraham, A. (1992). *Les identifications de l'enfant à travers son dessin*. Toulouse: Privat.

Abraham, A. (1999). *Le dessin d'une personne, le test de Machover* (3e ed.). Paris: EAP.

Alami, S., Desjeux, D., & Garabuau-Moussaoui, I. (2009). *Les méthodes qualitatives*. Paris: PUF.

Ali, S. (1970). *De la projection, une étude psychanalytique*. Paris: Payot.

Alschuler, R. M., & Hattwick, L. W. (1947). *Painting and personnality. A study of young children*. Chicago: The University of Chicago Press.

Anastasi, A., & Foley, J. (1936). An analysis of spontaneous drawings by children in different cultures. *Journal of applied psychology, 20*, 689-726.

Ancori, B. (1997). Effacement du tiers et identité du sujet : les leçons de la grêce ancienne et de l'Occident médiéval *Figures du sujet dans la modernité*. Strasbourg: Éditions Arcanes.

Anderson, H., & Anderson, I. (1965). *Techniques projectives*. Paris: Éditions universitaires.

Antoine, C. (Ed.) (2008) Petit Larousse de la psychologie. Paris: Larousse.

Anzieu, A. (2008). *Le travail du dessin en psychothérapie de l'enfant* (Nouv. éd. . ed.). Paris: Dunod.

Anzieu, D., & Chabert, C. (2004). *Les méthodes projectives*. Paris: Presses universitaires de France.

Aronoff, D., & McCormick, N. (2006). Sex, sex role identification, and college students' projective drawings. *Journal of clinical psychology*(46), 460-466.

Arteche, A., Bandeira, D., & Hutz, C. S. (2000). Draw-a-person test: The sex of the first drawn figure revisited. *The Arts in Psychotherapy*(37), 65-69.

Askofaré, S. (2008). L'identité au temps du discours de la science. In M. Menès (Ed.), *L'identité en question dans la psychanalyse*. Paris: Publication de l'École de psychanalyse.

Aubin, H. (1970). *Le dessin de l'enfant inadapté*. Toulouse: Privat.

Baldy, R. (2002). *Dessine-moi un bonhomme : dessins d'enfants et développement cognitif*. Paris: In press.

Baldy, R. (2009). « Dessine-moi un bonhomme ». Universaux et variantes culturelles. *Gradhiva, 1*(9), 132-151.

Banégas, R., & Steck, J.-F. (2012). Côte d'Ivoire *Encyclopédie Universalis*. France: Universalis.FR.

Barnes, E. (1893). A study of children's drawings. *Pedagogical Seminary, 2*, 451.

Baudrillard, J., Brunn, A., & Lageira, J. (2012). Modernité *Encyclopédie Universalis*. France: Universalis.FR.

Bédard, N. (2007). *Comment interpréter les dessins d'enfants* (5e ed.). Outremont, Québec: Éditions Quebecor.
Bendahman, H. (2000). *Travail culturel de la pulsion et rapport à l'altérité: pour une topique de la différence.* (Thèse de Doctorat d'État en psychologie), Université Louis Pasteur, Strasbourg.
Bendahman, H. (2008). Pour une éthique de la relation à l'autre ou la culture de l'agir. In H. Bendahman (Ed.), *Du pulsionnel au culturel*. Paris: l'Harmattan.
Bene, E., & Anthony, J. (1985). *Family Relation Test*. Windsor: Nelson publishing co.
Benoist, J.-M. (1983). Facettes de l'identité. In C. Levis-Strauss (Ed.), *L'identité*. Paris: Presses Universitaires de France.
Berger, M. (2010). Œdipe civilisateur menacé. *Filigrane, 19*(1), 49-63.
Bergeret, J. (2004). *Psychologie pathologique : théorique et clinique* (9e ed.). Issy-les-Moulineaux: Masson.
Bernaud, J.-L. (2008). *Les méthodes d'évaluaiton de la personnalité*. Paris: Dunod.
Bertrand, S. (2008). *La construction de l'identité aujourd'hui: la représentation de soi en lien avec la représentation de la famille dans les dessins d'enfant.* (thèse d'honneur), UQAM, Montréal.
Bertrand, S., Bessette, P., Krymko-Bleton, I., Dufour, V., & Lesourd, S. (2011). Le test des quatre dessins comme fenêtre sur la vie psychique infantile: un exemple d'analyse. *Revue québécoise de psychologie, 32*(3), 289-310.
Bessette, P., Demarbre, M., Bériault, M., & Krymko-Bleton, I. (2010). *Analyse comparative de dessins de jeunes filles ivoiriennes et québécoises dans le cadre d'une recherche psychodynamique internationale sur l'identité.* Paper presented at the Société québécoise de recherche en psychologie, Montréal.
Bessette, P., Dufour, V., Krymko-Bleton, I., & Lesourd, S. (2012). L'Oedipe africain à travers une lecture des dessins d'une enfant sénégalaise. *Recherches qualitatives: Recherche qyalitative en contexte africain, 31*(1), 248-274.
Bessette, P., Krymko-Bleton, I., & Lanciault-Breton, M. (2009). *Analyse qualitative de séries de dessins d'enfants dans le cadre d'une recherche internationale sur la construction de l'identité aujourd'hui*. Affiche présentée au 31e congrès annuel de la Société québécoise de recherche en psychologie. Ottawa, Canada.
Blaikie, N. W. H. (1991). A critique of the use of triangulation in socialresearch. *Quality and quantity, 25*, 115-136.
Bonin, P. (2011). Côte d'Ivoire: génocide en pays Wè. Retrieved 07/06/2012, from http://legrandouestivoirien.blogspot.fr/2011/04/cote-divoire-genocide-en-pays-we.html
Bouchard, G. (2000). *Genèse des nations et cultures du Nouveau monde*. Montréal: Boréal.
Bouchard, G., & Taylor, C. (2008). Fonder l'avenir, le temps de la conciliation : rapport abrégé *Commission de consutlation sur les pratiques d'accommodements reliés aux différences culturelles*: Gouvernement du Québec.
Bousquet, M.-P. (2006). Une histoire réparée pour qui? Ce que les Algonquins du Québec commémorent de leur passé. In M. Baussant (Ed.), *Du vrai au juste, la mémoire, l'histoire, l'oubli*. Québec: Les Presses de l'Université Laval.

Brannen, J. (2007). Working qualitatively and quantitatively. In C. Seale, G. Gobo, J. F. Gubrium & D. Silverman (Eds.), *Qualitative Research Practice*. London: SAGE.
Brown, C. (1990). *Histoire Générale du Canada*. Québec: Boréal.
Brunet, L. (2008). Réflexion sur la validité et la légitimité des méthodes diagnostiques. *Revue québécoise de psychologie: L'utilisation des méthodes projectives, 29*(2).
Buck, J. (1947). The H.T.P., a projective device. *American journal of mental deficiency, 51*, 606-610.
Burns, R. C., & Kaufman, H. (1970). *Kinetic Family Drawings*. New-York: Brunner Mazel.
Butler, C. (2002). *Postmodernism*. New York: Oxford.
Cain, J. e. G., J. (1953). Le dessin de la famille chez l'enfant, critères de classification. *Annales médicopsychologiques, 4*(1), 502-506.
Cambier, A. (2000). Les aspects génétiques et culturels. In P. Wallon, A. Cambier & D. Engelhart (Eds.), *Le dessin de l'enfant* (3e ed.). Paris: P.U.F.
Caron, C.-I. (2007). Patrimoine, généalogie et identité : la valorisation de la mémoire familiale au Québec et en Acadie au 20e siècle. *Enfances, familles, générations*(7), 32-44.
Catte, M., & Cox, M. V. (1999). Emotional indicators in children's human figure drawings. *European Child and Adolescent Psychiatry, 8*, 86-91.
Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. (2005). Retrieved 26/06/2012, from http://www.cnrtl.fr/
Césaire, A. (1955). *Discours sur le colonialisme, Discours sur la Négritude*. Paris: Présence Africaine.
Chantraine, P. (Ed.) (1968) Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Paris.
Cléro, J.-P. (2002). *Le vocabulaire de Lacan*. 2002: Ellipses Éditions.
Corman, L. (1976). *Le test PN: La règle d'investissement*. Paris: P.U.F.
Corman, L. (1978). *Le test du dessin de famille avec 103 figures* (3e ed.). Paris: Presses universitaires de France.
Cousineau, D. (2009). *Panorama des statistiques pour psychologues*. Bruxelles: De Boeck.
Cox, M. V. (1993). *Children's drawings of the human figure*. Hove: LEA.
Daoud, F. S. (1976). First-drawn pictures: A cross-cultural investigation. *Journal of Personality Assessment, 40*(4), 376-377.
Darwin, C. (1877). A biographical sketch of an infant. *Mind*(11), 286-294.
Davido, R. (1976). *Le langage du dessin d'enfant*. Paris: Presse de la Renaissance.
de Singly, F. (2005). *L'individualisme est un humanisme*. La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube.
Debray, R. (2000). *L'examen psychologique de l'enfant à la période de latence*. Paris: Dunod.
Delefosse, M. S. (2001). Phénoménologie et recherche en psychologie, un ancien débat qui nous reviens des États-Unis. In M. S. Delefosse & G. Rouan (Eds.), *Les méthodes qualitatives en psychologie*. Paris: Dunod.
Delefosse, M. S., Rouan, G., Clot, Y., Goergiou, D., Giami, A., & Pédinielli, J.-L. (2001). *Les méthodes qualitatives en psychologie*. Paris: Dunod.
Dennis, W. (1966). *Group Values Trough Childrens Drawings*. New York: John Wiley.

Descarries, F. (2005). Le mouvement des femmes québécois, état des lieux. *Cités, Le Québec : une autre Amérique, 3*(23), 143-154.
Devereux, G. (1980). *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*. Paris: Flammarion.
Di Leo, J. H. (1970). *Young children and their drawings*. New York: Brunner Mazel.
Didillon, H., & Vanderwiele, M. (1988). Le test du dessin de la famille chez les écoliers congolais. *Revue Belge de Psychologie et de Pédagogie, 50*(201), 1-16.
Diop, C. A. (1982). *L'unité culturelle de l'Afrique noire*. Paris: Présence Africaine.
Dolto, F. (1948). Rapport sur l'interprétation psychanalytique des dessins au cours des traitements psychothérapiques. *Psyché, 1*(17), 324-346.
Dolto, F. (1984). *L'image inconsciente du corps*. Paris: Éditions du Seuil.
Dolto, F. (1988). *L'enfant dans la ville*. Nice: Z'éditions.
Dolto, F. (1990). *Lorsque l'enfant parait* (Éd. rel ed.). Paris: Éditions du Seuil.
Dolto, F. (1994). *Les étapes majeures de l'enfance*. Paris: Gallimard.
Dolto, F. (1997). *Le sentiment de soi aux sources de l'image inconsciente du corps*. Saint-Armand: Éditions Gallimard.
Dolto, F., & Sauverzac, J.-F. d. (1987). *Dialogues québécois*. Paris: Editions du Seuil.
Dor, J. (2002). *Introduction à la lecture de Lacan*. Paris: Éditions Denoël.
Doron, J. (1996). L'acte graphique: Une élaboration progressive d'un signe dense. In J. Raffier-Malosto (Ed.), *Le dessin de l'enfant de l'approche génétique à l'interprétation clinique* (pp. 293-304). Grenoble: La Pensée sauvage.
Douville, O. (2001). Pour introduire l'idée d'une mélancolisation du lien social. *1*(63), 239-262.
Douville, O. (2004). Antrhropologie du contemporain et clinique du sujet. *L'évolution psychiatrique, 69*, 31-47.
Douville, O. (2009). Situations des mineurs errants en Afrique au regard des perturbations des premières relations. *Rhizome: Bulletin national santé mentale et précarité*(37), 48-55.
Dufour, V. (2002). Transparence et confusion. *Le lettre de l'enfance et de l'adolescence, 2*(48), 49-56.
Dufour, V. (2006). L'enfant intellectuellement "surdoué" : une faille dans la construction générationnelle? *Filigrane, 15*(2), 68-80.
Dufour, V. (2007a). *Body cpeaks about human being*. Paper presented at the 4th Critical Multicultural Counselling and Psychotherapy, Toronto, Canalda.
Dufour, V. (2007b). Le générationnel aujourd'hui : Une différence problématique? *Psychologie de la famille et de psychothérapie familiale*(1), 33-43.
Dufour, V. (2008). La recomposition familiale n'est pas une réalité psychique? Réalité du traumatisme, réel du trauma. *Entre écoutes du singulier et cliniques du collectif, Congrès Franco-méditerrannéen*.
Dufour, V. (2009). *Body speaks about human being*. Paper presented at the Within and beyond borders: Critical Multicultural Counselling in Practice, University of Toronto. http://cdcp.oise.utoronto.ca/UserFiles/File/Publications/within_and_beyond_borders.pdf
Dufour, V., & Lesourd, S. (soumis). *La difficile construction de l'image du père pendant l'Oedipe au temps du monde libéral*. L'Évolution psychiatrique.

Dumas, C. (2000). L'analyse des données de base. In R. J. Vallerand & U. Hess (Eds.), *Méthode de recherche en psychologie*. Montréal: Gaëtan Morin Éditeur.
Dumont, F. (1996). *Genèse de la société québécoise*. Québec: Boréal.
Duruz, N. (1985). *Narcisse en quête de soi*. Liège: Pierre Mardaga.
Encyclopédie Universalis (1995). Paris: Encyclopædia Universalis S.A.
Ergot, M. (2004). La protection du ventre des bébés et la fermeture de la bouche nombril (Mossi, Burkina Faso). In C. Méchin, I. Bianquis & D. LeBreton (Eds.), *Le corps et ses orifices* (pp. 13-34). Paris: L'Harmattan.
Erikson, E. H. (1964). *Childhood and society*. New York: W W Norton & Co.
Erny, P. (1962). *Histoire de l'Afrique occidentale*. Verdun-Issy-les-Moulineaux: Éditions Saint-Paul.
Erny, P. (1965). *Histoire de l'Afrique de l'Ouest*. Issy-les-Moulineaux: Les classiques africains.
Erny, P. (1976). Dessins d'écoliers en Afrique Centrale. *Antropos, 71*, 441-451.
Erny, P. (1978). L'éducation sexuelle dans la vie traditionnelle de l'Afrique noire. *L'enfant en milieu tropical*(112), 3-43.
Erny, P. (1987). *L'enfant et son milieu en Afrique noire*. Paris: l'Harmattan.
Erny, P. (1999). *Écoliers d'hier en Afrique centrale: Matériaux pour une psychologie*. Saints-Geosmes: L'Harmattan.
Erny, P. (2012). *Détours par l'Afrique*. Colmar: Jérôme Do Bentzinger Editeur.
Espiau, G. (2005). Étude des préférences affectives dans la relation fraternelle au travers du dessin de famille imaginaire. *Psychologie française, 50*, 255-271.
Fabry, J. J., & Bertinetti, J. F. (1990). A construct validation study of the Human Figure Drawing Test. *Perceptual and Motor Skills, 70*(2), 465-466.
Faïk-Nzuji, C. M. (1993). *La puissance du sacré. L'homme, la nature et l'art en Afrique*. Bruxelles: La Renaissance du livre.
Faïk-Nzuji, C. M. (1996). *Le dit des signes, Répertoire de symboles graphiques dans les cultures et les arts africains*. Hull: Musée canadien des civilisations.
Faïk-Nzuji, C. M. (2000). *Arts africains, signes et symboles*. Bruxelles: De Boeck Université.
Fédida, P. (1978). *L'absence*. France: Éditions Gallimard.
Ferraris Oliverio, A. (1973). Children's evaluations of family roles a cross-cultural comparison. *International Journal of Psychology, 8*(2), 153-158.
Flanagan, R., & Esquivel, G. B. (2006). Empirical and clinical methods in the assessment of personality and psychopathology: An integrative approach for training. *Psychology in the Schools, 43*(4), 513-526.
Flanagan, R., & Motta, R. W. (2007). Figure drawings: A popular method. *Psychology in the Schools. Special Issue: Performance measures of personality in school psychology: Practice and research, 44*(3), 257-270.
Florence, J. (1978). *L'identification dans la théorie Freudienne*. Bruxelles: Publications des facultés universitaires de Saint-Louis.
Formoso, B. (2011). *L'identité reconsidérée: Des mécanismes de base de l'identité à ses formes d'expression les plus actuelles*. Paris: L'Harmattan.
Freud, S. (1972). *Cinq leçons sur la psychanalyse*. Paris: Petite bibliothèque Payot.
Freud, S. (1981). Psychologie des foules et analyse du Moi *Essais de psychanalyse* (pp. 83-175). Paris: Payot.
Freud, S. (2002). *La vie sexuelle* (13e ed.). Paris: Presses Universitaires de France.

Freud, S. (2006). L'Œdipe, de l'individuel au social... *Le Coq Héron, 2*(185), 23-35.
Freud, S. (2010). *Le malaise dans la civilisation*. Paris: Le Seuil.
Freymann, J.-R. (1997). La constitution du symptôme *Figures du sujet dans la modernité*. Strasbourg: Éditions Arcanes.
Fury, G., Carlson, E. A., & Sroufe, L. A. (1997). Children's Representations of Attachement Relationships in Family Drawings. *Child developpement, 68*(6), 1154-1164.
Gadamer, H.-G. (1996). *Vérité et méthode*. Paris: Éditions du seuil.
Gadamer, H.-G. (1998). *Philosophie de la santé* (M. Dautré, Trans.). Paris: Grasset-Mollat.
Gagné, G. (2005). Présentation: Le Canada français. Son temps, sa nature, son héritage. *Recherches sociographiques, 46*(3), 407-410.
Gaudreault, J. (2010). *Les perceptions des relations familiales de six enfants atteints du trouble du deficit de l'attention/hyperactivite.* (Doctorat en psychologie), Université du Québec à Trois-Rivières, Trois-Rivières.
Gélard, M.-L. (2007). De soi à l'autre, Approche du système de dénomination au sein d'une tribu saharienne. *Langage et société*(119), 157-178.
Gerdes, P. (1995). *Une tradition geométrique en Afrique, les dessins sur le sable, Tome 1, Analyse et reconstruction*. Paris: L'Harmattan.
Gill, F. (1995). Identité - Philosophie *Encyclopédie Universalis* (pp. 1012-1015). Paris.
Girerd, C. (2009). *Les figures d'autorité chez l'enfant, Différence des sexes et des générations.* (Doctorat en psychologie), Université Louis Pasteur, Strasbourg.
Girerd, C., Druzhinenko, D., Dufour, V., & Lesourd, S. (2007). *The problem of autority figures construction in "COPSYENFANT" international study*. Paper presented at the Xth European Congress of Psychology, Prague.
Girerd, C., Druzhinenko-Silhan, D., Dufour, V., & Lesourd, S. (2007). [Tracking the figure of authority: the identification figure in the drawing of the real family].
Gnonsoa, A. (2007). L'histoire du peuple Wè. Retrieved 07/06/2012, from http://www.rezoivoire.net/cotedivoire/patrimoine/83/l-histoire-du-peuple-we.html
Goodenough, F. L. (1957). *L'intelligence d'après le dessin : le test du Bonhomme*. Paris: Presses universitaires de France.
Green, A. (1983). Atôme de parenté et relations œdipiennes. In C. Levis-Strauss (Ed.), *L'identité*. Paris: Presses Universitaires de France.
Guéguen. (1998). *Manuel de statistique pour psychologues*. Paris: Dunod.
Guignard, F. (2010). Réflexions d'une psychanalyste sur l'enfant dans la société occidentale d'aujourd'hui. *Filigrane, 19*(1), 11-27.
Guillemette, F., & Berthiaume, M.-J. (2008). Bibliographie sur la scientificité de la recherche qualitative. *Recherches qualitatives, Bibliographies*(4), 1-11.
Guillemette, F., & Yoro, B. M. (2012). Recherche qualitative et particularités culturelles des terrains africains. *Recherches qualitatives, 31*(1), 1-5.
Gutton, P. (1991). *Le pubertaire*. Paris: PUF.
Haag, G. (1995). La constitution du fond dans l'expression plastique en psychanalyse d'enfant. Sa signification dans l'expression de la psychée. In D. S. & S. F. (Eds.), *Le dessin dans le travail psychanalytique avec l'enfant*. Ramonville Ste-Agne: Erès.

Haag, G. (1996). Entre figure et fond: quelques aspects de la symbolique dans l'organisation du dessin des enfants de 2 à 6 ans *Le dessin de l'enfant* (pp. 149-172). Paris: La Pensée sauvage.
Hammer, E. (1953). The rôle of H.T.P. in pronostic battery. *Journal of Clinical Psychology, 9*(4), 371-374.
Hammersly, M. (1996). The relationship between qualitative and quantitative research: paradigm loyalty versus methodological eclecticism. In J. T. E. Richardson (Ed.), *Handbook of Research Methods for Psychology and the Social Sciences* (pp. 159-179). Leicester: BPS Books.
Hampaté Bâ, A. (1972). *Aspects de la civilisation africaine*. Paris: Présence africaine.
Harris, D. B. (1963). *Children's drawings as mesures of intellectual maturity*. New York: Harcout, Brace & World.
Hassan, G., Papazian-Zohrabian, G., Fraser, S., & Rousseau, C. (2012). La psychologie culturelle, une question de savoir être. *Psychologie Québec, 29*(01), 32-34.
Haward, L. R. C. (1956). Extra-cultural differences in drawings of the human figure by African children. *Ethnos*, 220-230.
Heidegger, M. (1935). De l'origine de l'oeuvre d'art. [Édition bilingue numérique].
Heidegger, M. (1986). *Être et temps*. Paris: Gallimard.
Heidegger, M. (2005). *Grammaire et étymologie du mot "être"*. France: Éditions du Seuil.
Héritier, F. (1983). L'identité Samo. In C. Levis-Strauss (Ed.), *L'identité*. Paris: Presses Universitaires de France.
Héritier, F. (1996). *Masculin / Féminin*. Paris: Éditions Odile Jacob.
Héritier, F. (2002). La contraception. Vers un nouveau rapport des catégories du masculin et du féminin. *Masculin/Féminin II*. Paris: Éditions Odile Jacob.
Hirsch, C. (1988). *L'arbre*. Paris: Éditions du Félin.
Holzberg, J. D., & Wexler, M. (1950). The validity of human form drawings as a measure of personality deviation. *Journal of Projective Techniques, 14*(4), 343-341.
Howell, D. C. (1998). *Méthodes statistiques en sciences humaines*. Paris: De Boeck.
Hulse, W. C. (1951). The emotionnal disturbed child draws his family. *Quartely journal of child Behavior, 3*, 152.
Husserl, E. (1976). *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendentale*. Paris: Gallimard.
Immigration and Refugee Board of Canada. (2003). Côte d'Ivoire : situation actuelle des membres du groupe ethnique des Wè, y compris l'endroit où ils vivent, leurs caractéristiques ainsi que leur traitement par les autorités gouvernementales. Retrieved 08/06/2012, from http://www.unhcr.org/refworld/docid/4b20efc1c.html
Jahoda, G. (1992). Foreword. In J. W. Berry, Y. H. Poortinga, M. H. Segall & P. R. Dasen (Eds.), *Cross-cultural psychology: research and application* (pp. x-xii). Cambridge: Cambridge University Press.
Jourdan-Ionescu, C., & Lachance, J. (2000). *Le dessin de la famille*. Paris: Éditions et applications psychologiques.
Julien, P. (2001). Lacan et la modernité. *L'Évolution psychiatrique*(66), 215-222.
Jumel, B. (2011). *L'aide mémoire du dessin d"enfant*. Paris: Dunod.

Kaplan, N., & Main, M. (1986). *Instructions for the classifications of children's family drawings in terms of representation of attachement*. Univerisity of California. Berkeley.
Khalil, G. (2009). *Le fou*. Paris: Fayard Mille et une nuit.
Ki-Zerbo, J. (1978). *Histoire de l'Afrique Noire*. Paris: Hatier.
Ki-Zerbo, J. (1991). *Histoire générale de l'Afrique (IV. L'Afrique du XIIe au XVIe siècle)*. Pairs: Présence africaine/Edicef/Unesco.
Ki-Zerbo, J. (1992). *La natte des autres: pour un développement endogène en Afrique*. Dakar: Cosderia.
Ki-Zerbo, J. (2003). *À quand l'Afrique?* France: Éditions de l'Aube.
Kim Chi, N. (1989). *La personnalité et l'épreuve de dessin multiple*. Paris: P.U.F.
Koop, M.-C. W., Vigneault, L., Deitz, R., Laliberté, R., & Dewey, P. (2003). *Le Québec d'aujour'hui*. Sainte-Foy: Presses de l'Université Laval.
Koppitz, E. M. (1968). *Psychological evaluation of children's human figure drawings*. Nww-York: Grune & Stratton.
Kos, M., & Biermann, G. (1977). *La famille enchantée*. Paris: Centre de psychologie appliquée.
Kouadio, Y. J. (2007). *Autopsie du fonctionnement d'un proverbe*. Abidjan: Dagekof.
Kouamé, R. A. (2012). *Les populations Akan de Côte d'Ivoire*. Paris: L'Harmattan.
Kramper, M. (1991). *Children's drawings : Iconic Coding od the environment*. New York: Plenum Press.
Krymbo-Bleton, I., Bertrand, S., & Dufour, V. ((soumis)). Exploration de l'usage préventif d'une série de quatre dessins : La recherche au service de la clinique. *Revue internationale Enfances, Familles, Générations*.
Krymko-Bleton, I. (1990). Le père écarté: la complainte du père absent dans la famille et la société québécoise. In C. Brodeur, R. Pelsser & G. Tarrab (Eds.), *La Famille: l'individu plus un. Approche psychanalytique et approches systémiques* (pp. 227-255). Boucherville: Éditions Vermette inc.
Krymko-Bleton, I. (2007). Moi toi et... où est passé le roi? Les voies de la socialisation précoce. *Filigrane, 16*(2), 76-96.
La Voy, S. K., Pedersen, W. C., Reitz, J. M., Brauch, A. A., Luxenberg, T. M., & Nofsinger, C. C. (2001). Children's drawings: A cross-cultural analysis from Japan and the United States. *School Psychology International, 22*(1), 53-63.
Lacan, J. (1961). *L'identification*.
Lacan, J. (1978). *Le moi, dans la théorie de Freud et dans la technique psychanalitique*. Paris: Éditions du seuil.
Lacan, J. (2006). *D'un Autre à l'autre*. Paris: Éditions du seuil.
Lacoursière, J. (2002). *Histoire du Québec racontée par Jacques Lacoursière*. Québec: Septentrion.
Lamprecht, K. (1906). Les dessins d'enfants comme source historique. *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*(9-10), 457-469.
Laplanche, J., Pontalis, J. B., & Lagache, D. (2004). *Vocabulaire de la psychanalyse* (4e ed.). Paris: Quadrige/PUF.
Lark Horovitz, B., & Barnhart, E. N. (1973). *Understanding children's art for better teaching* (2e ed.). Colombus, OH: Charles E. Merrill.
Lasch, C. (1979). *La culture du narcissisme*. Paris: Champs-Flammarion.
Laurent, S. (2012). Le peuple Wé victime de l'épuration ethnique. Retrieved 7/06/2012, from http://www.wobebli.net/index.html

Le Run, J.-L. (2010). Identité, altérité, hisoitre. *Enfances & Psy, 1*(46), 6-9.
Ledoux, M. H. (2006). *Dictionnaire raisonné de l'oeuvre de F. Dolto*. Paris: Payot & Rivages.
Lefebure, F. (2006). *Le dessin de l'enfant : le langage sans parole*. Paris: Harmattan.
Leon, K., Wallace, T., & Rudy, D. (2007). Representations of parent-child alliances in children's family drawings. *Social developpement, 16*(3), 440-4459.
Lesourd, S. (1994). *Adolescences... rencontre du féminin*. Toulouse: Éres.
Lesourd, S. (2005a). *La construction adolescente* Toulouse: Erès.
Lesourd, S. (2005b). La famille maternisée. *La lettre de l'enfance et de l'adolescence, 1*(56), 121-126.
Lesourd, S. (2006a). *Comment taire le sujet?* Ramonville Saint-Agne: Éditions éres.
Lesourd, S. (2006b). Père, je ne veux pas que tu brûles ! *Adolescence, 24*, 913-923.
Lesourd, S. (2007). La mélancolisation du sujet postmoderne ou la disparition de l'Autre. *Adolescence*(75), 13-26.
Lesourd, S. (2011a). Séminaire de psychopathologie : subjectivité et structure. Strasbourg: Faculté de psychologie de l'Université de Strasbourg.
Lesourd, S. (2011b). *Traces de famille dans les dessins d'enfants: la non transmission libérale, Présentation de la recherche Co-Psy Enfants.* Paper presented at the Temps d'enfances: temps de transmission, transmission de savoirs, Strasbourg.
Létourneau, J. (2002). Langue et identité au Québec aujourd'hui. Enjeux, défis, possibilités. *Revue internationale d'études québécoises, 5*(2), 79-110.
LevWiesel, R., & Hershkovitz, D. (2000). Detecting violent aggressive behavior among male prisoners through the Machover Draw-a-Person Test. *The arts in psychotherapy*(27), 171-177.
Louvet, E., & Thèvenot, A. (2008). Quelles représentations de la famille dans une société en mutation. *La pensée, 354*, 147-153.
Luquet, G. H. (1967). *Le dessin enfantin*. Paris: Delachaux & Niestlé.
Machover, K. (1949). *Personality projection in the drawing of the human figure : A method of personality investigation*. Springfield: Thomas Publisher.
Maffesoli, M. (1998). Socitété ou communauté. Tribalisme et sentiment d'appartenance. Retrieved 10/10/2010 http://corpsetsulture.revues.org/520
Malinowski, B. (1976). *La sexualité et sa répression dans les sociétés primitives*. Saint-Armand-Montrond: Payot.
Mankou, B. A. (2007). Le tribalisme, source de violence politique et ethniques en Afrique. Retrieved 01/11/2010
Mantz-Le Corroller, J. (2003). *Quand l'enfant de six ans dessine sa famille*. Sprimont: Mardaga.
Marcelli, D. (2006). *Enfance et psychopathologie*. Liège.
Marti, A.-L. (2011). *Traces de famille dans les dessins d'enfants; la non transmission libérale.* Paper presented at the Temps d'enfances: temps de transmission, transmission de savoirs, Strasbourg.
Marti, A.-L., & Dufour, V. (2010). Des "quasi"-frères et soeurs: inceste et confusion générationnelle. *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*(78), 53-59.
McKenna, A. (2012). Alassane Ouattara. Retrieved 18/04/2012, from http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1723288/Alassane-Ouattara

Merg, D. (2004). Les réactions maternelles face à une malformation de l'enfant : l'omphalocèle. In C. Méchin, I. Bianquis & D. LeBreton (Eds.), *Le corps et ses orifices* (pp. 35-48). Paris: L'Harmattan.
Merleau-Ponty, M. (2001). *Psychologie et pédagogie de l'enfant*. France: Éditions Verdier.
Meyfret, S. (2012). *Le couple à double carrière: une figure qui réinvente les frontières entre vie privée et vie professionnelle*. Paris: Éditions connaissances et savoirs.
Miles, M. B., & Huberman, A. M. (2005). *Analyse des données qualitatives*. Paris: De Boek.
Minkowska, F. (1952). La typologie constututionnelle vue à travers le Rorschach et les dessins d'enfants. *Revue de Morpholphysiologie humaine, 3*, 121.
Mitchell, L. M. (2006). Child Centered? Thinking Critically about Children's Drawing as a Visual Research Method. *Visual Anthropology Review, 22*(1), 60-73.
Moir, T.-F. (2012). Dictionnaire psychanalytique des images et symboles du rêve. Retrieved 30/05/2012, from http://tristan.moir.free.fr/dicoreve/symboleshtml/interpretation-des-reves-dictionnaire.php
Morgenstern, S. (1937). *Psychanalyse infantile : symbolisme et valeur clinique des créations imaginatives chez l'enfant*. Paris: Denoël.
Morval, M. (1973). Étude du dessin de famille des écoliers montréalais. *Revue de psychologie appliquée, 23*(2), 67-89.
Mucchielli, A. (Ed.) (1996) Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales. Paris: Armand Colin.
Mwenene Mukweso, J. R. (1972). *Le test du dessin de la famille chez l'enfant wagenia de 9 à 12 ans.* (Mémoire de Licence), Université Nationale du Zaïre.
Nandjui, P. (1995). *Houphouët Boigny: L'homme de la France en Afrique*. Condé sur Noireau: L'Harmattan.
Nantet, B. (2012). Houohouët-Boigny Félix (1905-1993) *Encyclopédie Universalis*. France: Universalis.FR.
Navarro, R. (2003). *Côte d'ivoire, le culte du Blanc: les territoires culturels et leurs frontières*. Paris: l'Harmattan.
Naville, P., R., Z., & Weil, P. G. (1951). *Le dessin chez l'enfant*. Paris: P.U.F.
Nevoux, G., Vétier, A.-F., & Weissman-Arcache, C. (2010). Le dessin comme support d'étude du fonctonnement psychique et psychopathologique. In G. Nevoux & S. Tordjman (Eds.), *Le dessin des enfants à haut potentiel*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
Niangoran-Bouah, G. (1960). Le village abouré. *Cahiers d'études africaines, 1*(2), 113-127.
Noël, M.-F. (2004). Bouche montrée, bouche cachée: Jeux de voile. In C. Méchin, I. Bianquis & D. LeBreton (Eds.), *Le corps et ses orifices* (pp. 63-86). Paris: L'Harmattan.
Nominé, B. (2008). *La psychanalyse et le signifiant maître*. Paris: École de psychanalyse des forums lacaniens.
Ogilvie, B. (1987). *Lacan, Le sujet* (Vol. Presses universitaires de France): Paris.
Oliverio Ferraris, A. (1980). *Les dessins d'enfants et leur signification*. Verviers: Nouvelles Éditions Marabout.

Olivero Ferraris, A. (1980). *Les dessins d'enfants et leur signification*. Verviers: Nouvelles Éditions Marabout.
Onana, C. (2011). *Côte d'Ivoire: le coup d'État*. Paris: Duboiris.
Ortigues, M.-C., & Ortigues, E. (1984). *Oedipe africain*. Paris: L'Harmattan.
Ortigues, M.-C., & Ortigues, E. (2000). À la rencontre de l'autre. *Enfances & Psy, 4*(12), 6-19.
Osterrieth, P., & Cambier, A. (1979). *Les deux personnages*. Paris: PUF.
Paget, G. (1932). Some Drawings of Men and Women Made by Children of Certain Non-European Races. *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, 62*, 127-144.
Paillé, P. (2006). *Les méthodologies qualitatives*. Paris: Armand Colin.
Paillé, P., & Mucchielli, A. (2003). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris: Armand Colin.
Pasquasy, R. (1967). *Le test du dessin d'un bonhomme de Fl. Goodenough: Manuel d'interprétation*. Bruxelle: Editest.
Pavanello, M. (2005). Clan, lignage et mariage en pays nzema (Ghana) Retrieved 26/04/2012, from http://africanistes.revues.org/95
Perron, R., & Perron-Borelli, M. (1996). Les signifiants de la différence des sexes dans les dessins d'enfants. In J. Raffier-Malosto (Ed.), *Le dessin de l'enfant de l'approche génétique à l'interprétation clinique* (pp. 209-238). Grenoble: La Pensée sauvage.
Perrot, C.-H. (2005). L'importation du « modèle » akan par les Anyi au Ndenye et au Sanwi (Côte d'Ivoire). Retrieved 17/04/2012, from http://africanistes.revues.org/97
Porot, H. (1965). Le dessin de la famille. *Revue de psychologie appliquée*, 179-192.
Portes, J. (1994). *Le Canada et le Québec au XXe siècle*. Paris: Armand Colin Éditeur.
Pruvôt, M. V. (2005). Le dessin libre et le dessin de la famille chez l'enfant cubain. Étude comparative avec un groupe d'écoliers français. *Pratiques psychologiques, 11*, 15-27.
Rassial, J.-J. (1996). *Le passage adolescent*. Toulouse: Éres.
Reznikoff, M., & Reznikoff, H. R. (1956). The Family Drawing Test: a comparative Study on Children's Drawings. *Journal of clinical psychology, 12*, 167-169.
Rezo-Ivoire. (2007a). Le Poro société secrète chez les Sénoufo. Retrieved 18/04/2012, from http://www.rezoivoire.net/cotedivoire/patrimoine/122/le-poro-societe-secrete-chez-les-senoufo.html
Rezo-Ivoire. (2007b). Sékou Ouattara souverain fondateur de l'État Kong. Retrieved 18/04/2012, from http://www.rezoivoire.net/cotedivoire/patrimoine/116/sekou-oauttara-souverain-fondateur-de-l-etat-de-kong.html
Robert, M. (1988). *Fondements et étapes de la recherche scientifique en psychologie*. Paris: Edisem.
Rousseau, L. (2005). Grandeur et déclin des Églises au Québec. *Cités, Le Québec : une autre Amérique, Dynamisme d'une identité, 3*(23), 129-141.
Roussillon, R., Chabert, C., Ciccone, A., Ferrant, A., Georgieff, N., & Roman, P. (2007). *Manuel de psychologie et de psychopathologie clinique générale*. Issy-les-Moulineaux: Masson.

Royer, J. (1977). *La personnalité de l'enfant à travers le dessin du bonhomme*. Bruxelles: Editest.
Royer, J. (1984). *La personnalite de l'enfant a travers le dessin du bonhomme* (2e ed.). Bruxelles: Editest.
Royer, J. (1993). *L'examen psychologique de l'enfant*. Marseille: Éditions Hommes et perspectives.
Royer, J. (1995). *Que nous disent les dessins d'enfants*. Marseille: Éditions Hommes et Perspectives.
Royer, J. (1995). Théorie et pratiques psychologiques concernant le dessin d'enfant. *Psychologie et psychométrie, 16*(4), 79-97.
Royer, J. (2005). *Que nous disent les dessins d'enfants* (2 ed.). Paris: Éditions Hommes et Perspectives.
Royer, J. (2009). *Le dessin d'une Maison: image de l'adaptation sociale de l'enfant*. Paris: Les Éditions du Centre de Psychologie Appliquée.
Ruchat, M. (2002). Figures de l'arriéré scolaire et caricatures d'Édouard Claparède : Genève, 1908. *Revue d'histoire de l'enfance irrégulière « Images de l'enfance et de la jeunesse irrégulière »*(4), 113-126.
Saint Giron, B. (2012). Sujet *Encyclopédie Universalis*. France: Universalis.FR.
Sanders, D. H., & Allard, F. (1992). *Les statistiques: une approche nouvelle*. Montréal: McGraw-Hill.
Sauret, M.-J. (2010). Sujet, lien social, seconde modernité et psychanalyse. *Essaim, 2*(25), 43-56.
Schauder, C., Klein-Melino, M., Ciani-Holtz, A., & Dufour, V. (2010). Quand le chemin qui mène du coeur à la bouche doit passer par la main. In C. Masson (Ed.), *Tracer/Désirer : Le dessin d'enfant dans la cure psychanalytique*. Paris: Hermann Éditeurs.
Schofield, J. W. (1978). An exploratory study of the Draw-A-Person as a measure of racial identity. *Perceptual and Motor Skills, 46*(1), 311-321.
Schulz, D. E. (2006). Mélodrames, désirs et discussions. Mass-Médias et subjectivité dans le Mali Urbain contemporain *Médias visuels et femmes en Afrique de l'Ouest* (pp. 109-144). Paris: L'Harmattan.
Schwartz, A. (1971). Formes de mariage et stratégie sociale dans la société guéré traditionnelle. *Cahiers O.R.S.T.O.M., 8*(2).
Schwartz, A. (1974). Les Krou de Côte d'Ivoire. Retrieved 08/06/2012, from http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/pleins_textes_7/b_fdi_57-58/010023785.pdf http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/pleins_textes_7/b_fdi_57-58/010023785.pdf pour accéder au texte
Schwartz, A. (1975). *La vie quotidienne dans un village guéré*. Abidjan: Inadès.
Segers, J. E., & Liegeois, M. (1976). Évolution du dessin du bonhomme chez les enfants de 3 à 5 ans. *Revue Belge de psychologie et de pédagogie, 38*(153), 1-26.
Segers, J. E., & Liegeois, M. (1978). Évolution du dessin du bonhomme chez les enfants de 6 à 9 ans. *Revue Belge de psychologie et de pédagogie, 40*(162), 33-63.
Serres, M. (1983). Discours et parcours. In C. Levis-Strauss (Ed.), *L'identité*. Paris: Presses Universitaires de France.

Seulin, C. (2010). L'horizon Oedipien des blessures narcissiques identitaires. *Filigrane, 19*(1), 39-48.
Shentoub, V. (1998). *Manuel d'utilisation du T.A.T. (approche psychanalytique)* (2e ed.). Paris: Dunod.
Siegel, S. (1956). *Nonparametric statistics for the behavioral sciences*. New York: McGraw-Hill.
Silhan, D. (2011). *Famille moderne: quelle transmission?* Paper presented at the Temps d'enfances: temps de transmission, transmission de savoirs, Strasbourg.
Simms, E. M. (2008). *The child in the world: embodiement, time, and language in early childhood*. Detroit: Waynes Stat University Press.
Skybo, T., Ryan-Wenger, N., & Su, Y. (2007). Human figure drawing as mesure of children's emotionnal status: Critical Review for practice. *Journal of pediatric Nursing*(22), 15-28.
Smart, R. C., & Smart, M. S. (1975). Group values shown in preadolescents' drawings in five English-speaking countries. *Journal of Social Psychology, 97*(1), 23-37.
Steward, M. S., Furuya, T., Steward, D. S., & Ikeda, A. (1982). Japanese and American children's drawings of the outside and inside of their bodies. *Journal of Cross-Cultural Psychology, 13*(1), 87-104.
Stora, R. (1994). *Le test du dessin d'arbre* (4e ed.). Paris: Auhustin S.A.
Suillerot, E. (1997). *La crise de la famille*. Paris: Fayard.
Suret-Canale, J. (1979). *Afrique noire: géographie, civilisation, histoire*. Paris: Éditions sociales.
Tap, P. (Ed.) (1995) Encyclopédie Universalis Paris: Encyclopædia Universalis S.A.
Taylor, C. (1998). *Les sources du Moi: la formation de l'identité moderne*. Paris: Éditions du seuil.
Thiboutot, C. (2005). Les rêveries vers l'enfance dans l'oeuvre de Gaston Bachelard . *Recherches qualitatives, 25*(1), 62-87.
Todd, E. (1983). *La troisième planète: Structures familiales et systèmes idéologiques*. Pairs: Éditions du seuil.
Todd, E. (1984). *L'enfance du monde: Structures familiales et développement*. Paris: Éditions du seuil.
Todd, E. (1996). *L'invention de l'Europe*. Paris: Éditions du Seuil.
Todd, E. (1999). *La diveristé du monde: famille et modernité*. Paris: Éditions du Seuil.
Todd, E. (2011). *L'origine des systèmes familiaux*. Paris: Éditions Gallimard.
Touré, K. (2006). Telenovelas et dynamiques identitaires à Bouaké et Bamako *Médias visuels et femmes en Afrique de l'Ouest*. Paris: L'Harmattan.
Un Québec fou de ses enfants - Rapport du groupe de travail pour les jeunes. (1999). Québec: Direction des communications du Gouvernement du Québec.
Valsecchi, P., & Viti, F. (1999). *Mondes Akan : identité et pouvoir en Afrique occidentale*. Paris: L'Harmattan.
Van Den Bossche, J. (2006). *Dessine-moi ton monde/ l'art enfantin dans plusieurs partie du monde*. Mardaga: Spirmont.
Vaysse, J.-M. (2000). *Le vocalulaire de Heidegger*. Parie: Ellipse Éditions.
Vaysse, J.-M. (2007). *Dictionnaire Heidegger*: Ellipses Éditions.

Verhaeghe, P. (2002). Vers un nouvel oedipe: pères en fuite. *Revue française de psychanalyse, 66*(1), 145-158.
Vernant, J.-P. (1965). La catégorie psychologique du double *Mythe et pensée chez les grecs* (pp. 249-264). Paris: Éd. François Maspero.
Vinay, A. (2007). *Le dessin dans l'examen psychologique de l'enfant et de l'adolescent*. Paris: Dunod.
Vinel, V. (2000). Le masque et le double du mort chez des Sikoomse (Burkina Faso). In C. Méchin, I. Bianquis-Gasser & D. L. Breton (Eds.), *Le corps, son ombre et son double*. Paris: L'Harmattan.
Voynova, R. (2011). *La quête d'un idéal.* Paper presented at the Temps d'enfances: temps de transmission, transmission de savoirs, Strasbourg.
Wallon, P. (2001). *Le dessin d'enfant*. Paris: Presses universitaires de France.
Wallon, P., Cambier, A., & Engelhart, D. (1998). *Le dessin de l'enfant* (2e ed.). Paris: Presses universitaires de France.
Wallon, P., Cambier, A., & Engelhart, D. (2000). *Le dessin de l'enfant* (3e ed.). Paris: P.U.F.
Weil, D. (1997). Le sujet à l'épreuve du politique: la question du lien social en psychanalyse *Figures du sujet dans la modernité*. Strasbourg: Éditions Arcanes.
Weismann, C. (1996). Le dessin... au pied de la lettre *Le dessin de l'enfant* (pp. 253-277). Paris: La Pensée sauvage.
Widlöcher, D. (1984). *L'interpretation des dessins d'enfants* (11e ed.). Bruxelles: P. Mardaga.
Wilson, A. (1985). Children's drawings: more than just pretty pictures? *Top Sant Health and Beauty* (september), 36-39.
Wilson, B. (2002). Becoming Japanese. In L. Bresler & C. M. Thompson (Eds.), *The Arts in Children's Lives* (pp. 43-55). Netherlands: Kluwer Academic Publishers.
Wonnacott, T. H., & Wonnacott, R. J. (1991). *Statistique: Économie - gestion - sciences - médecine* Paris: Economica.
Yanaba, S. (1999). Lu pour vous - La natte des autres: pour un développement endogène en Afrique. Retrieved 15/06/2012, from http://www.greenstone.org/greenstone3
Zarka, Y. C. (2005). Langue et identité. *Cités, Le Québec : une autre Amérique, 3*(23), 3-8.

ANNEXE 1 : ARTICLE PUBLIÉ DANS LA REVUE RECHERCHES QUALITATIVES

L'Œdipe africain à travers une lecture des dessins d'une enfant sénégalaise

Publié à l'adresse suivante
http://www.recherche-qualitative.qc.ca/revue/edition_reguliere/numero31(1)/prudence-bessette-veronique-dufour-irene-krymko-bleton-serge-lesourd.pdf

Prudence BESSETTE

L'IDENTITÉ DANS LE LIEN SOCIAL, ENTRE LE MÊME ET L'AUTRE

Résumé

Les changements sociaux mettent aujourd'hui en question les identités individuelles et collectives, le rapport à soi-même et aux autres. À partir d'une méthodologie croisée, ce travail interroge la construction de l'identité en fonction du lien social, en comparant les dessins d'enfants québécois et ivoiriens (méthode projective de quatre dessins : libre, bonhomme, famille, famille idéale). Huit études de cas, de même qu'une comparaison statistique avec des données internationales (France, Russie, Vietnam), mettent en lumière des différences culturelles. La primauté de la représentation de soi-même, spécifique au Québec, et l'absence du sujet dans le dessin, particulière à la Côte d'Ivoire, font l'objet d'un examen particulier. Le dessin témoignant des identifications à l'interface subjective et sociale, la synthèse des résultats révèle la possibilité d'un lien entre le sujet solipsiste moderne et une organisation identificatoire privilégiant des figures du Même ou du semblable, qui implique des aspects régressifs. L'identification (secondaire) à des figures de l'Autre, nécessaire à la construction d'idéaux et d'une identité qui puisse se projeter dans l'avenir, paraît facilitée dans un lien social où une tradition symbolique fonctionne. De manière générale, l'identité est à penser comme un équilibre entre mêmeté et altérité, dont le lien social viendra faire varier la configuration.

Mots clés : Identité, lien social, modernité, méthodes projectives, dessin d'enfant, dessin du bonhomme, dessin de famille, Québec, Côte d'Ivoire

Summary

Today, social changes question individual and collective identities, or the sense we have of our selves and our relation to others. Based on a crossed methodology, this thesis thinks the problem of identity construction depending on the social link, by comparing the drawings of children from Quebec and Ivory Cost (four drawings projective method: free drawing, human figure, family and ideal family). Eight cases studies, and a statistical comparison with international data (France, Russia, Vietnam), bring to light cultural differences. Priority of self-representation, specific to Quebec, and the subject's absence in the drawing, particular to Ivory Cost, are studied more precisely. Since drawings testify of identifications at the subjective and social junction, the results synthesis reveals the possibility of a relation between the modern solipsist subject and identification to Same figures, or similar figures, involving regressive aspects. Identification (secondary identification) to Other figures, necessary for the construction of ideals and for an identity that can be projected in the future, seems facilitated in a social link where a symbolic tradition works. In general, we can think identity as an equilibrium between sameness and otherness, witch is influenced by the social link.

Keywords: Identity, social link, modernity, projective methods, children's drawings, human figure drawing, family drawing, Quebec, Ivory Cost.