

L'Oedipe africain à travers une lecture des dessins d'une enfant sénégalaise

Prudence Bessette, Véronique Dufour, Irène Krymko-Bleton et Serge Lesourd

Volume 31, numéro 1, janvier 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1085032ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1085032ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour la recherche qualitative (ARQ), Université du Québec à Trois-Rivières

ISSN

1715-8702 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

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*, 31(1), 248–274. <https://doi.org/10.7202/1085032ar>

Résumé de l'article

Cet article présente l'analyse qualitative du Test des quatre dessins, composé d'épreuves projectives de dessins (libre, du bonhomme, de famille et de famille rêvée) d'une enfant sénégalaise de 11 ans selon le protocole de la recherche internationale CoPsyEnfant sur la construction de l'identité en fonction du lien social. L'analyse vise à étudier les identifications et la dynamique oedipienne et à interroger la présence d'éléments relatifs à une théorie de l'Oedipe africain (Ortigues & Ortigues, 1984). L'analyse faite selon les principes de cohérence interne, de convergence et de saturation révèle l'identification au collectif par l'intermédiaire de l'image du drapeau national et l'identification au féminin. On peut aussi supposer une construction classique de la structure oedipienne chez la jeune fille avec des éléments d'identification occidentaux qui questionnent l'influence de la mondialisation sur les enfants africains. L'investissement d'un phallus collectif semble actif dans la construction de l'identité, ce qui marquerait une spécificité culturelle.

L'Œdipe africain à travers une lecture des dessins d'une enfant sénégalaise

Prudence Bessette, Doctorante

Université du Québec à Montréal, Université de Strasbourg

Véronique Dufour, Ph.D.

Université de Strasbourg

Irène Krymko-Bleton, Ph.D.

Université du Québec à Montréal

Serge Lesourd, Ph.D.

Université de Strasbourg

Résumé

Cet article présente l'analyse qualitative du Test des quatre dessins¹, composé d'épreuves projectives de dessins (libre, du bonhomme, de famille et de famille rêvée) d'une enfant sénégalaise de 11 ans selon le protocole de la recherche internationale CoPsyEnfant sur la construction de l'identité en fonction du lien social. L'analyse vise à étudier les identifications et la dynamique œdipienne et à interroger la présence d'éléments relatifs à une théorie de l'Œdipe africain (Ortigue & Ortigue, 1984). L'analyse faite selon les principes de cohérence interne, de convergence et de saturation révèle l'identification au collectif par l'intermédiaire de l'image du drapeau national et l'identification au féminin. On peut aussi supposer une construction classique de la structure œdipienne chez la jeune fille avec des éléments d'identification occidentaux qui questionnent l'influence de la mondialisation sur les enfants africains. L'investissement d'un phallus collectif semble actif dans la construction de l'identité, ce qui marquerait une spécificité culturelle.

Mots clés

DESSIN D'ENFANT, ŒDIPE AFRICAIN, CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ, MÉTHODES PROJECTIVES

Introduction

L'étude internationale CoPsyEnfant propose d'interroger la façon dont l'enfant construit sa représentation de soi, la représentation de sa famille et des liens intergénérationnels de même que la représentation de ses liens aux autres, dans les conditions modernes de la famille et du lien social. Le présent article amorce une réflexion sur les particularités culturelles dans la construction identitaire des enfants. Nous situerons théoriquement le travail avant de passer à l'analyse qualitative d'un protocole du Test des quatre dessins conçu par l'équipe de la recherche internationale CoPsyEnfant. Le dessin a été élu comme médium d'étude parce qu'il présente le double avantage d'être indépendant de la langue parlée et dépendant des représentations culturelles (Dufour, 2009).

Dans un précédent article, nous avons montré les indices de la construction œdipienne, constitutive de l'identité, dans les dessins d'une enfant québécoise de 6 ans (Bertrand, Bessette, Krymko-Bleton, Dufour, & Lesourd, sous presse). Nous entreprendrons ici d'en relever les indicateurs dans les dessins d'une enfant sénégalaise. Si les dessins d'enfants des différents pays de notre recherche (France, Russie, Vietnam, Brésil, Tunisie, Canada, Inde, Sénégal, etc.) montrent des particularités culturelles repérables, celle que nous proposons de faire ressortir ici – soit le fait de dessiner le drapeau de son pays – est l'apanage des enfants africains, et notamment aussi des enfants brésiliens. Les enfants occidentaux eux ne dessinent pas ce symbole de référence. Quelle importance cela a-t-il dans le développement psychique, en toile de fond d'un Œdipe à la fois universel et singulier?

Les dessins d'enfants

Ne maîtrisant pas encore très bien le langage verbal, les enfants aiment le dessin, qui est pour eux un moyen d'expression privilégié. D'ailleurs, le *Petit Larousse de la psychologie* (voir Antoine, 2008) définit le dessin d'enfant comme un équivalent du langage verbal de l'adulte. Pour la psychanalyse, le dessin de l'enfant est à certains égards comparable au rêve (Widlöcher, 1984), l'enfant pouvant se laisser aller à son imagination. 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 (Anzieu, 2008).

Comme l'indique l'expression *une image vaut mille mots*, le dessin de l'enfant est un « signe dense » (Doron, 1996). Il est un « langage sans parole » (Lefebvre, 2006) qu'il faut prendre le temps de comprendre. On ne pourra cependant jamais en percevoir complètement le mystère puisque chaque enfant et chaque dessin est unique. Il est néanmoins possible de s'approcher du sens d'un dessin en considérant les données disponibles (le contexte, les qualités graphiques, les contenus, etc.) et en les reliant pour les rendre significatives.

Les chercheurs en psychologie et les psychologues cliniciens s'intéressent depuis longtemps aux dessins des enfants. Comme le souligne Wallon (2001), ces derniers ont été étudiés sous divers angles. Par exemple, des recherches psychométriques visent à situer le dessin par rapport à une norme, notamment en termes de QI, comme dans les recherches de Goodenough (1957) sur le dessin du bonhomme. D'autres abordent le dessin en fonction d'étapes développementales liées à l'âge. Le dessin est également reconnu comme une épreuve projective témoignant de la vie psychique intime du sujet. Il est utilisé comme test dans l'évaluation psychologique et comme matériel projectif à interpréter en fonction du transfert dans les thérapies analytiques. L'analyse que nous présenterons abordera le dessin principalement comme une épreuve projective.

La projection, la condensation, le déplacement

La valeur projective du dessin est reconnue (Abraham, 1992; Anzieu & Chabert, 2004; Corman, 1978; Flanagan & Esquivel, 2006). 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 (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 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 qui favorise la décharge de contenus inconscients (Anzieu & Chabert, 2004). Pour les tests projectifs comme le TAT (Thematic Apperception Test) 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. Selon Buck et Hammer (1969), parmi toutes les techniques projectives, il n'y a que le dessin qui permet de voir sous les défenses et de vraiment accéder au noyau fondamental des pulsions.

De manière générale, la projection est le processus psychique par lequel l'inconscient se manifeste dans le matériel utilisé, ce qui justifie le nom d'épreuve projective. Cependant, dans le dessin comme dans le rêve, les thèmes inconscients apparaîtront de manière condensée et déplacée (Widlöcher, 1984). Psychanalytiquement, 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, elles sont des représentants symboliques de réalités psychiques complexes, parfois insaisissables. L'interprétation des dessins est donc délicate et ne révèle pas de vérités absolues, mais reste intéressante pour étudier la dynamique psychique.

Identité et identifications

Dans une perspective psychodynamique, l'identité est le résultat de la synthèse de la multitude des identifications survenant au cours du développement psychosexuel. Ces identifications ont lieu dans le cadre de relations à autrui, dont les modalités sont fonction de la culture et des représentations conscientes et inconscientes qu'elle porte. C'est par un processus d'intégration de ces identifications que l'enfant développera une « identité sexuelle » (Abraham, 1992). L'identité se forme à l'articulation de la question de la différence des sexes, mais aussi de la différence des générations, et du croisement des deux au cours du processus de construction psychique (Roussillon, Chabert, Ciccone, Ferrant, Georgieff, & Roman, 2007). D'une manière plus large, « 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, d'harmonie interne, d'assurance, et qui est confirmé et accepté par les autres (Erikson, 1964).

« Ce sont les identifications du passé qui font l'identité du présent » (Vinay, 2007, p. 72). La théorie psychanalytique définit l'identification 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). C'est à partir de séries d'identifications que la personnalité se constitue et se différencie. L'identité fait référence à un sentiment d'être « identique », « le même » à travers le temps. La personnalité met davantage en évidence ce qui différencie l'individu des autres, ce qui fait sa spécificité et sa couleur. Elle est par ailleurs constitutive de l'identité et sa projection dans le dessin est largement reconnue (Abraham, 1977; Anzieu, 2008; Baldy, 2002; Dufour, 2008; Machover, 1949;

Mantz-Le Corroller, 2003; Morgenstern, 1937; Royer, 1995). C'est pourquoi les épreuves de dessin sont très souvent utilisées dans l'évaluation de la personnalité (Flanagan & Esquivel, 2006). Les images que l'enfant dessine, il se les est d'abord appropriées. Elles sont le résultat d'un processus de médiation entre lui et le monde. Le dessin de l'enfant témoigne des identifications (Abraham, 1992), ce qui en fait un medium des plus pertinents pour étudier la construction de l'identité.

Le dessin et la culture

De nombreux auteurs soulignent que les dessins d'enfants reflètent la culture (Daoud, 1976; Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000; La Voy, Pedersen, Reitz, Brauch, Luxenberg, & Nofsinger, 2001; Schofield, 1978; Smart & Smart, 1975; Wallon, Cambier, & Engelhart, 1998). Ils ne sont cependant pas seulement un reflet visuel, mais représentent une compréhension de soi et de la culture, de soi dans la culture. De plus, les enfants dessinent ce qui est socialement accepté (Dennis, 1966). Les commentaires de Cambier à ce sujet sont éclairants :

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 (Wallon, Cambier, & Engelhart, 1998, p. 76).

Des éléments interprétés naturellement sous un angle dans une culture peuvent s'avérer revêtir une signification toute différente dans une autre (La Voy et al., 2001).

Pour l'analyse, nous interrogeons les données sur le versant culturel et préservons la dimension singulière à chaque enfant. Pour prendre en compte les « variables » culturelles, nous avons eu recours à l'aide d'un chercheur Africain² connaissant bien la culture sénégalaise, à un référent sénégalais³, aux écrits de Marie-Cécile et Edmond Ortigues basés sur une pratique psychanalytique en milieu hospitalier au Sénégal, et à des études ayant été menées en Afrique.

Culture africaine et dessins

Quelques recherches ont été entreprises pour étudier les dessins des enfants africains (D'Hondt, Cambier, & Vandewiele, 1989; Haward, 1956), mais elles datent et sont peu nombreuses. L'étude de Haward (1956) fait ressortir quelques particularités intéressantes à souligner pour notre analyse. Elle souligne que les enfants africains semblent avoir un souci beaucoup plus grand

de ce qui est « approprié » que les enfants occidentaux. Cet élément pourrait être en lien avec le rapport à l'autorité en Afrique. Les Ortigues (1984) rapportent que les enfants sénégalais sont élevés dans une soumission à leurs parents ou aînés. Il n'est pas valorisé de poser des questions ou de donner son avis. Les enfants africains apprennent également à ne pas dévisager une personne qu'ils respectent et à savoir rester à leur place. Ainsi, répondre « adéquatement » pourrait prendre plus d'importance pour les enfants sénégalais dans leur production. Ces travaux datant de 1984, nous nous attendons à trouver une évolution sur le terrain avec les enfants rencontrés en 2008. De plus, le fait que ce soit une personne blanche qui leur demande de dessiner, ce qui était le cas, peut avoir un effet, ce que Haward (1956) a également relevé dans son étude.

Les Ortigues (1984) nous renseignent sur certaines autres particularités culturelles, dont la complexité du tableau familial qui se compose de 10 à 25 personnes. Les oncles sont appelés « pères », les tantes « mères », les cousins et cousines « frères et sœurs ». Les enfants sont souvent confiés pour plusieurs années à d'autres que leurs parents biologiques, à l'oncle, à la grand-mère, à l'ex-épouse du père (le Sénégal est un pays en grande partie musulman polygame). Durant ces périodes, il arrive souvent que parent et enfant n'aient pratiquement aucun contact. On conviendra que cela complexifie grandement la représentation de la famille, peut-être même plus que ce que les Québécois peuvent vivre avec les familles recomposées. Par ailleurs, les enfants sénégalais profitent du soutien de la famille élargie, ce qui n'est pas forcément le cas des Québécois.

De plus, les Ortigues (1984) font remarquer que les descriptions du groupe familial varient grandement d'une personne à l'autre selon les perceptions. Nous avons recueilli des données sur la situation familiale de l'enfant, en sachant ce flou possible. Ce qui va alors nous intéresser est la représentation psychique de la famille.

Œdipe africain

Toujours selon les Ortigues (1984), l'Œdipe prendrait forme différemment en Afrique et en occident. Dans les théories occidentales psychanalytiques, l'Œdipe correspond à

un ensemble d'investissements amoureux et hostiles que l'enfant fait sur ses parents durant le stade phallique (attachement érotique au parent de sexe opposé, haine envers celui du même sexe tenu pour rival) et dont l'issue ultérieure normale est l'identification avec le parent du même sexe (Antoine, 2008, p. 818).

La différence des sexes et des générations sont les éléments centraux dans la structuration de l'Œdipe (Roussillon et al., 2007). Un enjeu de pouvoir et d'autorité est à considérer, en lien avec la différence des générations, qui donne lieu au complexe de castration chez l'enfant. En Afrique, selon les Ortigues (1984), la rivalité œdipienne serait presque systématiquement déplacée sur la fratrie. Avec une fréquence probablement moindre, ce déplacement est par ailleurs observable aussi dans les cultures occidentales (Corman, 1981). Ce qui fait différence dans les cultures africaines, c'est que les aînés ont une très grande valeur pour les plus petits, une autorité même. Pour les Ortigues (1984), le déplacement de cette rivalité est en lien avec le fait que la représentation du père est plus ou moins dissoute dans celle de l'autorité collective : l'image d'un ancêtre inégalable et tout puissant, en somme, un père qu'il est tout à fait impossible de tuer ou de dépasser, le fantasme inconscient de triompher sur lui n'a donc pour ainsi dire pas de raison d'être. Il faut par ailleurs noter que les Ortigues ont fait leurs observations sur des garçons, pour qui le rival œdipien est le père, ce qui n'est pas le cas pour les filles.

Un troisième élément œdipien spécifique a été relevé par les Ortigues dans leur pratique : le phallus collectif. Le concept de phallus réfère au principe de la génération, au pouvoir de création (Olender, 1995). Il était dans l'Antiquité le symbole de la puissance, du pouvoir et de la virilité (Laplanche et al., 2004). Dans la théorie psychanalytique, le phallus, en devenant symbolique, se détache de la réalité biologique et imaginaire de l'homme et vient désigner la place de ce qui ne peut être atteint ou possédé par l'individu dans la sexualité. C'est cette impossibilité, ce manque, qui fait du sujet un être désirant. Du coup, le phallus est aussi le signifiant de la jouissance (Conté & Safouan, 1995). Pour Lacan, il est le « signifiant primordial du désir dans la triangulation œdipienne » (Dor, 1992, p. 96).

Dans la culture africaine, le pouvoir appartient au groupe et c'est d'y participer que chacun désire. Le mariage, par exemple, est affaire d'alliance de lignées dont le but est de « donner une descendance au groupe » (Ortigues & Ortigues, 1984, p. 65). C'est ainsi que les Ortigues parlent d'un phallus collectif. Cela représente une différence importante avec l'occident pour qui la valeur d'un individu se vit dans une forme d'« autocratie individuelle » (Ortigues & Ortigues, 1984, p. 65).

Méthode

L'analyse que nous présentons vise principalement à étudier les projections dans le dessin à partir de la théorie psychanalytique et psychodynamique du développement psychosexuel⁴. L'objectif n'est pas la démonstration scientifique, mais bien la compréhension dynamique.

Choix du cas étudié

Il s'agit d'une enfant sénégalaise de 11 ans que nous appellerons Astou, choisie parmi un groupe de 56 enfants. Ce choix est justifié par l'illustration d'éléments observés dans plusieurs dessins d'enfants sénégalais et l'absence d'indice de pathologie. Théoriquement, nous devrions trouver les éléments d'un Œdipe résolu dans les dessins d'Astou, étant donné son âge. Elle devrait se trouver dans la période de latence qui suit normalement la résolution (du moins en partie) de l'Œdipe, c'est-à-dire que devraient être posés clairement l'interdit de l'inceste ainsi que la différence des sexes et des générations. Dolto (1984) nomme « castrations œdipiennes » les limites posées à l'enfant dans la satisfaction de ses désirs envers ses parents et les pointe comme ce qui permet le déplacement de la libido de l'enfant sur des objets d'amour extérieurs à la famille et l'initie à la vie sociale. La latence est effectivement une période où l'on observe un fleurissement des processus de sublimation (Antoine, 2008; Dolto, 1971; Laplanche et al., 2004). Les investissements se feront dès lors en identification aux parents et non plus sur eux (vouloir faire comme eux, mais avec d'autres). Les processus d'identification en général étant particulièrement à l'œuvre dans la période de latence, il est intéressant d'étudier les dessins d'un enfant dans cette « position » (Anzieu, 2008) puisque ceux-ci témoignent justement de ses identifications (Abraham, 1992). Après l'Œdipe, il est cependant question d'identification secondaire menant à l'identité sexuée plus que d'identification primaire se situant dans le registre narcissique (identité du sujet) (Bergeret, 2004). Ce sont ces identifications que le choix d'une jeune fille de cet âge nous permettra d'étudier.

Collecte de données : Protocole et contexte

Dans un contexte de groupe, nous avons demandé aux enfants de faire les dessins spécifiques du Test des quatre dessins CoPsyEnfant : un dessin libre, un dessin d'un bonhomme, un dessin de la famille réelle et un dessin d'une famille rêvée. Les consignes sont précisées, avec leurs particularités projectives, dans la section des analyses. Douze crayons de couleur étaient mis à la disposition de chaque enfant.

La collecte a été permise grâce à la collaboration d'un organisme de développement international⁵, visant à promouvoir des initiatives locales en Afrique. Une association d'handicapés moteurs de Dakar a fourni un local et réuni des enfants (non handicapés) du quartier dans un hangar au sol de béton et au toit de paille). Nous n'avons donc pas choisi les enfants participants en fonction de critères particuliers. Cela constitue une limite à la recherche, mais il s'agit d'une étude exploratoire pour cette population. Le milieu était relativement défavorisé. Les enfants ont dessiné par terre sur des nattes (tapis

de paille tissés). Nous leur avons distribué des morceaux de carton rigides pour qu'ils puissent s'appuyer. Lors de la passation du test, une Canadienne⁶, le responsable de l'organisme⁷, qui a aussi la citoyenneté canadienne – et les responsables de l'association étaient présents. La recherche a été présentée de manière générale aux enfants comme une démarche pour comprendre comment les enfants du monde grandissent, pensent et dessinent. Les consignes ont été traduites en wolof par un membre de l'association puisque les enfants ne parlaient pas tous bien français et que l'accent canadien ne leur était pas familier. Cinquante-six enfants de 4 à 14 ans ont participé dont la majorité était scolarisée.

Le contexte et les mauvaises conditions dans lesquelles les enfants ont dessiné ont pu influencer le niveau graphique de même que le choix des thèmes dans leurs dessins.

Méthode d'analyse

Pour l'analyse des données, nous avons procédé selon les principes de cohérence interne, de convergence et de saturation (Mucchielli, 1996). La saturation fait référence à la répétition ou à l'intensité, à la présence quantitativement suffisante d'indices conférant une valeur à un élément. La convergence concerne les points communs que peuvent avoir des éléments différents et qui dirigent l'interprétation dans une direction donnée. La cohérence est relative à la logique d'articulation de l'analyse. La rigueur de notre réflexion procède également de saturation horizontale et verticale, telle que l'interprétation qualitative d'épreuves projectives le préconise (Brunet, 2008). La saturation verticale se rapporte à un seul instrument, pour le cas présent, un seul dessin. L'horizontalité fait référence à la pluralité des sources. Ce sera pour nous ce qui se répète d'un dessin à l'autre, les différents dessins étant considérés, lors de la première étape de l'analyse, comme des épreuves projectives différentes. Ils sont, dans un second temps, considérés comme des planches d'une épreuve projective globale.

La littérature utilisée est entre autres constituée d'ouvrages théoriques, de revues de littérature, d'études de cas et d'études nomothétiques (Abraham, 1977, 1992; Anzieu, 2008; Corman, 1978; Duborgel, 1976; Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000; Royer, 1984, 1995; Wallon, 2001; Wallon et al., 1998). L'analyse a d'abord été effectuée pour chaque dessin dans sa spécificité pour ensuite relier et confronter les données recueillies les unes avec les autres. Nous avons finalement procédé à la synthèse interprétative nous conduisant à l'« arbre thématique » (Paillé & Mucchielli, 2005). Nous sommes ensuite revenus sur l'ensemble du matériel, des données théoriques et contextuelles pour parvenir à une compréhension globale et à une interprétation.

Leviers et limites interprétatives

Habituellement, dans la tradition psychanalytique, le dessin de l'enfant est à interpréter avec le récit qu'il en fait. Nous n'avons pas accès aux paroles des enfants sur leurs dessins puisqu'ils ont dessiné en groupe. S'il est hasardeux de s'aventurer dans l'interprétation d'un seul dessin, la disponibilité de plusieurs dessins rend l'exercice beaucoup plus légitime. « La pluralité des dessins permet de mettre en évidence des analogies formelles, des analogies de thème, des analogies de composition » (Widlöcher, 1984, p. 151). L'ensemble de plusieurs dessins constitue un discours à décoder. Notre analyse a donc pour limite l'absence de paroles et de données cliniques sur l'enfant et pour levier la pluralité des dessins.

L'éthique psychanalytique demande que le dessin soit interprété avec une considération centrale pour les éléments transférentiels (Anzieu, 2008). Dans la présente étude, étant donné que les dessins n'ont pas été produits dans un contexte thérapeutique, mais bien dans un contexte de recherche, l'interprétation ne se fait pas en fonction du transfert. Par contre, il existe bien une demande du chercheur et une parole adressée au chercheur dans le dessin, que nous considérons dans l'analyse.

Analyse des données : les dessins d'Astou

Données disponibles sur l'enfant

Astou est une jeune fille sénégalaise de 11 ans née d'une mère sénégalaise peule et d'un père sénégalais sarakholé (soninké). Les Peuls et les Sarakholés sont des ethnies africaines. Les Peuls étaient originellement un peuple nomade organisé autour des besoins des troupeaux de bétail qu'ils possédaient (Lacroix, 1995). Les Sarakholés vivaient, eux, du commerce d'esclaves à l'époque précoloniale. Il faut noter des migrations importantes de cette population vers la France. Au cours des années 1970, 70 % de la population subsaharienne émigrée en France était sarakholée (Nantet, 2006). Pourtant, l'un de leurs marabouts, Mamadou Lamine Dramé, est l'un des grands résistants au colonialisme au Sénégal (Bathily, 1970).

Selon les données recueillies, Astou vit dans la famille élargie de son père, mais sa mère ne vivrait pas avec eux. Elle a un frère et une sœur plus jeunes qu'elle. Nous n'avons pas de donnée sur l'appartenance religieuse d'Astou, mais on peut penser qu'elle est musulmane car les ethnies dont proviennent ses deux parents le sont. Des influences animistes pourraient aussi être présentes, de telles combinaisons de croyances étant fréquentes en Afrique (Ortigue & Ortigue, 1984).

Dessin libre

L'enfant n'étant pas limité à un thème, c'est le dessin libre qui offre la plus grande richesse (Wallon, 2001). S'il est le plus difficile à décrypter, surtout quand on dispose de peu d'informations cliniques sur l'enfant (Royer, 1995), il présente l'intérêt de questionner le chercheur et de l'obliger à élargir son champ d'investigation alors que les informations cliniques poussent parfois vers une interprétation en fonction de ces informations et non pas du dessin tel qu'il apparaît comme une énigme. Dans le Test des quatre dessins, le dessin libre vise à favoriser l'expression pulsionnelle avec la consigne : « Fais un dessin le plus vite possible. » Les tendances inconscientes s'expriment ainsi plus spontanément, à la manière de l'association libre.

Le premier dessin d'Astou (voir la Figure 1) représente un drapeau du Sénégal aux couleurs déployées par le mouvement suggéré du vent. Comme cela est habituellement observé chez les enfants de son âge, le dessin d'Astou est réaliste (Vinay, 2007) et appliqué.

L'ajout de détails à un élément du dessin montre une valorisation (Corman, 1976; Davido, 1976). Ici, le drapeau, bien érigé en hauteur, est valorisé par un piédestal massif aux couleurs du drapeau de même qu'un mat large et décoré, ce qui marque une place d'exception et symbolise stabilité et puissance. Sa verticalité, étant elle-même valorisation (Bachelard, 1942), a également une signification active (Schelling, 1946). On peut voir dans cette image une représentation symbolique du phallique. Le dessin d'Astou se situe aussi en haut de la feuille, ce qui indique la vie imaginative, l'idéalisme, le rêve (Corman, 1978; Royer, 1995). Toutefois, cela pourrait aussi être lié à une habitude d'utilisation scolaire de l'espace sur la feuille : comme le matériel scolaire est rare et qu'elle ne doit pas gaspiller l'espace, Astou commence en haut de la page, comme lorsqu'elle écrit.

Le drapeau est aussi un symbole du collectif et témoigne d'un sentiment d'appartenance. Historiquement, il est le signe de l'indépendance. Par ailleurs, les enfants sénégalais, à l'école primaire, dessinent souvent le drapeau du pays, qui est lié dans la culture au désir de devenir un bon citoyen, donc de s'intégrer au groupe social, au collectif.

Les éléments de représentation du phallique et du collectif pourrait-il être en lien avec ce que les Ortigues (1984) ont décrit comme le phallus collectif dans leur théorie de l'Œdipe africain? C'est ce que nous interrogerons dans la suite de l'analyse.

Quoi qu'il en soit, ce dessin du drapeau, dans ses couleurs, sa symbolique et ses formes, va par condensation et déplacement figurer comme toile de fond de l'identité de cette petite fille. C'est ce qui nous amène à le

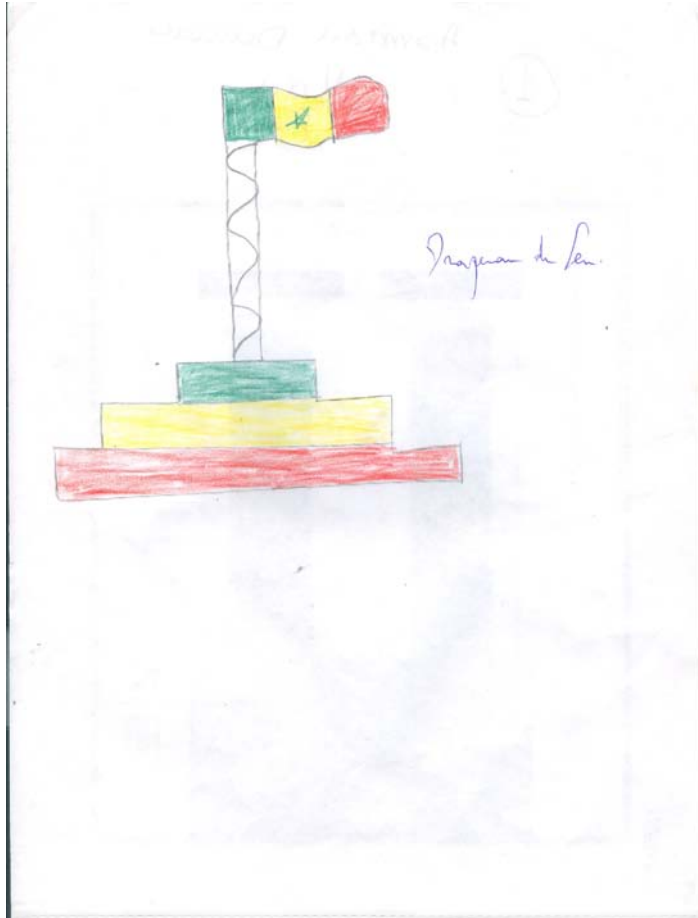


Figure 1. Le dessin libre.

présenter comme « jet pulsionnel », ce qui vient en premier, vite, non refoulé.

Dessin du bonhomme

Si, comme le soutient Dolto, l'image inconsciente du corps de l'enfant se révèle dans ses dessins (Ledoux, 2006), elle se traduit d'autant plus dans le dessin du bonhomme qui est à priori une projection de soi (Vinay, 2007). Dans la suite des quatre dessins, celui-ci vise à mettre en évidence l'image du corps intime de l'enfant, en lien avec le « sentiment de soi » (Dolto & Guillerault, 1997), résultant de la synthèse des expériences relationnelles vécues, mais séparé dans ce dessin de l'affect lié à la famille, à comparer avec les corps des dessins suivants. La consigne, « Dessine le plus beau bonhomme que tu peux »,

fait appel aux habiletés graphiques et au potentiel intellectuel de l'enfant, mais aussi aux représentations idéalisées de l'enfant. C'est en partie l'Idéal du moi de l'enfant qui est projeté dans ce dessin.

Selon les échelles élaborées par Royer (1984) relativement au test du bonhomme, le dessin d'Astou la situe à peu près dans la moyenne (un peu en dessous : score = 48; moyenne 54) pour une enfant de son âge en terme d'intelligence et de maturité. Par ailleurs, bien que le test du bonhomme obtienne une corrélation de 0,74 avec les échelles d'intelligence (Goodenough, 1957), il ne constitue pas une évaluation précise du niveau de l'enfant, mais permet de repérer l'absence d'un retard mental (Royer, 1984).

Le dessin du bonhomme d'Astou (voir la Figure 2) représente une femme « bien en chair » portant des talons hauts et des bijoux. Seuls les vêtements, souliers et bijoux sont en couleur.

Selon Vinay (2007), la tête représente la notion d'identité personnelle et symbolise le lieu d'échange avec autrui. Elle est aussi le siège du moi (Abraham, 1977; Aubin, 1970; Royer, 1984). Dans le dessin d'Astou, tous les éléments du visage sont présents, jusqu'aux sourcils, mais la couleur est absente. La représentation des possibilités communicationnelles de la jeune fille est repérable, mais le moi ou l'identité personnelle pourrait être supposé peu investi affectivement, la couleur signant tout particulièrement les mouvements affectifs (Anzieu, 2008; Kim Chi, 1989; Olivero Ferraris, 1980; Royer, 1995). Cela peut aussi être mis en lien avec la structure sociale collectiviste au Sénégal (Ortigue & Ortigue, 1984) qui fait passer l'individualité au second plan. L'absence de couleur pourrait par ailleurs être destinée à représenter une peau blanche, possiblement en identification aux Occidentaux, et en lien peut-être aussi avec la personne qui demandait de dessiner.

Le personnage ne sourit pas, mais le sourire n'est pas une marque de socialisation banale en Afrique comme c'est le cas en occident; sourire aux étrangers ou aux aînés n'est pas courant et peut même être mal vu.

Les vêtements dans le dessin ont à voir avec l'image sociale de l'enfant (Vinay, 2007) ou encore avec l'aspect superficiel et conventionnel de la personnalité (Anderson & Anderson, 1995). Dans le dessin du bonhomme d'Astou, qui se situe lui aussi dans le haut de la feuille, l'attention accordée à dessiner des appareils (talons, bijoux, agencement des couleurs, etc.), symboles de féminité et d'élévation sociale, pourrait être en lien avec un Idéal du moi tourné vers le social. Les Ortigue (1984) rapportent d'ailleurs qu'au Sénégal, « on se cherche dans l'image que les autres ont de vous-même » (p. 101). Par contre, les talons sont en lien avec une image moderne de la femme en Afrique.



Figure 2. Le dessin du bonhomme.

Le corps dessiné nous informe sur le stade de maturation de l'enfant quant à sa représentation (Royer, 1984; Vinay, 2007). Dans le dessin d'Astou, on peut dire que le schéma corporel est à peu près normal pour son âge. Ce qu'il a cependant de particulier, c'est l'embonpoint, qui est encore assimilé à la beauté en Afrique (bien que cela tende à changer avec l'influence des médias), et est symbole de richesse. Une importance spéciale est accordée à la jupe, entièrement coloriée en vert, une couleur de vie (Dolto & Sauverzac, 1987). Bien que cette dernière soit dans une teinte plus pâle, elle est reprise du drapeau. Les drapeaux africains sont porteurs dans leurs couleurs de la symbolique donnée par un très ancien poème de l'époque préislamique⁸. Dans ce poème, le vert représente la croissance, la richesse, les plaines fertiles, la nourriture, la générosité. Ces drapeaux récents des périodes d'indépendances

porteraient en partie ces liens ancestraux. Le vert du drapeau pourrait représenter par déplacement un investissement relatif à l'image du ventre, renvoyant possiblement à la fécondité féminine, principe de vie. L'ajout d'une ceinture décorative marque aussi l'importance de cette région du corps.

On voit bien là un investissement de la vie sexuelle normalement refoulée et sublimée pour figurer paisiblement sous la plume d'une fillette en période de latence. À la fois élément culturel et singulier, on aperçoit ses liens au rapport œdipien. D'une manière générale, l'image du corps d'Astou semble bien féminine et s'inscrit dans l'ordre social auquel elle appartient. On peut supposer à partir de ce dessin une identification à un idéal de femme adulte, qui témoigne de la construction d'une identité psychique féminine.

Dessin de la famille réelle

Le dessin de famille donne des informations sur la place de l'enfant dans sa famille (Widlöcher, 1984), la manière dont il perçoit son entourage et dont il situe les membres de sa famille les uns par rapport aux autres (Wallon, 2001). Pour l'équipe CoPsyEnfant, ce dessin vise entre autres à repérer la représentation de la différence des sexes et des générations (Dufour, 2009). On demande à l'enfant « Dessine ta famille comme elle est », ce qui permet d'étudier les représentations du réel (et non le réel en tant que tel) et peut donner des indices sur le conflit et la construction œdipienne. Selon Vinay (2007), ce dessin est le reflet des affects relationnels de l'enfant avec son milieu familial.

Bien qu'Astou vive dans la famille élargie de son père sans sa mère, elle dessine une famille nucléaire classique (voir la Figure 3). Elle dessine son petit frère, sa petite sœur, elle-même, sa mère et son père. Tous les personnages ont la peau brune, à l'image de la réalité, contrairement au dessin du bonhomme, ce qui appuie le sens particulier que peut avoir l'absence de couleur au dessin précédent.

Elle figure au centre du dessin et est la plus proche de sa mère. Les enfants se touchent, ce qui est symbole d'intimité et d'harmonie (Corman, 1978; Olivero Ferraris, 1980; Vinay, 2007). On trouve ensuite l'image de la bonne mère, tournée vers ses enfants, alors que le père tourne les bras vers l'extérieur, on peut penser vers la vie sociale et le travail. Ces représentations semblent correspondre à une distribution traditionnelle des rôles sexuels.

Le père est valorisé par un chapeau pointu que portent les hommes musulmans, marquant sa supériorité et symbolisant probablement par déplacement le phallique; on peut le penser représenter l'autorité et le pouvoir dans la famille.



Figure 3. Le dessin de la famille réelle.

La couleur est indicative de l'affectivité (Anzieu, 2008; Kim Chi, 1989; Olivero Ferraris, 1980) et renseigne sur la signification du personnage pour l'enfant (Porot, 1965). Astou a choisi le rouge pour le dessiner, couleur du drapeau, qui peut être symbole de puissance agressive (Bédard, 2007; Duborgel, 1976) et de force active (Kandinsky, 1969; Merleau-Ponty, 1945;

Olivero Ferraris, 1980). Dans le poème ancien précité, le rouge représente la bataille, le patriotisme, le fait d'être rude au combat. On peut aussi penser au rouge de la passion, qui évoque le frère et le père comme objet d'amour.

Selon plusieurs auteurs, le premier personnage dessiné a une importance particulière pour l'enfant (Corman, 1978; Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000; Kim Chi, 1989; Porot, 1965; Vinay, 2007). Il se trouve la plupart du temps à gauche (Porot, 1965; Widlöcher, 1984), c'est-à-dire le premier dessiné dans le sens de l'écriture. Astou est probablement musulmane, il y a donc de fortes chances qu'elle apprenne l'écriture arabe, de droite à gauche. Ce serait alors le père qu'on pourrait supposer avoir été dessiné en premier. Si le dessin devait se lire de droite à gauche, la signification des espaces serait aussi inversée, et la droite, symbolisant habituellement l'avenir (Anzieu & Chabert, 2004; Corman, 1978; Royer, 1995), symboliserait le passé. Les bras tournés vers la droite du père pourraient alors symboliser l'importance des ancêtres dont parlent les Ortigues (1984). Il s'agit par ailleurs du seul indice relevé en ce sens et son caractère hypothétique rend cette interprétation peu consistante.

Cependant, on peut imaginer à partir du chapeau, de la place et de la couleur des vêtements du père, la représentation bien phallique qu'il occupe pour la jeune fille, ce qui est par ailleurs le propre d'un Œdipe classique (Dor, 1992). Le frère est représenté comme un modèle réduit du père, ce qu'on pourrait penser en lien avec un déplacement des enjeux œdipiens sur la fratrie. Ce dernier n'a par ailleurs pas d'éléments particulièrement phalliques, conformément à sa place d'enfant.

On peut voir les jambes espacées rattachées à la partie supérieure du tronc à travers les vêtements des deux jeunes filles et des personnages masculins, ce qui n'est pas le cas de la mère qui est à l'image du dessin du bonhomme. On peut maintenant, sur cette base, interpréter avec assez d'assurance que le dessin du bonhomme représentait bien une femme. Cette différence au niveau de la représentation du ventre (comme si les filles et les personnages masculins n'en avaient pas) est peut-être liée à une représentation de la maternité, de la possibilité d'avoir des enfants, que la mère est probablement la seule à avoir pour l'instant. Ce détail marque aussi la différence des générations entre filles et mère. La différence des sexes est aussi symbolisée par des images du corps particulières pour les personnages masculins et féminins (épaules et traits visibles à travers les vêtements). Les parents ont les attributs qui, par déplacement, les assignent à leur place d'adultes dans leur sexe respectif : ventre et chapeau.

Les processus d'identification à différents personnages peuvent être perceptibles par la valorisation graphique de certains éléments, l'ajout de

détails, ou encore la taille (Corman, 1976). La mère est joliment coiffée, porte bracelets et collier et est le plus grand personnage. Plus d'attention semble avoir été accordée à dessiner la mère et la sœur. De plus, on voit chez ces personnages le rappel d'éléments du dessin du bonhomme qui est une projection de soi (ceinture, bracelets, colliers, boucles d'oreille). Le personnage d'Astou dans la famille porte un bracelet comme sa mère et l'on remarque une insistance du trait sur les bras de la mère de même que sur ceux de la jeune fille. Les représentations des personnages féminins sont liées par plusieurs détails, marquant l'identité féminine aspirant au devenir femme.

Astou n'a par ailleurs pas choisi une couleur du drapeau idéalisé pour les vêtements de sa mère et sa sœur. On pourrait y voir un signe de rivalité. Les mouvements d'identification, d'amour et de rivalité sont en effet toujours multiples et concomitants, ce qui fait la complexité du psychisme humain.

Astou est vêtue de jaune, une couleur de joie de vivre (Bédard, 2007), de chaleur et de lumière (Duborgel, 1976). Elle s'est dessinée des boucles d'oreilles, symbole de féminité, mais n'y a pas ajouté de couleur comme elle l'a fait pour le personnage de sa sœur. De plus, ses yeux sont représentés par des points contrairement aux yeux de sa sœur qui ont pupilles et cils (comme dans le dessin du bonhomme). Le personnage la représentant semble dévalorisé par rapport à la mère et la sœur, mais aussi valorisé par la couleur jaune, qui est la couleur centrale du drapeau sénégalais représenté dans le dessin libre, espace qui porte l'étoile si importante dans la symbolique africaine. Le jaune ne figure pas dans le texte ancestral. Il représente plus récemment la couleur des arts, des lettres, de l'esprit, et l'or, la richesse et le fruit du travail⁹.

Les principaux thèmes à retenir de l'analyse de ce dessin sur lesquels on observe convergence et saturation sont la présence de bases œdipiennes classiques bien posées dont témoignent la représentation de la différence des sexes et des générations (Dufour, 2009), la place privilégiée du masculin et l'identification au féminin. Ces tendances sont plus prononcées sur les personnages du père et de la mère, mais ne se limitent pas à eux; les personnages de la fratrie en témoignent aussi. On trouve aussi les symboliques de puissance et de richesse présentes aux dessins précédents. L'enfant semble par ailleurs peu investir l'image d'elle-même lorsqu'elle se représente dans sa famille, ce qui est cependant en phase avec sa culture dans laquelle il n'est pas bien vu de se mettre en avant. Cela signe la position de l'enfant en attente de grandir, à la différence de la position hypertrophiée dans les dessins d'enfants-rois de nos sociétés occidentales que nous avons observés en France et au Québec. Moins bien représentée *à priori*, mais, comme le jaune sur le drapeau sénégalais, elle se place au centre de la famille. Peut-être est-ce le

signe d'une bonne limite du moi à se présenter enfant non-détenteur du phallus, castré, ce qui n'empêche pas, mais au contraire permet, le rêve de richesse. Tout cela se refoule, se déplace, se condense, se sublime et l'on voit bien profilée la spécificité de la culture et la place singulière de l'enfant pris dans la culture.

Dessin de la famille rêvée

Dans le protocole CoPsyEnfant, le dessin de la famille rêvée se veut la suggestion d'une projection dans l'avenir, issue du conflit œdipien favorable. La consigne en est : « Dessine une famille dont tu rêves. » Cependant, les résultats occidentaux de la recherche ne donnent de projection dans l'avenir que rarement. Assez massivement, les enfants dessinent leur famille actuelle, mais modifiée, refont le même dessin qu'à la famille réelle ou refusent de dessiner. Or, dans les dessins africains – nous l'avons aussi constaté dans les dessins d'enfants syriens – nous trouvons une projection dans l'avenir dans un bon nombre de cas.

C'est le cas d'Astou qui, à la famille rêvée, se représente elle-même avec son mari et son enfant sur le balcon du deuxième étage d'une très belle et grande maison (voir la Figure 4). On ne trouve pratiquement jamais ce genre de dessin chez les enfants québécois ou français.

La maison étant transparente (avec un toit vert et un toit jaune), on y voit une télévision et un lit, qui sont du mobilier rare, symboles de richesse. Si l'on reprend la couleur jaune du drapeau, puis la couleur jaune de sa représentation d'elle-même dans le dessin de la famille réelle, de même que la place centrale de cette couleur dans 3 des dessins, il se pourrait alors que par déplacement et condensation cette pièce riche, sous un toit jaune, soit pour elle un représentant inconscient de son désir d'être, mais déplacé dans les représentations de la culture de consommation occidentale.

Astou vit dans la famille élargie de son père qu'on peut supposer peu aisée et comprenant un nombre important de personnes, à l'opposé du foyer qu'elle dessine. L'abondance matérielle dans le dessin peut aussi nous être adressée comme une demande étant donné que nous représentons un organisme de développement international. Néanmoins, le dessin représente une réalité qu'elle espère, un fantasme.

Sa famille de rêve est représentée en identification aux parents (on le voit aux chapeaux qui coiffent mari et femme et au foulard de la femme), et elle s'assigne la place de la mère, ce qui est aussi le signe d'une configuration œdipienne structurée et appuyée encore l'identité féminine aspirant au devenir femme.

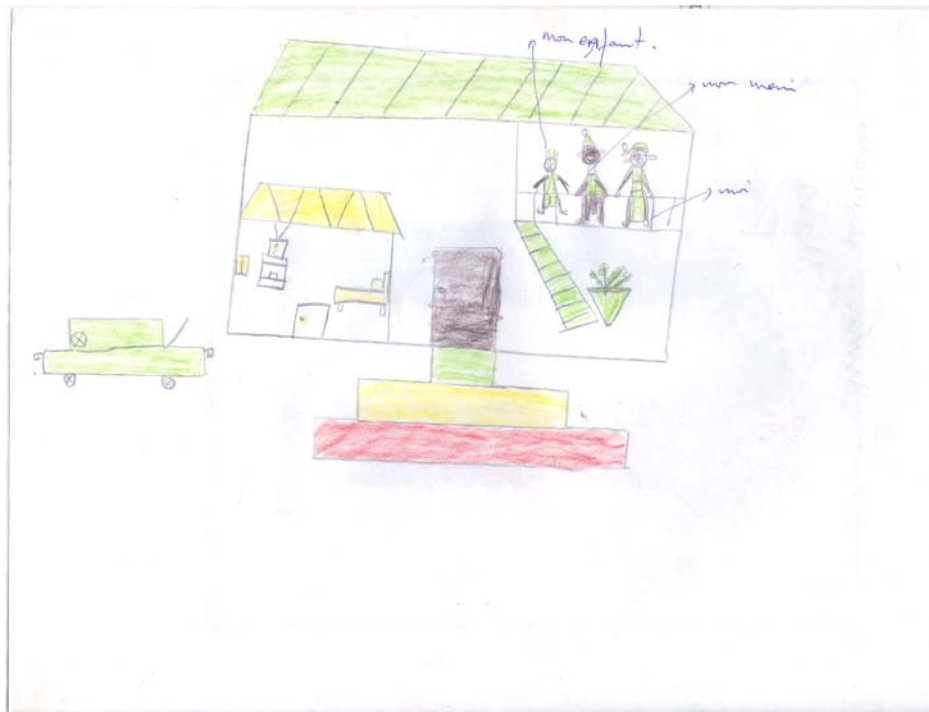


Figure 4. Dessin de la famille rêvée.

Sa maison de rêve est érigée sur le même piédestal que le drapeau du dessin libre et les seules couleurs qu'elle utilise, à part le brun pour faire la peau et la porte de la maison, sont les couleurs du drapeau du Sénégal : le rouge, le jaune et le vert. Elle garde cependant une réserve pour le rouge qu'elle n'utilise que pour le bas du piédestal, figurant ainsi comme ce sur quoi le rêve est appuyé, et étant lié, si on suit la symbolique dans ses autres dessins, aux représentations de puissance et de collectivité.

La couleur de la partie la plus élevée du piédestal, le vert, se retrouve dans les vêtements des trois personnages, dans le toit de la maison, dans l'escalier menant au balcon et dans le pot de fleurs au bas de ce dernier, de même que dans la voiture, c'est-à-dire dans ce qui représente l'élévation sociale¹⁰ dont le fait d'avoir une famille fait aussi partie. Les Ortigues (1984) parlent de cette aspiration à l'élévation chez les jeunes Sénégalais pour qui « le vœu est moins celui d'une activité plus intéressante que d'une place plus en vue, d'une raison sociale plus élevée » (p. 102). Le désir d'Astou est par

ailleurs clairement d'inscrire son rêve dans la collectivité, d'avoir une vie aux couleurs de son pays; la famille rêvée est dessinée en lieu et place du drapeau du premier dessin.

Analyse globale et conclusions

Astou montre un investissement individuel bien tempéré, discret, mais que l'on peut supposer inconsciemment très ambitieux. Par les indices que nous avons relevés dans chacun des dessins, Astou témoigne d'une construction œdipienne structurée : les différences des sexes et des générations sont bien posées, l'identification à son sexe est manifeste, la place du masculin aussi. Le père est représenté comme phallique, la rivalité œdipienne n'est pas à exclure et le déplacement de la libido sur une génitalité fertile avec un sujet de l'autre sexe en dehors de la famille est présent dans le fantasme. L'intérêt pour le social est fleurissant, ce qui est le propre de la latence ou du conflit œdipien traversé (Antoine, 2008; Dolto, 1971; Laplanche et al., 2004). Les thèmes de puissance ou d'élévation sociale, de richesse et de fertilité obtiennent également saturation tant dans la symbolique des couleurs que dans les thèmes.

Peu de choses dans notre analyse se rapportent au déplacement de la rivalité œdipienne sur la fratrie ou à l'ancêtre inégalable dont parlent les Ortigues (Ortigues & Ortigues, 1984). Il semble que nous ayons davantage affaire ici à un Œdipe des plus classiques. Par ailleurs, cela pourrait être dû au fait qu'Astou est une fille, alors que la recherche des Ortigues s'est faite sur des garçons, et au fait qu'elle n'a pas de frère ou de sœur plus vieux qu'elle. Les travaux des Ortigues n'étant pas récents, pourrait-il aussi s'agir d'une modernisation de l'Œdipe africain, l'Afrique n'échappant pas aux changements sociaux dus à la mondialisation?

Le thème du phallus collectif obtient davantage de consistance par le biais d'une identité nationale forte symbolisée par l'image du drapeau. S'ajoute aux différents éléments convergeant sur ce thème (symbole du drapeau sur un piédestal, investissement préférentiel des autres plutôt que de soi, future famille aux couleurs du drapeau) la chaîne associative des couleurs du drapeau à travers les quatre dessins. Bien que les teintes de vert varient, les trois couleurs sont utilisées d'abord pour le drapeau – symbole d'appartenance au collectif (des influences plus anciennes préislamiques aux plus récentes périodes d'indépendance) –, pour le piédestal – symbole d'ancrage et de fierté – et pour représenter la maison et la famille idéale – image de réussite au sein de cette société dans laquelle elle voudrait faire partie dignement en fondant une famille; Astou a également colorié en vert le ventre du bonhomme – lieu de fécondité maternelle – puis elle a utilisé le jaune pour elle-même et le rouge pour représenter le masculin dans la famille réelle. Ses dessins forment une

boucle : l'image du phallus collectif apparaît d'abord, puis les fonctions des rôles féminins et masculins s'inscrivent dans la possibilité d'un retour vers ce phallus, la production d'une descendance. Les signifiants de soi, de la fertilité féminine et du masculin sont parties d'un signifiant du collectif. Par ailleurs, l'identification groupale est liée au pays, le Sénégal, dont les frontières ont été déterminées par les Occidentaux, et l'image du rêve sur un fond d'identité bien africaine correspond à un modèle de famille occidentale, alors même qu'aujourd'hui dans nos sociétés occidentales, les enfants sont souvent en panne par rapport au conflit œdipien (Lesourd, 2008; Lesourd & Dufour, 2008). Cependant, la réalité pourra peut-être être décevante pour cette jeune fille dont le rêve est probablement décalé par rapport aux possibilités concrètes.

Notes

¹ Ce test a été élaboré par l'équipe CoPsyEnfant.

² Henry Hoppe, Université du Québec à Montréal.

³ Hamet Sarr, doctorant à l'Université de Strasbourg.

⁴ Le lecteur est invité à se référer aux ouvrages généraux sur la psychodynamique ou la psychanalyse pour plus de précisions, par exemple l'ouvrage de Roussillon, Chabert, Ciccone, Ferrant, Georgieff et Roman (2007).

⁵ Coeur d'Espoirs Canada

⁶ Prudence Bessette

⁷ Henry Hoppe

⁸ Cette information nous a été donnée par Hossein Bendhaman, maître de conférences à l'Université de Metz en France.

⁹ Voir la signification du drapeau sur le site du gouvernement du Sénégal à <http://www.gouv.sn/spip.php?article491>.

¹⁰ On ne voit de tels pots de fleurs, d'escalier et de voiture que dans les familles très aisées au Sénégal, selon Hamet Sarr.

Références

- Abraham, A. (1977). *Le dessin d'une personne - le test de Machover*. Paris : EAP.
- Abraham, A. (1992). *Les identifications de l'enfant à travers son dessin*. Toulouse : Privat.
- Anderson, H., & Anderson, I. (1995). *Techniques projectives*. Paris : Éditions Universitaires.
- Antoine, C. (Éd.). (2008). *Petit Larousse de la psychologie*. Paris : Larousse.

- Anzieu, A. (2008). *Le travail du dessin en psychothérapie de l'enfant*. Paris : Dunod.
- Anzieu, D., & Chabert, C. (2004). *Les méthodes projectives*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Aubin, H. (1970). *Le dessin de l'enfant inadapté*. Toulouse : Privat.
- Bachelard, G. (1942). *L'air et les songes*. Paris : J. Corti.
- Baldy, R. (2002). *Dessine-moi un bonhomme : dessins d'enfants et développement cognitif*. Paris : In Press Éditions.
- Bathily, A. (1970). Mamadou Lamine Dramé et la résistance anti-impérialiste dans le Haut-Sénégal (1885-1887). *Notes africaines*, 125, 20-32.
- Bédard, N. (2007). *Comment interpréter les dessins d'enfants* (5^e éd.). Outremont, Québec : Éditions Quebecor.
- Bergeret, J. (2004). *Psychologie pathologique : théorique et clinique* (9^e éd.). Issy-les-Moulineaux : Masson.
- Bertrand, S., Bessette, P., Krymko-Bleton, I., Dufour, V., & Lesourd, S. (sous presse). *Le Test des quatre dessins comme fenêtre sur la vie psychique infantile : un exemple d'analyse*. Manuscrit soumis pour publication.
- Brunet, L. (2008). Réflexion sur la validité et la légitimité des méthodes diagnostiques. *Revue québécoise de psychologie : l'utilisation des méthodes projectives*, 29(2), 43-48.
- Buck, J., & Hammer, E. (1969). *Advances in the house-tree-person technique, variations and application*. Los Angeles : Western Psychological Services.
- Conté, C., & Safouan, M. (1995). Phallus : le phallus dans la théorie psychanalytique. Dans *Encyclopédie Universalis* (pp. 1015-1016). Paris : Encyclopædia universalis.
- Corman, L. (1976). *Le test PN : la règle d'investissement*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Corman, L. (1978). *Le test du dessin de famille avec 103 figures* (3^e éd.). Paris : Presses Universitaires de France.
- Corman, L. (1981). *Le test PN : Le complexe d'Œdipe*. Paris : Presses Universitaires de France.
- D'Hondt, W., Cambier, A., & Vandewiele, M. (1989). The human being drawn by 7 to 13 year old Senegalese pupils. *Journal of African Psychology*, 1(2), 49-62.

- Daoud, F. S. (1976). First-drawn pictures : a cross-cultural investigation. *Journal of Personality Assessment*, 40(4), 376-377.
- Davido, R. (1976). *Le langage du dessin d'enfant*. Paris : Presse de la Renaissance.
- Dennis, W. (1966). *Group values through children's drawings*. New York : John Wiley.
- Dolto, F. (1971). *Psychanalyse et pédiatrie : les grandes notions de la psychanalyse : seize observations d'enfants*. Paris : Éditions du Seuil.
- Dolto, F. (1984). *L'image inconsciente du corps*. Paris : Éditions du Seuil.
- Dolto, F., & Guillerault, G. (1997). *Le sentiment de soi aux sources de l'image du corps*. Paris : Gallimard.
- Dolto, F., & de Sauverzac, J.- F. (1987). *Dialogues québécois*. Paris : Éditions du Seuil.
- Dor, J. (1992). *Introduction à la lecture de Lacan*. Paris : Éditions Denoël.
- Doron, J. (1996). L'acte graphique : une élaboration progressive d'un signe dense. Dans J. Raffier-Malosto (Éd.), *Le dessin de l'enfant de l'approche génétique à l'interprétation clinique* (pp. 293-304). Grenoble : La Pensée Sauvage.
- Duborgel, B. (1976). *Le dessin d'enfant*. Conde-sur-Noireau : Jean-Pierre Delarge.
- Dufour, V. (2008). Поколения сегодня : проблематична ли разлика? [Le générationnel aujourd'hui : Une différence problématique?]. *Психология семьи и семейная психотерапия [Psychologie de la famille et de psychothérapie familiale](1)*, 33-43.
- Dufour, V. (2009). The body speaks about the human being. Dans O. Oulanova, I. Stein, A. Rai, M. Hammer, & P. A. Poulin (Éds.), *The within and beyond borders : critical multicultural counselling in practice, critical multicultural series*. University of Toronto : Centre for Diversity in Counselling & Psychotherapy, Ontario Institute for Studies in Education., Canada. Repéré à <http://www.oise.utoronto.ca/cdcp/>.
- Erikson, E. H. (1964). *Childhood and society*. New York : Norton.
- 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.

- Goodenough, F. L. (1957). *L'intelligence d'après le dessin : le test du Bonhomme*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Haward, L. R. C. (1956). Extra-cultural differences in drawings of the human figure by African children. *Ethnos journal of anthropology national museum of ethnography in stockholm*, 3-4, 220-230.
- Jourdan-Ionescu, C., & Lachance, J. (2000). *Le dessin de la famille*. Paris : Éditions et applications psychologiques.
- Kandinsky, W. (1969). *Du spirituel dans l'art*. Paris : Denoël-Gonthier.
- Kim Chi, N. (1989). *La personnalité et l'épreuve de dessin multiple*. Paris : Presses Universitaires de France.
- 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.
- Lacroix, P. F. (1995). Peuls. Dans *Encyclopédie Universalis* (pp. 1006-1007). Paris : Encyclopædia universalis.
- Laplanche, J., Pontalis, J. B., & Lagache, D. (2004). *Vocabulaire de la psychanalyse* (4^e éd.). Paris : Presses Universitaires de France.
- 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.
- Lesourd, S. (2008). Impasses de la construction subjective chez l'enfant et l'adolescent. *Information Psychiatrique*, 84(1), 1-6.
- Lesourd, S., & Dufour, V. (2008). Passion of the childhood, as the obstacle to the subject's nativity. *Psychoanalytical bulletin, Revue de la Société russe de psychanalyse*, 19(1), 101-109.
- Machover, K. (1949). *Personality projection in the drawing of the human figure : a method of personality investigation*. Springfield : Thomas Publisher.
- Mantz-Le Corroller, J. (2003). *Quand l'enfant de six ans dessine sa famille*. Sprimont : Mardaga.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

- Morgenstern, S. (1937). *Psychanalyse infantile : symbolisme et valeur clinique des créations imaginatives chez l'enfant*. Paris : Denoël.
- Mucchielli, A. (Éd.). (1996). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin.
- Nantet, B. (Éd.). (2006). *Dictionnaire de l'Afrique : histoire, civilisation, actualité*. Paris : Larousse.
- Olender, M. (1995). Phallus : de l'antiquité à l'historiographie moderne. Dans *Encyclopédie Universalis* (pp. 1012-1015). Paris : Encyclopædia universalis.
- Olivero Ferraris, A. (1980). *Les dessins d'enfants et leur signification*. Verviers : Nouvelles Éditions Marabout.
- Ortigues, M.- C., & Ortigues, E. (1984). *Œdipe africain*. Paris : L'Harmattan.
- Paillé, P., & Mucchielli, A. (2005). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin.
- Porot, H. (1965). Le dessin de la famille. *Revue de psychologie appliquée*, 15(3), 179-192.
- 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. (1984). *La personnalité de l'enfant à travers le dessin du bonhomme* (2^e éd.). Bruxelles : Editest.
- Royer, J. (1995). *Que nous disent les dessins d'enfants*. Marseille : Éditions Hommes et Perspectives.
- Schelling, F.- W. (1946). *Introduction à la philosophie de la mythologie*. Paris : Aubier-Montaigne.
- 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.
- 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.
- Vinay, A. (2007). *Le dessin dans l'examen psychologique de l'enfant et de l'adolescent*. Paris : Dunod.
- Wallon, P. (2001). *Le dessin d'enfant*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Wallon, P., Cambier, A., & Engelhart, D. (1998). *Le dessin de l'enfant* (2^e éd.). Paris : Presses Universitaires de France.

Widlöcher, D. (1984). *L'interprétation des dessins d'enfants* (11^e éd.). Bruxelles : P. Mardaga.

Prudence Bessette est doctorante en psychologie, en cotutelle de thèse sous la direction d'Irène Krymko-Bleton (UQAM) et de Serge Lesourd (Université de Strasbourg). L'élaboration de sa thèse porte sur l'étude de la construction de l'identité à partir de dessins d'enfants canadiens (Québec) et africains (Côte d'Ivoire, Sénégal, Cameroun). Elle a également une pratique clinique à la Maison Buissonnière, ressource psychanalytique pour les 0-4 ans et leurs parents, et a complété ses internats cliniques en pédopsychiatrie.

Véronique Dufour était psychologue clinicienne en psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent au sein des Hôpitaux Universitaires et maître de conférences en psychologie clinique et psychopathologie à l'Université de Strasbourg. Elle a été emportée par une maladie fulgurante en janvier 2011, elle n'aura donc pas la chance de voir les résultats prometteurs de la recherche qu'elle a conçue et coordonnée : « CoPsyEnfant : La construction de l'identité aujourd'hui, construction psychique et psychopathologie de l'enfant dans les nouveaux liens familiaux et sociaux ». Cet article est en son hommage.

Irène Krymko-Bleton est professeure au Département de psychologie de l'Université du Québec à Montréal. Elle est également psychologue et psychanalyste. Elle a fondé la Maison Buissonnière, ressource psychanalytique pour les enfants de 0-4 ans et leurs parents visant la prévention des problèmes relationnels et la socialisation précoce. Elle s'est spécialisée dans le travail avec cette population. Ses recherches portent sur la prévention en périnatalité et la construction de l'identité de l'enfant étudiée à partir des dessins.

Serge Lesourd est professeur de psychopathologie clinique à l'Université de Strasbourg. Il est également directeur de la recherche CoPsyEnfant (ANR Blanc 2005-2008). Ses recherches portent entre autres sur la construction de l'identité dans les conditions modernes du lien social, particulièrement à l'adolescence. Il est également psychologue clinicien et psychanalyste. Il a notamment dirigé plusieurs séminaires psychanalytiques, entre autres sur Lacan, l'adolescence et la modernité et est l'auteur de plusieurs livres sur ces thèmes.