

La production conjointe d'un dessin de famille : une histoire interactionnelle

Christian Brassac, Marie-Claude Mietkiewicz

► **To cite this version:**

Christian Brassac, Marie-Claude Mietkiewicz. La production conjointe d'un dessin de famille : une histoire interactionnelle. Bulletin de psychologie, Groupe d'étude de psychologie, 2008, 61 (3), pp.12-21. <halshs-00317274>

HAL Id: halshs-00317274

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00317274>

Submitted on 3 Sep 2008

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

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

Brassac, Ch., Mietkiewicz, M.-C. (2008). La production conjointe d'un dessin de famille : une histoire interactionnelle, *Bulletin de psychologie*. 61 (3), 12-21.

La production conjointe d'un dessin de famille : une histoire interactionnelle

Christian Brassac*, Marie-Claude Mietkiewicz**

* Équipe CODISANT

COgnition DIstribuée dans les Systèmes Artificiels et NaTurels
LabPsyLor
Université Nancy 2
BP 33-97, 54015, Nancy Cedex

** Équipe GREFIT

Groupe de Recherche et d'Étude sur la Famille : Interactions et Transmissions
LabPsyLor
Université Nancy 2
BP 33-97, 54015, Nancy Cedex

{brassac, mietkiewicz}@univ-nancy2.fr

*L'universel n'est que l'infini de notre inattention ;
il n'est de connaissance que du particulier.*

Gaston Bachelard

Introduction

L'interprétation des dessins réalisés par des enfants d'âge scolaire est un domaine d'étude classique en psychologie de l'enfant (Corman, 1967, Widlöcher, 1965). L'ensemble des études conduites dans ce champ reposent peu ou prou sur le fait que l'enfant dessinant *exprime* (avec toutes les acceptions que peut avoir ce verbe) un mécanisme psychique, un état mental, un processus intellectuel. Que le dessin soit spontané ou qu'il soit réalisé à la suite de consignes plus ou moins strictes, cette représentation graphique est l'expression de *quelque chose* procédant de la *vision* de l'enfant sur son monde. Ceci est étudié que l'on soit d'une part dans un cadre d'évaluation diagnostique ou thérapeutique ou, d'autre part dans un cadre de recherches.

En tant que clinicien, le psychologue peut utiliser une technique d'investigation fondée sur la mobilisation de représentations graphiques par l'enfant. Dans le rapport duel qu'il entretient avec l'enfant, il peut en effet se servir des dessins comme supports de discours ; il peut aussi solliciter l'enfant en lui demandant de produire des dessins (qu'ils soient libres, de bonhomme, de maison, de famille ou autres). Dans ce contexte, le clinicien aura toujours à déterminer quel niveau de la personnalité de l'enfant révèle le dessin, autrement dit quelle est la part de l'expression consciente et celle de l'expression de tendances inconscientes. Morgenstein (1928) fut la première à utiliser le dessin (et le jeu) comme production spontanée de jeunes enfants suivis en psychanalyse. Depuis, il est devenu commun de considérer le dessin (et plus

particulièrement le dessin libre) comme une épreuve projective. “ Le dessin d’enfant exprime bien autre chose que son intelligence ou son niveau de développement mental : une sorte de projection de sa propre existence et de celle des autres, ou plutôt de la manière dont il sent exister lui-même et les autres ” (Boutonnier, 1953 : 25). Lors de l’interaction, le clinicien a accès à l’activité de l’enfant dessinant ; il peut en effet d’une part, suivre à loisir le déroulement du traçage et, d’autre part, disposer du résultat de ce dessinage, le dessin en lui-même qu’il peut conserver comme trace de l’activité. Ce dessin finalement réalisé est alors la condensation, la pérennisation du processus de création, de la dynamique de traçages-gommages qui y aura conduit.

En tant que chercheur, le psychologue travaille à l’analyse de la valeur sémiotique du dessin. Cette valeur est le résultat d’un travail d’interprétation de la représentation graphique étudiée. Ce travail s’appuie sans doute sur le cadre de production, sur les conditions de la création de l’objet-dessin mais aussi, et bien évidemment, sur l’objet-dessin lui-même. Cet objet-dessin est l’ensemble des traces de graphite laissées par l’enfant sur le support papier. Autrement dit, et à de rares exceptions près, l’objet de l’interprétation est le graphisme lui-même, configuration pérenne de traces laissées par le sujet sur le papier.

Ajoutons que la tradition consiste en l’étude d’une production individuelle réalisée par l’enfant, qu’il soit l’objet d’une attention à visée thérapeutique ou qu’il soit le sujet de recherches théoriques.

Nous en tenant au versant recherche de la question du dessin de la famille, nous souhaitons proposer ici une nouvelle approche de cette réalisation graphique enfantine. Elle s’appuie sur un mode particulier de construction (*versus* recueil) de données empiriques sur lesquelles nous ferons porter notre analyse. Cette proposition découle des domaines de recherches, bien différenciés, des deux auteurs. L’un d’entre nous travaille régulièrement sur des situations de conception conjointe, par des petits groupes de sujets humains, d’objets manufacturés, numériques textuels ou graphiques (Brassac et Grégori, 2001 ; Le Ber et Brassac, 2001, par exemple). L’autre s’intéresse au fait que des enfants de la même fratrie (y compris plusieurs couples de jumeaux) ne donnent pas la même représentation graphique de leur famille lorsqu’ils sont invités à la dessiner. Chacun raconte à travers son dessin sa représentation, les liens entre les personnes qui de son point de vue la composent, les proximités électives et les omissions révélatrices de sa position singulière dans le réseau familial. (Mietkiewicz et Schneider, 2004).

Cette double origine nous a conduit à cette proposition qui tient tout simplement en quelques mots : pourquoi ne pas demander à des enfants d’une même fratrie de dessiner ensemble leur famille et pourquoi ne pas les filmer lors de leur activité ? Un des objectifs de cet article est montrer la plus-value de l’étude d’une production graphique conjointe à l’aide d’une captation de son histoire. Analyser un processus interactionnel d’élaboration conjointe d’un dessin de la famille apporte-t-il quelque chose de nouveau dans l’appréhension, par des chercheurs en psychologie, des déterminants psychiques de cette activité psychique ? Voici le type de questions auxquelles nous aimerions apporter quelques réponses dans ce texte.

Nous tenterons de le faire en présentant dans un premier temps la méthodologie que nous adoptons et le matériel empirique que nous avons construit à cet effet ; nous proposerons dans un second temps une analyse de l’interaction des deux enfants en train de produire conjointement ce dessin pour enfin conclure sur les résultats obtenus et discuter de la pertinence d’une telle approche.

Méthodologie et matériel empirique

Une approche clinique d’une activité collaborative

Traditionnellement, les travaux conduits à propos de l’interprétation des dessins d’enfant s’appuient sur des collections importantes de dessins réalisés par de grands groupes de sujets. Il est en effet ainsi possible de faire des *mesures* à la fois qualitatives et quantitatives donnant lieu à des études statistiques robustes dont la significativité ou la non significativité pourra permettre de ratifier ou d’invalider des hypothèses posées *a priori*. Disons le tout net, notre approche ne

s'inscrit pas dans ce paradigme méthodologique¹. On le comprend bien quand on a conscience que le matériau empirique construit consiste, pour un seul couple, en une heure de film. On le comprend bien aussi quand on a saisi que ce matériau n'est pas un objet fini mais un processus conduisant à un objet fini. Comme le dit Wallon dans son bref tour d'horizon des travaux consacrés au dessin d'enfant, « on peut s'étonner du peu de publications faisant référence à cette méthode » (d'observation de la dynamique de l'exécution du dessin) (2001, 92). Effectivement, la difficulté de l'observation, le peu d'intérêt pour la production langagière concomitante et la difficulté de l'analyse du déroulement de l'activité de dessinage, font que c'est plutôt le travail statistique sur un grand nombre des dessins en tant qu'ils sont réalisés (et non pas en tant qu'ils sont en cours de réalisation) qui est généralement utilisé. C'est ce mode d'analyse de ces données empiriques que nous adopterons ; il requiert de développer une approche observationnelle, une clinique de l'activité (Brassac, 2003a). Ceci signifie que nous proposons ici une monographie d'une activité localisée dans le temps et dans l'espace. C'est le processus de création qui nous intéresse ; le processus dans sa singularité et dans le rapport qu'il entretient avec l'objet-dessin final. L'horizon de validation scientifique des résultats que nous obtiendrons sur ce corpus est le suivant : le repérage de régularités dans un grand nombre de situations de création conjointe de formes. Ici ces formes sont principalement graphiques (les traces laissées sur la feuille) mais aussi langagières et gestuelles. Nous nous y attelons par ailleurs mais ce n'est pas dans ce papier que l'on pourra trouver la collection des observations réalisées. On y trouvera plutôt *une* étude d'*une* situation appréhendée dans *sa* singularité.

Les catégories d'analyse qui seront utilisées pour mener à bien cette étude sont de deux ordres. Les premières relèvent de l'analyse du discours (la pragmatique linguistique) mais aussi, et plus largement, de l'analyse de l'interaction, envisagée comme modelage de formes langagières gestuelles et artefactuelles (Brassac, 2003b). Les premières trouvent leur origine en pragmatique linguistique, les secondes en praxéologie (Vernant, 1997). Cette extension à la mobilisation des corps et des artefacts (ici crayon, gomme, feuille) s'appuie sur un arrière-plan vygotkien (Vygotsky, 1934/1985) et meadien (Mead, 1934/1963). En ce sens, nous en appellerons par bribes à la théorie des actes de langage développée par exemple par Vanderveken (1988) et par nous-mêmes (Brassac, 1992 ; Trognon et Brassac, 1992). La théorie des objets intermédiaires fournira également des éléments précieux (Vinck, 1999 ; Jeantet, 1998, Vinck et Jeantet, 1995). Les secondes renvoient aux travaux, désormais classiques en clinique du développement, qui permettent de comprendre le dessin d'enfant comme une création révélatrice des choix, des préférences et des rejets du dessinateur. S'agissant précisément du dessin de sa famille, il est habituel de considérer que l'enfant traduira (trahira ?), par le soin qu'il mettra à dessiner certaines personnes, ou à l'opposé la négligence avec laquelle il en tracera d'autres, ses identifications préférentielles. Le personnage le plus valorisé est habituellement celui que l'enfant dessine en premier, montrant ainsi comment il s'impose à lui de manière évidente en réponse spontanée à la consigne proposée ; une autre manière de représenter l'importance d'un membre particulier est de le dessiner de belle taille, la place qu'il prend sur le papier témoignant alors de la place qu'il occupe aux yeux de l'enfant dans la constellation familiale.

La mise en place de la situation de captation

Les besoins de la mise en situation nous ont conduits à remplir quelques critères précis. Les sujets devaient être des enfants d'une même fratrie ; ils devaient avoir des âges compris entre 6 et 11 ans (de manière à ce que leurs productions graphiques soient suffisamment élaborées, en particulier dans leurs capacités à figurer des différences de générations et de sexes) ; ils devaient accepter d'être filmés et leurs parents devaient accepter qu'ils le soient ; ils devaient consacrer du temps à venir dans les locaux de l'université. Ce sont deux frère et sœur qui furent finalement les sujets. L'aînée, que nous appellerons Emma, a 8 ans, son frère, que nous appellerons Léo, a 6 ans. Emma est placée à la gauche de Léo, ils ne changeront pas de place durant toute la séance. Ils sont filmés à l'aide deux caméras ; l'une est face à eux et les prend en plan large, l'autre est pointée sur l'espace de travail commun, avec un angle légèrement plongeant. Ils sont tous les deux équipés de micro-cravate. Le filmage est assuré par un

¹ Le lecteur peut cependant se reporter à la note 6 de la conclusion.

doctorant qui connaît bien ces techniques de captation². Les deux expérimentatrices, deux étudiantes en psychologie ayant réalisé leur travail de mémoire sur ce projet³, ont préparé la mise en place. Elles ont accompagné les enfants, sont restées près d'eux tout au long de la séance qui a duré une heure et demie.

Afin qu'ils s'habituent un tant soit peu à l'environnement, on a demandé aux enfants de dessiner librement dans un premier temps, seuls chacun sur leur propre feuille. Léo a représenté deux combattants qui s'opposent avec des épées. Emma a tracé une maison, presque intégralement à la règle. A la fin de ces deux dessins (10'), ils décrivent sommairement ce qu'ils viennent de faire et les expérimentatrices leur font visionner ce qui vient d'être filmé pour qu'ils se rendent compte de ce que cela donne à l'écran (« comme ça vous allez pouvoir vous voir »). À la suite de ce visionnage, les expérimentatrices leur donnent une unique grande feuille (format A2) et énoncent la consigne suivante : « Ensemble, vous allez nous faire un dessin de votre famille sur cette feuille. Discutez entre vous, mettez vous d'accord pour faire une seule famille à vous deux », consigne succinctement commentée et écrite sur un papier qui restera tout au long de la séance devant eux. Commence alors le dessinage conjoint.

Description du déroulement global du 'co-dessinage'

Le matériel empirique que nous avons construit est donc constitué par le dessin en lui-même (réalisé au crayon de papier sur une feuille A1) et par le film de la séance. Elle se décompose ainsi :

² Nous remercions Jean-Charles Hauteouverture pour son aide précieuse.

³ Les analyses qui suivent ont été rendues possibles par la qualité de leur travail. Il s'agit d'Élodie Petesch et Géraldine Jeannot.

consigne	dessin de la famille		dénomination et signatures
0min00sec	0min50sec	10min4sec	14 min02sec

Les deux enfants commencent réellement à dessiner au bout cinquante secondes après le début du filmage. Ces instants initiaux sont occupés par une discussion entre les expérimentatrices et les enfants à propos de la consigne. L'activité effective de dessinage durera dix minutes. À la fin de la séance les enfants auront dessiné leur père, leur mère, les deux enfants (eux-mêmes) et une chatte (Minette). L'un ou l'autre aura évoqué la possibilité de représenter *mamie et papi* ainsi que *tonton et tatie*, mais cela ne sera pas fait. Le reste du temps sera consacré à l'inscription des noms des personnages (au-dessus de chacun d'entre eux) et à la signature du dessin par les deux enfants.

Voici la succession d'apparition des personnages. Emma et Léo débute simultanément. La première dessine la chatte (Minette) et le second son père. Alors qu'Emma renonce rapidement et efface l'esquisse qu'elle a fait de Minette, Léo va au bout de sa tâche. Lorsqu'elle semble terminée (nous reviendrons en détail sur ce point plus bas), Emma débute le dessin de sa mère (2min25sec) et le conclut en deux minutes (4min30sec). S'engage alors une discussion sur la taille de ces deux personnages. Lorsque ce point est réglé (5 min30sec), Léo se dessine (entre 5min30sec et 7min30sec) puis Emma fait de même (entre 7min30sec et 8min30sec). Emma met fin à l'activité en dessinant la chatte ; elle termine à 10min36sec. Une petite discussion sur la présence sur la feuille des grands-parents et des oncle et tante est brutalement interrompue par Emma qui déclare " on a terminé de faire " (10min47sec).

Il est intéressant de remarquer que les deux enfants ne dessinent quasiment jamais en parallèle (lorsque l'un dessine, l'autre regarde attentivement, quelque fois en commentant à haute voix, quelque fois en restant silencieux). Les transitions d'une phase à l'autre sont la plupart du temps énoncées par Emma qui le fait de façon souvent autoritaire : " alors tu te dessines toi " (5min30sec), " alors après on va dessiner Minette " (8min31sec), " on a terminé de faire " (10min47sec). On remarquera que les enfants représentent les personnages du même sexe qu'eux. L'histoire interactionnelle est extrêmement riche. Elle touche quelquefois à des éléments qui semblent très importants pour la famille elle-même. Ainsi, si Léo commence par représenter son père comme il l'entend, sa sœur lui demande tout à fait explicitement de faire le bras droit du père de telle sorte qu'il tende sa main vers la mère, non encore dessinée à cet instant mais sans doute imaginée par Emma : " mets tes bras étendus comme ça comme ça maman elle pourra donner la main " (1min49sec). Il suivra ce conseil appuyé avant de terminer son dessin par le détail de cette main droite au bout du bras. Une autre question importante traverse une grande partie de l'interaction, la taille des personnages. En fait cette question portera dans un premier temps sur le rapport entre celles du père et de la mère, puis dans un second temps sur celles des deux enfants relativement aux parents. Nous allons examiner cette question de très près en nous limitant à la négociation des tailles des deux parents. L'ensemble se déroule entre 0min50sec et 4min30sec, le début du dessin du père par Léo et la fin de celui de la mère par Emma.

L'analyse de la représentation des tailles des père et mère

Les personnages avant les gommages

Léo représente *papa* devant lui, en commençant par dessiner les pieds. Après une tentative infructueuse, il efface complètement ce qu'il a tracé puis reprend le travail et le termine en

dessinant précisément les cinq doigts de la main. Il signifie alors à sa sœur qu'il en a terminé sans le souligner verbalement mais en la regardant en riant. C'est à cet instant qu'Emma débute la représentation de *maman*, " alors maman, (.) maman je vais la dessiner " (2min26sec). Son frère la regarde faire attentivement, en commentant : " oh dis donc elle est maigre hein maman t'aurais dû mettre une jupe, on dirait que c'est une petite fille (rires) on dirait que c'est une petite fille maman hein faut les faire plus grands ses pieds (3 secondes) euh mets lui des boucles d'oreilles " (de 3min59sec à 4min14sec). À ce stade les deux parents sont dessinés, ils sont côte à côte et se tiennent par la main. Après une dernière précision graphique sur le personnage de sa mère (les oreilles), Emma conclut verbalement " voilà " et ouvre la suite avec un " allez va-z-y " adressé à son frère. On peut s'attendre à ce que les deux enfants passent à autre chose, par exemple réalisent leur propre représentation. C'est à cet instant qu'Emma remarque la différence de taille entre les deux adultes qu'ils viennent de représenter.

Tout chercheur ayant accès au dessin final, tel qu'il est à la fin de la séance, remarque que des traits ont été effacés. Il ne peut cependant savoir quand ces traits l'ont été. Il ne peut deviner que c'est d'abord le père qui a été *raccourci* puis que la mère a subi un sort inverse ; il ne peut deviner qui est l'auteur des gommages. Il ne peut que faire des conjectures à propos de ces événements. Or il n'est pas impossible que cela revête une grande importance pour l'interprétation de la production graphique de cette fratrie. La méthode de construction des données que nous avons adoptée nous donne une précieuse entrée à ce propos : nous avons l'histoire du traçage.

La transcription de l'extrait conversationnel

Voici la transcription de la négociation que les deux enfants conduisent relativement aux tailles respectives de leurs parents. Le fait que nous ayons filmé nous fournit des observables très précieux, les gestes et les traçages. Ils sont notés entre crochets. Remarquons qu'il est tout à fait impossible de retranscrire l'intégralité de ces éléments. Cela est dû au caractère continu de la gestualité (comment découper le pointage d'une partie du dessin, par l'acteur qui ne dessine pas mais ne fait que désigner, vaguement, avec son doigt le parcours du crayon de son frère ou de sa sœur ?). Nous ne relèverons que les gestes qui nous paraissent les plus pertinents pour l'histoire interactionnelle que nous avons pu capter. Par ailleurs, nous avons pris le parti de ne pas transcrire la ponctuation pour une raison théorique largement débattue dans le domaine de l'analyse des conversations et sur laquelle nous ne travaillerons pas ici (Levinson, 1983 ; Kerbrat-Orecchioni, 1990 ; Cosnier et Kerbrat-Orecchioni, 1987) .

4min27sec

- | | | |
|---|----|---|
| E | 1 | allez va-z-y euh maman elle [fait une ligne imaginaire entre les des pieds de la mère et ceux du père avec le bout non traçant de son crayon] est un peu petite [lâche le crayon, prend la gomme de Léo] |
| L | 2 | hi hi hi hi [rires] |
| E | 3 | [prend la gomme de son frère] faut que tu rapetissi ton papa là [esquisse le geste de gommer les pieds du père] |
| L | 4 | non [repousse la main de sa sœur] |
| E | 5 | non mais regarde il est trop grand |
| L | 6 | mais on s'en fout papa il est |
| E | 7 | mais non après il faudrait que je change les bras change attends regarde [gomme les jambes de papa] tu sais papa tu vois il est pas si grand oh fais pas trop bouger la feuille [balaye avec le dos de la main les débris de gomme] (.) tu vois [reprend son crayon et vient le pointer à l'endroit exact où elle vient d'effacer] de la taille de mamounette |
| L | 8 | [repousse la main de sa sœur] maman [rires] [dessine des pieds à l'emplacement laissé vide par sa sœur, au bas des nouvelles jambes, plus courtes, de papa] |
| E | 9 | ouais il est plus grand papa |
| L | 10 | ouais ouais |
| E | 11 | voilà [pose la gomme de Léo] à part que [reprend sa gomme et efface les jambes de maman] |
| L | 12 | (inaudible) hi hi hi hi [rires] |
| E | 13 | arrête arrête arrête |
| L | 14 | attends j'enlève mes trucs là [balaie les débris de gomme] |
| E | 15 | bouge pas la feuille bouge pas la feuille |
| L | 16 | j'enlève mes trucs là |

E 17 t'as bougé la feuille [redessine les jambes de maman, plus grandes, ainsi que des pieds]
 L 18 pourquoi ses pieds y sont collés
 E 19 alors (.) tu te dessines toi ici

5min30sec

La négociation sur les tailles

Au début de cette séquence les deux parents sont dessinés, intégralement. La représentation de la mère, réalisée devant elle par Emma qui est à gauche de son frère, est ainsi située à gauche du père (*cf.* figure 1). La mère vient d'être achevée sous les yeux attentifs d'un Léo qui s'est fait prescripteur : " on dirait que c'est une petite fille maman hein faut les faire plus grands ses pieds (3 secondes) euh mets lui des boucles d'oreilles ". À partir du constat relatif à la taille de la mère, Léo propose deux choses : faire les pieds plus grands et mettre des boucles d'oreilles. Ce sont deux façons de rendre plus *adulte* la représentation de la mère. Les formes syntaxiques de ces deux énoncés indiquent qu'ils sont potentiellement des directifs. Emma ne satisfait que l'un d'entre eux. Elle peaufine les détails du visage de la mère sous le regard très attentif du garçon. Elle ignore l'autre proposition (grandir la mère), laissant ainsi son frère sur une insatisfaction probable. C'est la considération de l'objet dessin qui va jouer le rôle de cette demande de Léo, ignorée par Emma. En effet, immédiatement après avoir fini le détail du visage, alors qu'elle commence à enjoindre son frère de continuer (" allez va-z-y "), elle hésite (" euh ") à la vue de la différence de taille qui apparaît très nettement sur la feuille. Remarquons que cette nette différence n'aurait pas été si nette si elle avait *écouté* son frère lui demandant de " faire plus grands ses pieds " ! Autrement dit le caractère inopérant de la parole de son frère sur ce point, est suppléé par l'objet-dessin qui, du fait de sa disponibilité à la vision des deux enfants, réactive cette question de la taille. La suite de l'hésitation est très *parlante* à cet égard. Emma énonce " maman elle est un peu petite " (E1) tout en reliant, avec la pointe non traçante de son crayon les deux extrémités des représentations des parents. Le trait ainsi virtuellement réalisé est clairement dirigé de gauche à droite et de haut en bas. Décidément la mère est trop petite ! On pourrait interpréter les rires de Léo comme un signe de *victoire* (je l'avais bien dit !) mais on manque d'observables pour pouvoir l'affirmer. En tout état de cause, Emma ne peut se satisfaire de cette écart. Plutôt que de faire ce que lui demandait son frère (agrandir sa mère), elle s'emploie à *raccourcir* le père de façon drastique et sans concertation : elle prend la gomme de son frère, vient la placer à côté des pieds du père et s'apprête à gommer tout en disant " faut que tu rapetissi ton papa là " (E3). On remarque là un usage très intéressant des deux pronoms personnels *ton* et *tu*. Voyons le *ton* tout d'abord. Bien sûr, ce n'est pas seulement le père de Léo dont il s'agit, c'est aussi le père de Emma. Cela dit, il n'est pas question de raccourcir le père mais sa représentation, qui est le fait de Léo. Le " ton papa " est donc une désignation du dessin. Cela est bien sûr évident mais marque le fait que Emma responsabilise son frère⁴ Voyons maintenant le *tu*. À l'aide de ce " faut que tu ", elle invite fermement son frère à diminuer la taille de *papa*. Ce faisant elle lui reproche de l'avoir dessiné trop grand. Ceci est bien entendu très intéressant au plan de l'investissement du garçon vis-à-vis de son père, mais ceci est aussi intéressant au plan interactionnel. En effet, Emma n'envisage pas qu'elle soit responsable de la petitesse de sa mère (pourtant signalée par son frère). Après tout, son dessin, faisant suite à celui de son frère, aurait pu (dû ?) s'aligner sur le premier réalisé. De plus il est intéressant de remarquer qu'elle demande simultanément à son frère de lui obéir tout en l'en empêchant. Emma prend en effet la gomme *de Léo*. Elle ne saisit pas la sienne (qui est à trois centimètres de sa main) mais elle fait un mouvement important pour la prendre à la droite de son

⁴ Signalons, en marge de cette analyse, que ces utilisations des pronoms personnels renvoyant quelquefois aux personnages réels, quelquefois aux personnages représentés, sont récurrentes tout au long de la séance. Ils sont très souvent accompagnés de pointages effectués avec le doigt, la main, le crayon côté traçant ou côté non traçant. À chaque fois, ce hiatus entre les référents de ces pronoms personnels renvoient à des questions de responsabilité des deux enfants par rapport aux modes de représentations. Ceci pourrait être l'objet d'une étude spécifique sur le lien entre production de la forme graphique et la co-responsabilité des enfants vis-à-vis de la symbolique intrafamiliale de ce dessin.

frère⁵. Ayant cette gomme en main, elle débute le mouvement d'effaçage. Léo réagit immédiatement en refusant qu'elle touche à son dessin. Ce refus est réalisé de façon multimodale : il repousse la main de sa sœur et dit " non " (L4). La tête posée sur l'épaule, le poing fermé sur son crayon, il semble obstiné lorsque, répondant à une relance de sa sœur " non mais regarde il est trop grand " (E5), il affirme " mais on s'en fout " (L6). Affirmation intéressante puisqu'il semble vouloir dire ici que ce n'est pas la taille de son père qui importe mais celle de sa mère. Il reste ainsi cohérent avec sa première remarque relative à la taille de *maman*. La relance de sa sœur est un acte complexe. L'énoncé permet en effet la réalisation d'une remontrance à son frère (" non mais regarde"), mais aussi l'explicitation d'une condition préparatoire (au sens technique de la théorie des actes de langage, cf. plus haut) de la demande qu'elle a faite à son frère de raccourcir les jambes du père. Léo va céder, ce qui permet la résolution de la négociation.

L'analyse fine du déroulement complet de cette négociation (qui aura duré environ 30 secondes) nous permet de mettre à jour une différence tout à fait essentielle entre les positions des deux enfants par rapport à la taille de leur parents. Ce qui importe à Léo c'est que *papa* soit grand et que *maman* ne soit pas petite. Ce qui importe à Emma c'est que le père ne soit pas trop grand *par rapport* à la mère. Autrement dit, Léo a une vision dissociée des tailles de ses parents, Emma en a une vision relative. Nous allons d'ailleurs en avoir une preuve dans la réalisation des ajustements finaux des grandeurs des représentations.

L'ajustement des tailles

On ne saura pas quel qualificatif Léo voulait attribuer à son père lorsqu'il cède (" mais on s'en fout papa il est " (L6)). En effet, sa sœur lui coupe la parole en redonnant un mystérieux argument supplémentaire (la taille des bras dont on ne sait pas à qui il appartiennent) et... en passant à l'acte. Nous allons voir que ce passage à l'acte se réalise conjointement et en deux temps. Premier temps : Léo retire son torse qui était tout près du dessin et laisse Emma effacer énergiquement le bas des jambes. Elle le fait avec la gomme de son frère qu'elle a gardée en main. Ce geste saccadé est accompagné d'un commentaire qui est une reformulation de la justification donnée antérieurement pour la demande faite à son frère " tu sais papa tu vois il est pas si grand " (E7). Elle termine précautionneusement son travail en balayant les débris laissés par la gomme, en reprenant son crayon et en le pointant sur l'endroit qu'elle vient de modifier en disant " tu vois ". À cet instant le dessin du père est devenu incomplet : il est plus petit mais amputé !! Deuxième temps : Léo ne peut le laisser en l'état et intervient. Il repousse la main de sa sœur qui occupe le terrain et il dessine soigneusement les pieds, sans allonger la taille des jambes. Il satisfait donc tout à fait la requête de sa sœur. Il l'a validée en clôturant le dessin. Ce faisant, il donne raison à sa sœur mais il redonne une intégrité à son *papa*. S'ensuit un échange énigmatique. E7 : " il est plus grand papa ", L8 : " ouais ouais ", E9 : " voilà ". Énigmatique car Emma semble se contredire, car on ne sait pas à quoi acquiesce Léo et on ne saisit pas pourquoi Emma conclut avec un " voilà ". Ce qui est sûr, c'est que le traçage a produit une irréversibilité locale : *Papa* est devenu plus petit. La première partie de E11 marque verbalement et gestuellement (Emma dépose la gomme empruntée) cette décision réalisée conjointement, en co-responsabilité, après une négociation serrée. À cet instant, *papa* est plus petit que trente secondes plus tôt et a retrouvé une intégrité ; mais à ce même instant le père est encore trop grand... par rapport à la mère. C'est ce qui motive le deuxième ajustement que tout examinateur du dessin final peut observer : là aussi les jambes de *maman* ont été gommées.

La seconde partie de E11, " à part que " marque une nouvelle prise de conscience de la part d'Emma. La mère est encore trop petite par rapport au père. Cette fois-ci, aucune négociation n'aura lieu. Emma, reprenant sa propre gomme (cf. note 4), efface la partie basse des jambes de la représentation de sa mère et les redessine plus longues. Elle effectue ce gommage et ce traçage sans en soumettre l'idée à son frère, sans le justifier, sans le commenter. L'échange conversationnel qui se déroule en parallèle à cette activité concerne des aspects techniques

⁵ Voici là aussi une observation récurrente : tout se passe comme si les instruments de traçage et de gommage étaient attachés à *leur* représentation. La seule fois où Emma est intervenue concrètement sur le dessin du père (pour terminer le bras tendu vers la future mère), elle l'a fait en saisissant le crayon de son frère le délaissant un quart de seconde plus tard pour dessiner la main de la mère.

secondaires, les débris de gomme (“ j’enlève mes trucs là ” (L16)) et le fait que la feuille bouge ou non (“ bouge pas la feuille bouge pas la feuille ” (E15)). Léo conclut cet échange en demandant pourquoi les pieds de sa *maman* sont collés. Ce faisant il ne remet aucunement en cause la validité de la transformation opérée par sa sœur. Au contraire, en questionnant un des paramètres non pertinents du changement (le fait que les pieds soient collés et non pas qu’ils soient grands, comme il le dit joliment depuis le début avec son imprécision d’enfant de six ans), il ratifie l’ajustement que vient de réaliser Emma. Il faut dire qu’elle vient enfin de réaliser complètement ce que demandait Léo un peu avant le début de l’extrait : “ oh dis donc elle est maigre hein maman t’aurais dû mettre une jupe, on dirait que c’est une petite fille (rires) on dirait que c’est une petite fille maman hein faut les faire plus grands ses pieds (3 secondes) euh mets lui des boucles d’oreilles ” (de 3min59sec à 4min14sec). En effet, les boucles d’oreilles ont été dessinées et elle est devenue plus grande. *Maman* n’est plus petite, *maman* n’est plus une enfant. Emma a satisfait la requête potentiellement contenue dans l’énoncé proféré au conditionnel et répété : “ on dirait une petite fille ”. La mère est devenue adulte.

Le point de vue différencié des deux enfants

On voit par là que les deux enfants ont des visions de la taille de leurs parents très contrastées. Nous l’avons déjà évoqué plus haut. On en trouve une justification dans les actions réalisées conjointement par les deux frère et sœur. La négociation a débuté sur un constat lié au rapport entre les deux tailles. C’est la gestualité qui nous le dit clairement. Emma ne voit pas le père comme trop grand, elle le voit comme plus grand que la mère (le trait virtuel descend vers la droite du dessin). Elle veut obtenir de son frère qu’il soit *rapetissé*. On observe une résistance de Léo qui a représenté un père grand. On a montré que son sentiment ne porte pas sur le rapport des deux tailles mais sur leur valeur symbolique (“ mais on s’en fout ”). Le fait que la mère paraisse petite est surtout perçu par Léo comme le fait qu’elle ressemble à une petite fille. En revanche, pour Emma, c’est le caractère réaliste du rapport entre les tailles qui prime. La meilleure preuve est que lorsque le père est raccourci, elle ne s’en contente pas. Elle entame, immédiatement et sans concertation, un allongement de la taille de sa mère (d’autres éléments apparaissant lorsqu’ils négocient la taille des deux enfants appuient cette hypothèse. Allongement validé par Léo.

Au plan interactionnel on voit se dérouler un jeu subtil de convergence d’intérêts et de marque d’autonomie. Tous les deux peuvent accepter l’état final. Léo le peut parce qu’il a pu parachever le dessin de son *papa* (certes moins grand mais grand quand même) et qu’il a obtenu que sa *maman* ait l’air d’une maman et non d’une petite fille, soit une adulte. Emma le peut aussi car elle a obtenu que le rapport des tailles soit plus conforme à la réalité (le père est finalement plus grand que la mère mais pas beaucoup plus grand). Cette négociation intense s’est déroulée de façon multimodale. Elle débouche sur une décision conjointement assumée qui s’actualise dans une irréversibilité transitoirement pérenne (n’oublions pas que le dessin est au crayon et donc effaçable). L’interaction entre les deux enfants, médiée par l’usage d’instrument de traçage, a conduit à une production graphique dont ils sont clairement co-responsables.

Au plan clinique, une première remarque concerne la répartition spontanée qui s’opère entre les deux enfants : chacun d’eux va dessiner “son” parent sans que cela ne fasse l’objet d’aucune discussion entre eux. Quand Léo énonce “moi je dessine papa”, Emma ne fait aucun commentaire ; Léo ne réagit pas davantage à l’assertion d’Emma, “maman, je vais la dessiner”. Ce partage non négocié des tâches, alors que la consigne demandait explicitement aux deux enfants de “se mettre d’accord” peut être interprétée comme la conséquence de l’identification projective qui conduit le plus souvent, quand la consigne le permet, l’enfant à dessiner un personnage de même sexe que lui. Machover (1949) dont les travaux ont été confirmés par tous les auteurs qui depuis se sont intéressés à cette question, a établi cette fréquence significativement plus élevée du personnage de même sexe que le dessinateur lorsqu’il s’agit de dessiner un “bonhomme”. Il n’est donc pas surprenant que ce frère et cette sœur orientent leur choix vers le dessin des personnages parentaux de leur sexe avant de se dessiner eux-mêmes. On peut faire l’hypothèse que la question ne donne pas lieu à débat en raison de la mixité de la fratrie. Emma et Léo ont respectivement 8 et 6 ans, âges auxquels la distinction sexuelle s’exprime de manière très pudique, essentiellement par des détails de la chevelure et du vêtement (Greig, 2000). Les représentations des parents qu’ils proposent relèvent bien de cette déssexualisation apparente

caractéristique de la période de latence. Ainsi, *maman*, si elle porte un pantalon, ce que conteste d'ailleurs Léo : "t'aurais du mettre une jupe", est femme par sa coiffure animée d'un mouvement de balayage, le port de boucles d'oreilles et la présence d'un sac à main, accessoire féminin par excellence. Quant à *papa*, il porte pull et pantalon, le cheveu ras et des lunettes. Les signifiants de la différence des sexes utilisés suggèrent que ces deux enfants disposent des moyens graphiques conformes à leur âge chronologique pour marquer l'appartenance de genre (Perron et Perron-Borelli, 1996).

Si chaque enfant peut choisir la personne du couple parental qu'il dessine, il n'est cependant pas libre de la représenter comme il l'entend. La consigne impose un dessin unique de la famille commune et insiste sur la nécessité de parvenir à un accord, de telle façon que chacun est contraint de tenir compte des remarques, conseils, ordres ou suggestions de l'autre. Le rappel écrit de la consigne, la présence des deux expérimentatrices et du cadreur sont autant d'incitations à ne pas déroger à cette demande expresse. La manière dont Emma et Léo procèdent témoigne de ce souci de ne pas laisser l'autre procéder à sa guise : ils dessinent pratiquement toujours en alternance et ne s'autorisent que rarement et brièvement des traçages autonomes concomitants. Quant à la question de la taille des parents, aussi bien d'ailleurs en largeur qu'en hauteur, même si l'épaisseur des personnages ne conduit pas à des reprises de tracés, il est manifeste qu'elle oppose les deux enfants. Les parents de Léo sont plus imposants que ceux d'Emma, cette dernière lui fait reproche d'un père trop gras : "quand même hein pas trop gros t'exagère un peu là papa il est pas trop patapouf" alors qu'il trouve bien fluette la mère dessinée par sa sœur : "ben dit donc elle est maigre maman". Au-delà d'un souci, d'ailleurs clairement démenti par Léo ("mais on s'en fout...") mais affiché par Emma de traduire la réalité des corpulences, ce qui se discute entre les deux enfants c'est bien davantage le prestige du parent qui ne se mesure pas par sa taille réelle mais par la dimension de l'espace symbolique qu'il occupe sur la feuille. Autrement dit, le papa de Léo est plus grand que le papa d'Emma et la maman d'Emma accuse une différence de taille avec son papa moindre que les parents de Léo. Raccourcir un papa, allonger une maman c'est essayer de parvenir au consensus alors que les identifications projectives conduisent Léo à dessiner un grand papa et Emma une maman pas beaucoup plus petite que son conjoint.

Discussion

Le filmage produit des observables qui permettent une appréhension de l'activité des enfants et non pas seulement du résultat de l'activité. Plus précisément, l'analyste considérant le dessin voit parfaitement que les jambes des deux parents ont été travaillées : elles présentent très clairement des traces de gommage. Il ne peut cependant pas attribuer de valeur à ces effaçages. Cela est très embêtant car il est évident que des jambes effacées puis retracées ont une toute autre valeur selon que ce travail de modification est effectué par Emma, par Léo ou par les deux conjointement, est le résultat d'une négociation ou non, est le résultat d'une activité individuelle ou non. Il n'est pas utile de développer ce point tant il est évident que l'auteur et le mode de rectification du dessin ont à voir avec la représentation que l'un et l'autre ont de leurs parents et par là de leur famille. Et c'est bien un des objets de ce type d'étude que de travailler sur les significations inscrites dans ce graphisme. Le mode de captation donne la possibilité de *tracer* l'événement qui conduit à l'objet-dessin. Il permet en effet de capturer le phénomène qui est fondamentalement éphémère. Les énoncés et les gestes s'effacent au fur et à mesure qu'ils sont proférés. Certes les traces de graphite et de gomme restent sur la feuille mais pas leur histoire. C'est cette mutation du labile en pérenne qui procure un matériau d'analyse dont nous défendons la plus value pour la finesse de l'analyse. Bien sûr, ce type de mise en situation permettant ce type d'étude de la production graphique d'enfants, peut difficilement s'adapter à une étude quantitative. Nous affirmons cependant que l'aspect monographique donne une valeur ajoutée à notre travail.

Conclusion

D'un point de vue clinique, on voit bien comment deux enfants de la même famille ne représentent pas la même 'réalité'. Ce qui est une évidence mérite peut-être d'être souligné : si, quand on est extérieur à la structure familiale, on peut en proposer une représentation 'objective' qui tienne compte des âges chronologiques, des apparences physiques, des habitudes

vestimentaires... lorsqu'on est un membre de cette famille, on ne peut qu'en proposer un point de vue éminemment subjectif. Être dans la même famille a donc pour corollaire d'en avoir une perception singulière qui varie selon la place qu'on y occupe de telle sorte que le dessin collectif imposé est un exercice perturbateur. Cette étude du co-dessin de leur famille par Emma et Léo, et plus particulièrement des tailles des personnages parentaux, illustre de belle manière cette position spécifique de chacun dans leur constellation familiale à la fois commune et si différente.

Le rapport entre les deux tailles apparaissant sur le dessin final est le résultat d'un processus interactionnel. L'étude de ce processus a été rendu possible par le mode de construction de données (activité conjointe filmée). Bien sûr il serait souhaitable de reproduire de nombreuses fois ce type d'observations afin de pouvoir travailler sur des grands nombres de co-dessin et ainsi mettre à jour les régularités voire les règles (si elles existent) gouvernant la production conjointe de dessins de la famille.

Nous poursuivons, et poursuivrons, dans cette optique en faisant varier les modalités concrètes de passation (filmage dans le cadre familial ou dans le cadre académique), en mobilisant des compositions familiales différentes (rapports variés des âges, des sexes, nature des fratries, monoparentales, biparentales recomposées ou non) ou en contrôlant la formulation des consignes. Ce faisant, tout un ensemble d'indices, tels par exemple que le rapport des tailles, le nombre de personnages, la présence d'animaux, le nombre de générations représentées, la mention de l'environnement matériel de la vie familiale, ou autres, pourront être étudiées et croisées avec les conditions 'expérimentales' citées ci-dessus.

L'étude attentive des éléments graphiques sur lesquels les enfants ont développé des points de vue différents, à l'aide d'une grille de cotation rigoureuse, comme celle que proposent Jourdan-Ionescu et Lachance (2007), devrait pouvoir renseigner sur d'éventuelles divergences tant sur la composition de la famille que sur les places attribuées à chacun dans le réseau familial. L'exploration des relations intra-familiales, argumentée sur des indices classiques comme l'écart entre la famille dessinée et la famille réelle ou les caractéristiques de valorisation et de dévalorisation des personnages, peut être enrichie par l'étude des expressions divergentes et conflits au sein de la fratrie. L'examen des modalités de résolution des tensions afin de tracer conjointement une version consensuelle de la famille, peut contribuer à comprendre les positionnements de chacun et à mettre en évidence les éventuelles difficultés ou souffrances. Même lorsque les négociations sont cordiales, la situation de co-dessin oblige à composer à chaque fois qu'une divergence d'appréciation perturbe la collaboration ; en effet, que l'enfant accepte de se soumettre ou qu'il lutte âprement pour se faire entendre, les échanges renseignent à la fois sur les lieux des désaccords et sur les rapports de force qui s'expriment dans la fratrie.

Autrement dit, il nous apparaît qu'au delà de l'aspect monographique de ce type d'étude, l'horizon du traitement statistique est atteignable (même s'il est encore bien lointain) ; et ce, à la manière des éthologues qui ont accumulé les observations afin de dégager des invariants dans les comportements animaux. Cela dit, ce passage par l'analyse de singularités est tout à fait essentiel⁶. Il doit s'appuyer sur une méthode de construction de données qui permette l'étude de la dynamique de production conjointe de formes et qui donne accès à l'histoire interactionnelle aboutissant au dessin comme produit fini.

Références bibliographiques

BOUTONNIER (Jeanine).- *Les dessins des enfants*, Paris, Éditions du Scarabée, 1953.

BRASSAC (Christian).- Éléments pour une psychologie clinique de l'activité cognitive, dans Mietkiewicz (M.-C.), Bouyer (S.), *Où en est la psychologie clinique ?*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 111-118. [2003a]

⁶ On aura compris que l'événement dans sa particularité nous semble être un objet d'étude scientifique. Cela dit, nous ne suivons pas au pied de la lettre la phrase de Bachelard que nous avons proposée en exergue de ce texte. Il ne faut pas, selon nous, s'arrêter à une approche singulariste ; nous proposons ici une piste relative à la production des dessins d'enfant qui puisse, sans doute pas très aisément certes, s'accorder à étude s'appuyant sur un grand nombre de données et ainsi sur un traitement statistique.

- BRASSAC (Christian).-*Un dialogisme de l'effectué. Vers une perspective constructiviste en psychologie interactionniste*, Rapport interne de l'équipe Codisant du LPI-GRC, 2003, n° 1-03. [2003b]
- BRASSAC (Christian).- (2001). Rédaction coopérative : un phénomène de cognition située et distribuée, dans de Gaulmyn (M.-M.), Bouchard (R.) et Rabatel (A.), *Le processus rédactionnel, écrire à plusieurs voix*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 171-193.
- BRASSAC, (Christian).- Analyse de conversations et théorie des actes de langage, *Cahiers de Linguistique Française*, 13, 1992, p. 62-75.
- BRASSAC, (Christian), GRÉGORI (Nicolas) Situated and Distributed Design of a Computer Teaching Device, *International Journal of Design Sciences and Technology*, Volume 8, n°2, 2001, p. 11-31.
- CORMAN (Louis).- *Le Test du dessin de famille*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- COSNIER (Jacques), KERBRAT-ORECCHIONI (Catherine).- *Décrire la conversation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- GREIG (Philippe).- *L'enfant et son dessin. Naissance de l'art et de l'écriture*, Ramonville Saint-Agne, Érès, 2000.
- JEANTET (Alain).- Les objets intermédiaires dans les processus de conception des produits, *Sociologie du travail*, 3/98, 1998, p. 291-316.
- JOURDAN-IONESCU (Colette), LACHANCE (Joan) – *Le dessin de la famille*. Paris, E.A.P., 2007.
- KERBRAT-ORECCHIONI (Catherine).- *Les interactions verbales* (tome 1), Paris, Armand Colin, 1990.
- LE BER (Florence), BRASSAC (Christian).- Objet graphique et cognition située et distribuée : un exemple en acquisition de connaissance, *Actes des Neuvièmes Journées de Rochebrune, La représentation graphique dans les systèmes complexes artificiels et naturels ?*, 31 janvier – 5 février 2000, p. 151-164.
- LEVINSON (Stephen C).- *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- MACHOVER (Karen).- (1949).- *Personality projection in the drawing of human figure*. Springfield III, Ch. Thomas.
- MEAD (George Herbert).- *Mind, Self and Society from the standpoint of a social behaviorist*, Chicago, University Chicago Press, 1934. Traduction française : *L'esprit, le soi et la société*, Cazeneuve (J.), Kaelin (E.) et Thibault (G.), Paris, Presses Universitaires de France, 1963.
- MIETKIEWICZ (Marie-Claude), SCHNEIDER (Benoît).- L'enfant et sa famille recomposée. Dans Bergonnier-Dupuy (G.) *L'enfant, acteur et/ou sujet au sein de la famille et des institutions* (pp. 103-111). Ramonville-Sainte-Agne, Érès, 2005.
- MORGENSTEIN (Sophie).- *Psychanalyse infantile. Symbolisme et valeur clinique des créations imaginatives chez l'enfant*, Paris, Denoël, 1928.
- PERRON (Roger), PERRON-BORELLI (Michèle).- Les signifiants de la différence des sexes dans les dessins d'enfants, dans Anzieu (A.) *Le dessin de l'enfant. De l'approche génétique à l'interprétation clinique*, Saint Etienne, Éditions La Pensée Sauvage, 1996.
- TROGNON (Alain), BRASSAC (Christian).- L'enchaînement conversationnel, *Cahiers de Linguistique Française*, 13, 1992, p. 76-107.
- VANDERVEKEN (Daniel).- *Les actes de discours*, Bruxelles, Mardaga, 1988.
- VERNANT (Denis).- *Du discours à l'action*, Paris, Presses Universitaires de Paris, 1997.
- VINCK (Dominique), JEANTET (Alain).- Mediating and commissioning objects in the sociotechnical process of product design : a conceptual approach, dans MacLean (D.), Saviotti (P.), Vinck (D.), *Management and new technology : design, networks and strategies*, Cost A3, Vol.2, Bruxelles, 1995, p. 111-129.

- VINCK (Dominique).- Les objets intermédiaires dans les réseaux de coopération scientifique. Contribution à la prise en compte des objets dans les dynamiques sociales, *Revue Française de Sociologie XL (2)*, 1999, p. 385-414.
- VYGOTSKI (Lev S.).- *Myślenie i reč'*, 1934. Traduction française : *Pensée et langage*, Sève (F.), Paris, Messidor/Éditions Sociales, 1985.
- WALLON (Patrick).- *Le dessin d'enfant*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- WIDLÖCHER (Daniel).- *L'interprétation des dessins d'enfants*, Bruxelles, Dessart & Mardaga, 1965.

Résumé

Si l'interprétation des dessins d'enfants d'âge scolaire est un domaine classique en psychologie de l'enfant, psychologues cliniciens et chercheurs en psychologie travaillent le plus souvent à l'analyse de la valeur sémiotique d'un dessin produit par un sujet. Les auteurs proposent une approche originale de la réalisation graphique qui consiste à solliciter conjointement deux enfants de la même fratrie et à filmer cette production d'un dessin de famille co-élaboré. A travers l'exemple de la négociation des tailles des parents, ils soulignent l'intérêt du filmage qui permet de saisir l'histoire du dessin comme une production dynamique où se révèlent les divergences de représentation et le processus interactionnelle sous tendant cette construction.

Mots-clé

Dessin de la famille, Interaction sociale, Développement de l'enfant, Représentation graphique, Co-construction.

Abstract

A Joint Production of a Drawing of the Family: an Interactional Story. The interpretation of drawings made by school age children is a classic study field in child psychology. But clinical psychologists and researchers in psychology concentrated more at analyzing the semiotic value of a drawing made by the child. The authors offer an original approach to this graphic realization, which consists in simultaneously calling upon two siblings and filming this co-elaborated production of a drawing of the family. Through the example of the negotiation about the parent's sizes, the authors underline the relevance of the filming which enables them to grasp the story of the drawing as a dynamic production, in which the divergences in representations and the interactional process underlying this construction are revealed.

Key-words

Drawing of the Family, Social Interaction, Child Development, Graphic Representation, Co-construction