- Université Paris Descartes -

Ecole doctorale ED566

Sciences du Sport, de la Motricité et du Mouvement Humain

Laboratoire TEC - Techniques et Enjeux du Corps - EA 3625

L'émotion esthétique aux frontières du lien

Accordages, perceptions et représentations des limites dans le groupe art-thérapeutique à médiation plastique, en psychiatrie

Géraldine Canet

Thèse de doctorat en Arts-thérapies
Spécialité : Sciences du Mouvement Humain

Dirigée par Mme le Pr Edith Lecourt

Co-direction : Mme Zoï Kapoula (CNRS FR3636)
Associée : Dr Anne Giersch (Inserm U1114)

Présentée et soutenue publiquement le 7 juillet 2017

Membres du jury :

Mme Edith Lecourt (Directeur), Professeure émérite en Psychologie Clinique et Psychopathologie, Université Paris Descartes.

Mme Zoï Kapoula (Co-direction), Directrice de recherche, CNRS Paris.

M. Georges Gaillard, Professeur en Psychologie Clinique et Formation en Situation Professionnelle, Université Lumière Lyon 2.

M. Serban Ionescu (Rapporteur), Professeur émérite de Psychopathologie, Université Paris 8 Saint-Denis, Université du Québec à Trois-Rivières.

Mme Laure Razon, Maître de Conférences en Psychopathologie Clinique, HDR, Université de Strasbourg.

Mme Silke Schauder (Rapporteur), Professeure de Psychologie Clinique et Psychopathologie, Université de Picardie Jules Verne.

Résumé

Notre thèse se propose de définir l'action de l'émotion esthétique dans le processus art-thérapeutique à médiation plastique, auprès de sujets souffrant de troubles psychotiques ou de problématiques de limites. Nous l'observons dans sa relation à la perception des limites psycho-corporelles, dans un contexte de prise en charge en groupe en institution hospitalière. Notre étude relate ainsi une spécificité de la situation d'artiste dans le lien art-thérapeutique, qui inclut sa sensibilité esthétique, en miroir aux questionnements esthétiques du sujet créant.

Notre hypothèse générale est que l'émotion esthétique est reliée aux processus d'accordage (Stern, 1989) entre l'art-thérapeute et les sujets du groupe art-thérapeutique, et qu'elle signifie la mise en mouvement des perceptions et représentations de contenance et de limites chez ces sujets.

La recherche s'est déroulée en deux étapes, auprès de quatre groupes de sujets adolescents et deux groupes de sujets adultes. Une première phase a permis de recueillir des résultats préalables à notre recherche principale qui s'est déroulée auprès de trois groupes, et où nous avons animé les ateliers d'art-thérapie en présence d'une observatrice et d'une soignante. Le recueil de données a comporté deux objectifs : comprendre le rôle de l'émotion esthétique dans les mouvements transférentiels au sein du groupe et les effets thérapeutiques de ces processus, en relation aux processus créatifs et aux représentations formelles dans les œuvres (grilles d'observation, auto-questionnaires, notes cliniques) ; et enrichir l'objectivation de l'effet thérapeutique de cette démarche, avec des tests avant/après (tests projectifs pour les six groupes, et, pour l'un d'entre eux, tests de perception esthétique avec eye-tracking, dont nous présentons les premiers résultats en développement).

Il est apparu notamment un négatif d'éprouvés entre l'art-thérapeute (étrangeté dans l'émotion esthétique) et les sujets (bien-être dans l'émotion esthétique, souvent en rapport au geste), ainsi qu'un lien potentiel entre ce négatif et l'apparition de frontières ou de contenants dans les œuvres, aux moments forts des séances. Nous avons développé particulièrement cet aspect dans notre thèse, en prenant en compte la dimension pulsionnelle en lien à notre approche de l'émotion esthétique, à la rencontre entre pulsion scopique, regard esthétique et regard en miroir.

Mots clés : *art-thérapie, émotion esthétique, limites, accordage, psycho-corporel, troubles psychotiques, schizophrénie, perception, contenance, frontière, représentation, psychanalyse, psychosomatique.*

Title : Aesthetic emotion at relationship boundaries. Bonding, perceptions and representations of boundaries in the visual art therapy group, in psychiatry.

Abstract

Our thesis aims to define the influence of aesthetic emotion in the process of visual art therapy, on subjects suffering from psychotic disorders or boundary issues. We shall observe the way it relates to psycho-corporal boundaries, in a context where leadership of a group is assumed in hospital institution. Our study thereby details a peculiarity specific to the situation of the artist in art-therapeutic relationship, which involves his or her aesthetic sensibility, creating a mirror-effect with the aesthetic questions of the subject expressing their creativity.

Our overall hypothesis is that of a link between aesthetic emotion and the bonding process (Stern, 1989) between the art-therapist and the subjects within the art-therapy group, and that this triggers perceptions and representations of boundaries among these subjects.

The research took place in two stages, on four groups of adolescent subjects and two groups of adult subjects. The first phase enabled the collection of results produced prior to our initial research which focused on three groups, and during which we held art-therapy sessions in the presence of an observer and a carer. Data was collected for two goals : to understand the role of aesthetic emotion in transferential movements within the group and the therapeutic effects of these processes, in relation to the creative processes and on the formal representations in the artistic work (observation sheets, self-administered questionnaires, clinical notes) ; and to enrich the objectification of the therapeutic effect of this approach, with tests before/after (projective tests for the six groups, and, for one of them, aesthetic perception tests with eye-tracking, the first results of which are presented under development).

An element of mirroring became apparent between the art-therapist (a strangeness in the aesthetic emotion) and the subjects (well-being in the aesthetic emotion, often in relation to gestures), as well as a potential connection between this mirroring and the appearance of boundaries within artistic works, at pivotal moments during sessions. We have paid special attention to this aspect in our thesis, by considering drive aspect in accordance with our examination of aesthetic emotion, at the meeting point between the scopic drive, the aesthetic gaze and its mirror effect.

Keywords : *art therapy, aesthetic emotion, boundaries, bonding, psycho-corporal, psychotic disorders, schizophrenia, perception, representation, psychoanalysis, psychosomatic.*

Mes remerciements à :

Je remercie tout particulièrement Madame Edith Lecourt, Professeure émérite en Psychologie Clinique et Psychopathologie, pour son soutien, sa confiance et sa disponibilité, qui m'ont été extrêmement précieux tout au long de ce chemin de recherche passionnant.

Madame Zoï Kapoula, Directrice de Recherche, Groupe IRIS, CNRS,
pour sa précision méthodologique, et notre rencontre entre regard et esthétique.

Madame Anne Giersch, Directrice de Recherche de l'Unité Inserm U1114
de Strasbourg, pour son accueil amical, et l'enrichissement que m'apporte
notre collaboration. Merci aussi à toute l'équipe de l'Unité.

Madame Silke Schauder, Professeure de Psychologie Clinique et Psychopathologie
à l'Université de Picardie Jules Verne, pour notre Rencontre.

Monsieur Serban Ionescu, Professeur émérite de Psychopathologie à l'Université Paris 8 Saint-Denis et à l'Université du Québec à Trois-Rivières.

Monsieur Georges Gaillard, Professeur en Psychologie Clinique et Formation en Situation Professionnelle, à l'Université Lumière Lyon 2.

Madame Laure Razon, Maître de Conférences en Psychopathologie Clinique
à l'Université de Strasbourg, pour son accompagnement de l'origine.

Le Professeur Claude Bursztejn, le Professeur Gilles Bertschy,
le Professeur Anne Danion, le Professeur Carmen Schröder, pour leur accueil au sein du Pôle de Psychiatrie et de Santé Mentale des Hôpitaux Universitaires de Strasbourg.

Le Dr Vincent Berthou, le Dr Fabrice Berna, et le Dr Marie-Emmanuelle Mériot.

Fathen et Marine, pour leur amitié et leur travail consciencieux.
Rachel, pour sa bienveillance.

Madame Katharina Hausammann pour ses éclairages cliniques.

Madame Marion Botella, pour ses très précieux conseils méthodologiques,
et sa disponibilité.

Madame Liliane Goldsztaub, pour le lien, dès l'origine, qui a ouvert à tout ce parcours.

Monsieur Daniel Lemler, dont j'ai gardé à l'esprit toute l'humanité et l'exigence en rédigeant cet écrit.

Mes proches, ma famille, mes amis, pour leur soutien, et leur patience.

Sommaire

GRAPHIQUES, TABLEAUX, ILLUSTRATIONS 12

INTRODUCTION 19

PARTIE I. APPROCHE THEORIQUE 23

I. 1. REVUE DE LITTERATURE 24
I.1.a. Regard global sur les recherches en arts-thérapies 24
I.1.b. Recherches en arts-thérapies auprès des sujets psychotiques 25
I.1.c. L'émotion esthétique en arts-thérapies : des recherches en cours dans un domaine encore peu exploré 27

I. 2. REFERENCES THEORIQUES 30
I.2.A. CORPS, FRONTIERES ET PERCEPTION ESTHETIQUE DANS LE DEVELOPPEMENT DE L'ENFANT 30
I.2.A.1. L'esthétique aux origines du lien 30
I.2.A.2. Accordages primitifs et *fonction à contenir* 33
I.2.A.3. De l'expérience corporelle à l'être 36
I.2.A.4. Mouvement et décharge pulsionnelle 38
I.2.B. PERCEPTION ET CONTENANCE VISUELLE 39
I.2.B.1. La contenance du regard 40
I.2.B.2. Aux prémices du miroir 42
I.2.B.3 La pulsion scopique et le sens du beau 43
I.2.C. PSYCHOSE ET CREATION 45
I.2.C.1. Sinthome et sublimation 46
I.2.C.2. Créer sous le regard de l'Autre 47
I.2.D. L'EFFET CONTENANT DU DISPOSITIF ART-THERAPEUTIQUE 48
I.2.D.1. L'espace de création comme miroir de l'espace corporel 48
I.2.D.2. De l'objet de relation à la relation d'objet : spécificités des transferts en art-thérapie 50
I.2.D.3. Des représentations de choses aux représentations de mots 51
I.2.E. RESONANCES EMOTIONNELLES ET CONTENANCE DU DISPOSITIF GROUPAL 53
I.2.E.1. Particularités du groupe 53
I.2.E.2. Éprouvés corporels 54
I.2.E.3. La contenance du groupe 55
I.2.E.4. Émotion groupale et corps du groupe 57

PARTIE II. DISPOSITIFS ET METHODOLOGIE DE LA RECHERCHE 61

II.1. PROBLEMATIQUE ET HYPOTHESES 62
II.1.A. PROBLEMATIQUE 62
II.1.B. HYPOTHESES 62

II.2. METHODOLOGIE DE LA RECHERCHE 64
II.2.A. RESUME DE LA METHODE 64
II.2.B. PROTOCOLE : DEUX PHASES 66
II.2.b.1. Première phase préliminaire 66
II.2.b.2. Deuxième phase : étude principale 67
II.2.C. LE RECUEIL DES DONNEES 68

II.2.c.1. Grilles d'observation et auto-questionnaires 68
II.2.c.2. Observation clinique 77
II.2.c.3. Tests pré et post-thérapie 78
II.2.D. LES OUTILS D'ANALYSE DES DONNEES QUANTITATIVES 80
II.2.d.1. Tableaux comparatifs de l'émotion esthétique 80
II.2.d.2. Tableau d'analyse des données individuelles et de groupe, atelier par atelier 82

II.3. LE TERRAIN DE LA RECHERCHE 84

II.3.A. GENERALITES SUR LA CONSTITUTION DES GROUPES 85
II.3.A.1. Les groupes d'adolescents au sein du C.A.T.T.P. 85
II.3.A.2. Les groupes d'adolescents de l'hôpital de jour 85
II.3.A.3. Les groupes d'adultes de l'Hôpital de jour 86
II.3.B. LE DEROULEMENT DES ATELIERS D'ART-THERAPIE 87

PARTIE III. RESULTATS ET ANALYSE 89

III.1. RESULTATS PRELIMINAIRES 91

III.1.A. SYNTHESE DES RESULTATS DU GROUPE A (ADOLESCENTS ACCUEILLIS EN C.A.T.T.P.) 91
III.1.A. 1. Hypothèse opérationnelle 1 : des résonances émotionnelles observées « en négatif » entre les sujets et l'art-thérapeute, en concordance sur les jugements esthétiques positifs 92
III.1.A. 2. Hypothèses opérationnelles 3 et 4 : des liens entre résonances émotionnelles, et représentations du corps et des frontières dans les œuvres, aux temps forts du groupe 96
III.1.B. SYNTHESE DES RESULTATS DU GROUPE B (ADOLESCENTS ACCUEILLIS EN HOPITAL DE JOUR) 105
III.1.B.1. Hypothèse opérationnelle 1 : peu de résonances émotionnelles, principalement en relation aux jugements esthétiques positifs sur l'œuvre 105
III.1.B.2. Hypothèses opérationnelles 3 et 4 : des liens entre résonances d'émotions esthétiques et représentations du corporel, du sexuel, et des frontières, aux temps forts du groupe 110
III.1.C. SYNTHESE DES RESULTATS DU GROUPE C (ADULTES EN HOPITAL DE JOUR) 118
III.1.C.1. Les éprouvés des patients durant les séances : des éprouvés en baisse au fur et à mesure des séances, avec une prégnance des ressentis de bien-être et de surprise 119
III.1.C.2. Les mouvements du groupe : baisse des processus groupaux en même temps que des mécanismes de défense 120
III.1.C.3. Les représentations formelles dans les œuvres : essentiellement du domaine de la pulsion scopique 123
III.1.D. RESUMES DES RESULTATS DES TROIS GROUPES DE LA PHASE PRELIMINAIRE 125
III.1.D.1. Résumé des résultats du Groupe A 125
III.1.D.2. Résumé des résultats du Groupe B 127
III.1.D.3. Résumé des résultats du Groupe C 129
III.1.E. SYNTHESE GLOBALE DES RESULTATS PRELIMINAIRES 130
III.1.E.1. Hypothèse opérationnelle 1 vérifiée, avec des nuances 130
III.1.E.2. Hypothèse opérationnelle 2 vérifiée 131
III.1.E.3. Hypothèse opérationnelle 3 et sous-hypothèses opérationnelles 3a et 3b vérifiées, avec quelques nuances 132
III.1.E.4. Hypothèse opérationnelle 4 et sous-hypothèses opérationnelles 4a et 4b vérifiées 134

III.2. RECHERCHE PRINCIPALE : RESULTATS ET ANALYSE QUANTITATIVE 135

III.2.A. SYNTHESE DES RESULTATS DU GROUPE 1 (ADOLESCENTS ACCUEILLIS EN C.A.T.T.P.) 137
III.2.A.1 Hypothèse opérationnelle 1 : des résonances émotionnelles observées « en négatif », particulièrement lors de temps forts 137
III.2.A.2 Hypothèse et sous-hypothèses opérationnelles 3 : des moments forts dans les représentations simultanées du corps et des frontières (groupales incluses), en correspondance avec les émotions et jugements esthétiques relevés 144

III.2.A.3. Hypothèse et sous-hypothèses opérationnelles 4 : les jugements esthétiques positifs en résonance entre les sujets et l'art-thérapeute aux moments forts des groupes 150
III.2.B. SYNTHESE DES RESULTATS DU GROUPE 2 (ADOLESCENTS EN HOPITAL DE JOUR) 156
III.2.B. 1. Hypothèse opérationnelle 1 : des émotions esthétiques « en négatif », en résonance lors de temps forts dans le bien-être et les jugements esthétiques positifs, et en dyade art-thérapeute/sujet 156
III.2.B. 2. Hypothèse et sous-hypothèses opérationnelles 3 : un moment fort particulièrement constitutif des limites, dans un négatif d'éprouvés entre l'art-thérapeute (étrangeté) et les sujets (bien-être) 163
III.2.B. 3. Hypothèse et sous-hypothèses opérationnelles 4 : importance du regard esthétique de l'art-thérapeute dans l'effet-miroir de l'œuvre 170
III.2.C. SYNTHESE DES RESULTATS DU GROUPE 3 (ADULTES EN HOPITAL DE JOUR) 175
III.2.C. 1. Hypothèse opérationnelle 1 : des résonances d'émotions esthétiques du côté du bien-être, de l'étrangeté, des jugements positifs 176
III.2.C. 2. Hypothèse et sous-hypothèses opérationnelles 3 : des moments forts en termes de représentations du sexuel, ainsi que du corporel et des frontières individuelles et groupales 183
III.2.C. 3. Hypothèse et sous-hypothèses opérationnelles 4 : une résonance des jugements esthétiques positifs aux moments forts des groupes 192
III.2.D. RESUMES DES RESULTATS QUANTITATIFS DES TROIS GROUPES DE NOTRE RECHERCHE PRINCIPALE 196
III.2.D.1 Résumé des résultats quantitatifs du Groupe 1 196
III.2.D.2 Résumé des résultats quantitatifs du Groupe 2 198
III.2.D.3 Résumé des résultats quantitatifs du Groupe 3 199
III.2.E. SYNTHESE GLOBALE DES RESULTATS QUANTITATIFS DE NOTRE RECHERCHE PRINCIPALE 202
III.2.E.1. Première hypothèse opérationnelle vérifiée, avec des nuances 202
III.2.E.2. Chaînes associatives : les représentations des pulsions comme moteurs (HO2) 204
III.2.E.3. Hypothèse et sous-hypothèses opérationnelles 3, 3a et 3b vérifiées et précisées dans leurs processus 204
III.2.E.4. Hypothèse et sous-hypothèses opérationnelles 4, 4a et 4b vérifiées, avec des variantes temporelles 206

PARTIE IV. OBSERVATION CLINIQUE ET ETUDES DE CAS 209

IV.A. GROUPE 2 : EMMA, DE L'EAU AU JE 210
IV.A.1. PRELABORATION ET CONSTITUTION DU GROUPE 210
IV.A.2. LE DAUPHIN ET LE DRAGON : CLIVAGE ET REPETITION DE L'IDENTIQUE 212
IV.A.2.a. Anamnèse 212
IV.A.2.b. Atelier 1 : figures animales et moi-idéal 213
IV.A.2.c. Répétition de l'identique et imitation 216
IV.A.2.d. Accordages et émotions esthétiques en négatif 217
IV.A.2.e. Clivage et corps du groupe 218
IV.A.3. SIGNIFIANTS FORMELS 219
IV.A.3.a. « Un trou aspire » 219
IV.A.3.b. « Mon double me quitte ou me contrôle » 221
IV.A.3.c. Du geste sonore partagé comme enveloppe contenante 224
IV.A.4. DU GESTE-IMPULSION AU GESTE-INTENTION 226
IV.A.4.a. Absence-présence et séparation 226
IV.A.4.b. Apparition de contenants 229
IV.A.4.c. Fantasmes et illusion groupale : la formation de la réalité psychique groupale au bénéfice de celle du sujet 231
IV.A.5. DE *L'OBJET DE RELATION* A LA RELATION D'OBJET 235
IV.A.5.a. Fond et forme : du négatif au positif 236
IV.A.5.b. Le contre-transfert de l'art-thérapeute : spécificités de la situation d'artiste-praticien 237

IV.A.5.c. Amour et jalousie primordiale 240

IV.B. AGATHE : LORSQUE LA RESISTANCE PAR LE *FAIRE* EMPECHE L'EMERGENCE DE *L'ETRE* 246

IV.B.1. PRELABORATION ET CONSTITUTION D'UN GROUPE « MOUVANT » 247

IV.B.2. ATELIERS PREALABLES A LA RECHERCHE 248
IV.B.2.a. Anamnèse du petit groupe dans le groupe 249
IV.B.2.b. Mise en place du groupe : corps prisonniers, séparés, transparents, niés 250

IV.B.3. CORPS DU GROUPE ET ILLUSION GROUPALE 253
IV.B.3.a. Double, agressivité, héroïsme, immortalité 253
IV.B.3.b. Pulsion scopique et illusion groupale 256
IV.B.3.c. Attentats et pulsion de mort dans le groupe 259
IV.B.3.d. Pulsion scopique et enveloppe groupale 261

IV.B.4. LES ECHECS COMME JEU DE GROUPE 265
IV.B.4.a. Illusion groupale et fantasme de casse 265
IV.B.4.b. Echec du jeu d'échecs 268
IV.B.4.c. L'espace onirique du groupe 270

IV.B.5. ASSOCIATIVITE FORMELLE ET VERBALE 274
IV.B.5.a. Le loup dans la bergerie 274
IV.B.5.b. Accordages 278
IV.B.5.c. Apparitions de frontières et de contenants 280

IV.B.6. RESUMES DES ETUDES DE CAS 284
IV.B.6.a. Résumé de l'étude de cas d'Emma 284
IV.B.6.b. Résumé de l'étude de cas d'Agathe 286

IV.C. SYNTHESE GLOBALE DES PRESENTATIONS CLINIQUES 289
IV.C.1. Accordages et résonances émotionnelles (HO1) à plusieurs niveaux du groupe et dans différentes temporalités 289
IV.C.2. Accordages et résonances émotionnelles amènent à des processus associatifs (HO2) à plusieurs niveaux du groupe et dans différentes temporalités 290
IV.C.3. L'étrangeté moteur ou significative des perceptions et représentations de frontières et de contenants (HO3 – 3a – 3b) 291
IV.C.4. Effet-miroir et processus de subjectivation : des nuances temporelles (HO4 – 4a – 4b) 293

PARTIE V. DISCUSSION 295

V.1. DES HYPOTHESES VERIFIEES, AVEC DES NUANCES ET DIFFERENTES TEMPORALITES 297
V.1.a. Fonction alpha, négatif et temporalité dans les résonances d'émotions esthétiques (HO1 en lien aux HO3 et 4) 297
V.1.b. Une temporalité aussi dans les processus associatifs (HO2) 301
V.1.c. Le négatif dans les résonances d'émotions esthétiques en relation aux représentations de contenants individuels et groupaux : quels éprouvés corporels ? (HO3 – 3a – 3b) 304
V.1.d. Un processus de subjectivation en deux temps (HO4 – 4a – 4b) 307

V.2. RETOUR SUR NOTRE METHODOLOGIE 310

V.3. EN COMPLEMENT DE NOTRE RECHERCHE 312

V.4. POUR RESUMER 315

PARTIE VI. PERSPECTIVES ET DEVELOPPEMENTS 317

VI.1. OUVERTURE METHODOLOGIQUE 318

VI.2. OUVERTURE EXPERIMENTALE 319

CONCLUSION 331

BIBLIOGRAPHIE.....334

INDEX.....341

ANNEXES 1 ANALYSE QUANTITATIVE.....345

I. GRILLES.....346

II. RESULTATS QUANTITATIFS – GROUPE A.....351

III. RESULTATS QUANTITATIFS – GROUPE B.....358

IV. RESULTATS QUANTITATIFS – GROUPE C.....366

V. RESULTATS QUANTITATIFS – GROUPE 1.....372

VI. RESULTATS QUANTITATIFS – GROUPE 2.....404

VII. RESULTATS QUANTITATIFS – GROUPE 3.....438

VIII. TESTS DE PERCEPTION ESTHETIQUE - GROUPE 3.....473

ANNEXES 2 ŒUVRES DES PATIENTS.....477

Graphiques, tableaux, illustrations

• Tableau 1 - Résumé de la méthodologie de recherche.....66
• Tableau 2 - Récapitulatif du protocole de recherche (Phase 2).....67
• Figure 1 - Grille d'observation de l'émotion esthétique : exemple rempli par l'art-thérapeute.....70
• Figure 2 – Auto-questionnaire : exemple rempli par un adolescent du C.A.T.T.P.....73
• Figure 3 – Grille d'observation de séance : exemple rempli par l'observatrice du C.A.T.T.P. (recto).....75
• Figure 4 – Grille d'observation de séance : exemple rempli par l'observatrice du C.A.T.T.P. (verso).....76
• Figure 5 - Critères de cotation du dessin d'une personne (Goodenough, 1957, p. 18-19).....79
• Figure 6 - GROUPE A – Nature des ressentis notés par les sujets.....93
• Figure 7 - GROUPE A – Tableau 2. Comparaison des émotions esthétiques par critères fabriquant/fabriqué, entre les sujets et l'art-thérapeute.....95
• Figure 8 - GROUPE A – Représentations CORPS-REGARD-SEXUEL dans les œuvres.....97
• Figure 9 - GROUPE A – Représentations FRONTIÈRES-CONTENANTS dans les œuvres.....99
• Figure 10 - GROUPE B – Nature des ressentis notés par les sujets.....106
• Figure 11 - GROUPE B – Tableau 2. Comparaison des émotions esthétiques par critères fabriquant/fabriqué, entre les sujets et l'art-thérapeute.....109
• Figure 12 - GROUPE B – Représentations CORPS-REGARD-SEXUEL dans les œuvres.....110
• Figure 13 - GROUPE B – Représentations FRONTIÈRES-CONTENANTS dans les œuvres.....112
• Figure 14 - GROUPE B. Schéma de la chaîne associative de l'atelier 3.....117
• Figure 15 - GROUPE C – Nature des ressentis notés par les sujets.....119
• Figure 16 - GROUPE C. Mouvements groupaux scores globaux.....121
• Figure 17 - GROUPE C – Représentations CORPS-REGARD-SEXUEL dans les œuvres.....123
• Figure 18 - GROUPE 1 – Auto-questionnaires : moyenne des notes sur les éprouvés.....139
• Figure 19 - GROUPE 1 – Nombre total d'émotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute et l'observatrice, du côté des sujets (S/) et du contre-transfert (AT/), atelier par atelier.....140
• Figure 20 - GROUPE 1 – Représentations CORPS-REGARD-SEXUEL dans les œuvres.....145
• Figure 21 - GROUPE 1 – Représentations de FRONTIÈRES-CONTENANTS dans les œuvres, ou par le processus créatif (support, geste).....145
• Figure 22 - GROUPE 1 – Comparatifs entre les relevés de l'art-thérapeute et de l'observatrice sur les jugements positifs, atelier par atelier, du côté des sujets et du contre-transfert (pourcentages des sujets concernés).....151

• Figure 23 - GROUPE 1 - Mouvements groupaux scores globaux.....152
• Figure 24 - GROUPE 2 – Auto-questionnaires : moyenne des notes sur les éprouvés.....158
• Figure 25 - GROUPE 2 – Nombre total d'émotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute et l'observatrice, du côté des sujets et dans le contre-transfert, atelier par atelier.....160
• Figure 26 - GROUPE 2 – Représentations CORPS-REGARD-SEXUEL dans les œuvres 164
• Figure 27 - GROUPE 2 – Représentations de FRONTIÈRES-CONTENANTS dans les œuvres, ou par le processus créatif (support, geste).....164
• Figure 28 - GROUPE 2 – Comparatif entre le nombre de représentations de frontières relevées (du point de vue formel), et la somme totale des jugements esthétiques positifs relevés par l'art-thérapeute, atelier par atelier (groupe et contre-transfert).....170
• Figure 29 - GROUPE 2. Mouvements groupaux scores globaux.....172
• Figure 30 - GROUPE 3 – Auto-questionnaires : moyennes des notes sur les éprouvés. 178
• Figure 31 - GROUPE 3 – Nombre total d'émotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute et l'observatrice, du côté des sujets et dans le contre-transfert, atelier par atelier.....180
• Figure 32 - GROUPE 3 – Représentations CORPS-REGARD-SEXUEL dans les œuvres 184
• Figure 33 - GROUPE 3 – Représentations de FRONTIÈRES-CONTENANTS dans les œuvres, ou par le processus créatif (support, geste).....184
• Figure 34 - GROUPE 3 – Bien-être vécu par le groupe versus étrangeté vécue par l'art-thérapeute. Comparatif auto-questionnaires / relevés de l'art-thérapeute (pourcentages des sujets concernés).....187
• Figure 35 - GROUPE 3 - Mouvements groupaux scores globaux.....194
• Figure 36 - GROUPE 1 - Schéma des chaînes associatives des ateliers 8 et 9. 278
• Figure 37 – Schéma groupe art-thérapeutique/institution/environnement 306

« Un jour je peignais, le noir avait envahi toute la surface de la toile, sans formes, sans contrastes, sans transparences. Dans cet extrême, j'ai vu en quelque sorte la négation du noir. Les différences de texture réfléchissaient plus ou moins faiblement la lumière et du sombre émanait une clarté, une lumière picturale, dont le pouvoir émotionnel particulier animait mon désir de peindre. […]
Mon instrument n'était plus le noir, mais cette lumière secrète venue du noir. »

Pierre Soulages
(*Ecrits et propos,* 2009, p. 59)

Avant-propos

Aborder la question de l'émotion esthétique dans la relation art-thérapeutique nous a amenée de façon peu anodine à nous poser la question de notre propre lien à cette émotion, dans notre histoire personnelle. Nous nous sommes aperçue que notre enfance a été baignée de moments d'émotions esthétiques, et que notre premier souvenir, probablement fondateur de notre futur cheminement d'artiste, remonte à très tôt. Il s'est situé à la rencontre entre l'effet-miroir de l'œuvre et le regard de l'autre.

Mais ce qui nous a conduite à décider un jour de nous trouver à cette place auprès du sujet souffrant, résulte d'abord d'un long cheminement en tant qu'analysante. Ce chemin initiatique nous a conduite à la découverte et à l'exploration du geste peint. Notre première carrière, après un diplôme de l'Ecole Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg –aujourd'hui Haute Ecole des Arts du Rhin-, s'est d'abord située dans le domaine du design graphique, et de l'identité visuelle dans la presse quotidienne. Nous relevons aujourd'hui que le sens de ce titre n'était pas anodin. En parallèle à ce parcours professionnel, nous avons développé une pratique artistique guidée par notre intérêt pour la couleur.

Suite à une expérience singulière et cathartique, pendant la réalisation de performances artistiques dans le domaine du théâtre, nous nous sommes interrogée sur la relation corps-émotion-création. Le Master Professionnel et Recherche en Arts-thérapies de l'Université Paris Descartes se créait dans le même temps. Nous y avons découvert plus encore qu'une vocation pour la pratique et la recherche cliniques : le désir, puis le plaisir d'enseigner. Nous suivons dans le même temps une formation à l'Ecole Psychanalytique de Strasbourg (Fedepsy), qui se poursuit actuellement.

Cette thèse fait ainsi suite à deux mémoires de recherche de Master. L'un a porté sur la relation entre expression des émotions et émotion esthétique, et la reconstruction de l'*être* à partir du *faire* créatif auprès d'adolescents en Foyer d'Action Educative[1]. Le

[1] Recherche Master 1 Arts-thérapies : « Adolescence en souffrance, jeunesse désincarnée. De l'expression des émotions à l'émotion esthétique, réparer l'être par le faire créatif ». Soutenu le 6 juin 2012. PRES Sorbonne Paris Cité – UFR Staps - Université Paris Descartes, 2012.

second sur l'émotion esthétique dans le processus associatif du groupe d'adolescents en Centre Médico-Psychologique[2].

Le parcours exigeant qui nous a conduite à l'aboutissement cette recherche, nous semble aujourd'hui relier tout l'univers qui s'est ouvert à nous depuis que nous sommes entrée dans ce cheminement de chercheur, à celui de notre éveil initial à l'émotion esthétique.

[2] Recherche Master 2 Arts-thérapies : « L'émotion esthétique dans le processus associatif du groupe. De l'intersubjectivité au corps de l'art-thérapeute dans la médiation plastique auprès d'adolescents ». Soutenu le 15 juin 2013. PRES Sorbonne Paris Cité – Institut de Psychologie – Université Paris Descartes, 2013.

Introduction

Dans notre expérience clinique d'art-thérapeute, nous nous sommes d'abord interrogée, concernant la problématique des psychoses, sur le lien entre perception psycho-corporelle (organisation de l'espace interne), et perception de l'organisation spatiale externe. Ce questionnement est né suite à notre prise en charge d'un adolescent schizophrène dans un Foyer d'Action Educative, en dispositif groupal, qui percevait l'espace de son corps en relation avec l'espace géographique du foyer. Il s'agissait d'abord pour lui « de rassembler sur une même feuille » un tag, dont les lettres, prenant pour modèle le nom du foyer, s'est transformé en « organes » vitaux, « un cœur, un poumon ».

Jacques se représentait sans contour sur ses œuvres, au milieu de personnages entourés d'une enveloppe épaisse. Il a d'abord mis toute son énergie à tenter de rassembler ses organes-tags sur la même feuille, jusqu'à demander à ce que nous l'aidions à créer « au plus près de la forme », parce que c'était « plus joli ». Au fil d'un cheminement qui a duré le temps d'une année scolaire, Jacques s'est représenté -puis a représenté- des contenants de pensée, comme par exemple « un petit cerveau dans le grand cerveau qui donne des idées pour créer ». En fin d'année, Jacques a pu créer de façon autonome plusieurs formes précises au pochoir, qu'il a remplies « au plus près » de leurs bords, et nous a questionnée, fier de lui : « C'est beau, hein ? »

Son mode perceptif, ainsi que ses questionnements esthétiques qui ont semblé être reliés à sa perception corporelle, nous ont conduite à nous intéresser à l'articulation entre trois éléments propres à la situation art-thérapeutique : l'émotion esthétique générée par l'acte de créer et le regard porté sur la création ; l'effet-miroir convoqué par la demande de validation du jugement esthétique propre au sujet créant ; et la représentation de formes contenantes et de frontières dans les œuvres en tant que repères de l'émergence d'une perception des limites.

Dans un contexte où la question de l'esthétique fait débat au sein des arts-thérapies et des médiations artistiques, notre thèse se propose de définir l'action de l'émotion esthétique dans le processus art-thérapeutique par la médiation plastique,

auprès du sujet souffrant de troubles psychotiques. L'idée sous-jacente est de démontrer la spécificité de la situation d'artiste dans le lien art-thérapeutique, qui inclut sa sensibilité esthétique, en miroir aux questionnements esthétiques du sujet créant. Ces questionnements fondamentaux, que nous ne saurions ignorer, nous paraissent en lien potentiel avec les premiers émois du petit enfant, face au visage maternel, « précurseur du miroir » (Winnicott, 1971, p. 203), et à tous les éléments de son environnement, qui nourriront sa perception du monde.

Au-delà de la prise en compte art-thérapeutique de l'émotion esthétique, notre démarche poursuit le but, plus global, de démontrer l'utilité de l'art dans notre société, comme constitutif de l'être, et nécessaire en tant que liant au sein du « corps social ». Dans notre contexte clinique, il s'agit de dégager de l'émergence de cette émotion singulière, les propriétés constituantes pour le sujet, à travers ce qu'elle apporte dans une esthétique de la relation comparable à celle de *l'objet transformationnel* de C. Bollas (1989).

Nous avons choisi d'aborder la question de la perception des limites psycho-corporelles auprès de sujets adolescents et adultes, car elle nous apparaît comme problématique fondamentale dans la psychose. Ces failles dans la constitution des frontières entre soi et autrui, dans la « liaison entre le monde du dedans et le monde du dehors » (Pankow, 1969, p. 74), entraînent des difficultés dans leurs liens sociaux, qui peuvent être vécus comme persécuteurs.

Créer mobilise le corps. Du point de vue de l'adolescent, dont les limites sont mises -et mettent- à l'épreuve, de façon plus exacerbée encore lorsqu'il souffre de troubles psychotiques, l'approche art-thérapeutique nous apparaît pertinente dans ce contexte où son corps changeant modifie toute sa perception du monde. De la même façon, auprès de l'adulte souffrant de schizophrénie, et pour lequel la relation à l'autre peut s'avérer impossible en raison de cette perte de frontières, nous avons souhaité observer aussi comment le processus art-thérapeutique pouvait permettre une reconstruction, un mouvement, dans sa perception des limites psycho-corporelles.

Dans notre approche art-thérapeutique, nous avons donc choisi d'aborder la clinique des psychoses en référence aux théories des enveloppes psychiques et du Moi-Peau (Anzieu, 1985, 1987), en relation à la situation de groupe. Plus spécifiquement, la médiation plastique s'appuyant sur les arts visuels, nous nous sommes intéressée au

champ scopique, du point de vue de son effet de contenance (Lavallée, 1999), et du point de vue pulsionnel (Freud, 1905).

Dans ce contexte, notre thèse se propose de démontrer comment l'émotion esthétique agit, au sein du groupe, dans les processus de transformation de sujets qui tendent, par la création en tant que sinthome (Lacan 1975-76), à trouver ou retrouver une contenance. Notre hypothèse principale est que l'émotion esthétique est reliée aux processus d'accordage entre l'art-thérapeute et les sujets du groupe art-thérapeutique, et qu'elle est significative de la mise en mouvement des perceptions et représentations de contenance et de limites psycho-corporelles chez ces sujets. Les recherches sur l'émotion esthétique émergeant à peine, nous entendons apporter ainsi notre contribution à sa compréhension, et surtout à la pertinence de l'envisager comme moteur dans les processus art-thérapeutiques.

Notre thèse porte sur quatre groupes de sujets adolescents, et deux groupes de sujets adultes, répartis sur deux années de recherche. Une première, préliminaire, a été destinée à affiner notre protocole. La seconde constitue notre recherche principale.

Notre recueil de données quantitatives s'est basé sur une grille d'observation de l'émergence des émotions esthétiques dans le groupe du côté des sujets et dans notre contre-transfert, sur une grille d'observation du groupe, et sur un auto-questionnaire rempli par les participants à chaque fin de séance d'art-thérapie. Nous avons animé l'ensemble de ces séances, en présence d'une observatrice la seconde année. Des tests projectifs ont été administrés auprès des sujets avant et après la prise en charge en art-thérapie, ainsi que, pour le deuxième groupe d'adultes, un test de perception esthétique avec enregistrement des mouvements oculaires. Nous en présentons les premiers résultats en développement, car cette recherche suit toujours son cours.

Notre recueil de données qualitatives a consisté en prises de notes suite à chacun des ateliers, que nous avons enrichies avec celles des observatrices. Les verbatims des sujets relevés sur leurs auto-questionnaires sont venus compléter, le cas échéant, nos éléments cliniques.

Nous présentons en premier lieu notre approche théorique, puis nos hypothèses opérationnelles, ainsi que notre méthodologie de recherche. Les résultats quantitatifs sont ensuite donnés année par année, groupe par groupe. Puis nous développons deux études de cas afin de préciser les mouvements à l'œuvre dans deux groupes

d'adolescents. La première étude de cas se centre sur Emma, jeune adolescente psychotique prise en charge en hôpital de jour, dont le mouvement d'œuvre en œuvre, après plusieurs phénomènes d'accordage par l'émotion esthétique, lui a permis de « prendre forme » sur l'œuvre, jusqu'à se subjectiver. La seconde propose d'étudier plus avant un écueil que nous avons rencontré auprès d'Agathe, accueillie en C.A.T.T.P., et qui a semblé utiliser le *faire* créatif comme résistance à exprimer son *être*. Il nous a semblé intéressant, dans cet écrit, de questionner ce qui se jouait dans cette résistance, afin d'expliciter cette difficulté dans la mise en place d'un lien art-thérapeutique entre elle et nous-même. Dans ces deux études de cas, la dimension groupale est prise en compte à ses trois niveaux de subjectivité (Kaës, 1999).

Trois synthèses intermédiaires rassemblent les résultats de chaque étape de notre recherche, afin d'introduire notre discussion finale.

PARTIE I.
APPROCHE THEORIQUE

« Ta maison est ton grand corps.
Celui-ci grandit au soleil et dort dans la nuit tranquille ; il n'ignore pas les rêves.
Ta maison ne rêve-t-elle pas, elle aussi ?
Et rêvant, ne quitte-t-elle pas la ville pour le hallier ou la cime de la colline ?
Puissé-je cueillir vos demeures dans ma paume et, tel le semeur,
les éparpiller dans le bois et le pré. »

Khalil Gibran
(*Le prophète,* 1923, p. 29)

I. 1. Revue de littérature

I.1.a. Regard global sur les recherches en arts-thérapies

Il nous est apparu que de nombreuses recherches en arts-thérapies se sont intéressées à l'efficacité clinique de la méthode art-thérapeutique sur différentes problématiques mesurables. Les recherches empiriques, par exemple, ont évalué particulièrement l'estime de soi[3], la plasticité cérébrale (Mirabella, 2015) et, plus particulièrement dans le domaine des psychoses, ses effets sur le bien-être, le sentiment de soi (Teglbjaerg, 2011), ou les symptômes négatifs ou positifs dans la schizophrénie (Crawford et al., 2010).

Au regard des articles compilant différentes études randomisées à l'international, les études en arts-thérapies semblent donner des résultats divergents (Crawford et al., 2010, 2012 ; Leurent et al., 2014). Cependant, il a été reconnu, dans un article anglo-saxon récent qui a retenu notre attention (Attard & Larkin, 2016), que sur dix-huit études quantitatives et qualitatives « de haute qualité » répertoriées, les études quantitatives « ont fourni des preuves non concluantes » concernant l'efficacité de l'art-thérapie auprès d'adultes souffrant de troubles psychotiques. En revanche, les articles qualitatifs, bien que portant sur « un petit nombre d'études », indiquent un bénéfice « significatif » de la part des thérapeutes et des sujets, en terme d'expérience de l'art-thérapie. Les auteurs préconisent des moyens d'investigation plus adaptés qui pourraient permettre de corroborer données empiriques et données subjectives.

Notre recherche portant essentiellement sur l'émotion esthétique dans la relation clinique, nous avions souhaité préalablement y intégrer des tests cognitifs, en raison de nos interrogations sur le lien potentiel entre perception des limites psycho-corporelles et perception visuelle. Pour de multiples raisons, liées notamment aux délais d'acceptation du comité d'éthique, nous ne livrerons que quelques-uns de nos premiers résultats, portant sur l'un des groupes d'adultes, dans notre chapitre traitant des perspectives de notre recherche.

[3] Pour exemple, 178 résultats trouvés sur la base de données PsychInfo avec les mots-clés « art therapy », « self esteem », « study » entre 1990 et 2017.

I.1.b. Recherches en arts-thérapies auprès des sujets psychotiques

Nous avons comptabilisé –en France et à l'international- un très grand nombre de recherches portant sur l'art-thérapie auprès des sujets souffrant de troubles psychotiques, dont presque la moitié concernaient les arts visuels[4]. Nous avons noté par exemple une étude intéressante utilisant auprès de sujets schizophrènes un « test de réalité », mettant l'accent sur la « médiation des mécanismes de processus secondaires du moi plutôt que sur les processus cognitifs primaires trouvés dans les dessins spontanés » (Crespo, 2003, p. 183). La technique du contour a été utilisée pour aider les sujets « à définir les distinctions du corps de manière moins confuse, dispersée et chaotique » typiques dans la schizophrénie (*Ibid*., p. 191). Le contour du corps du sujet est tracé au préalable. Il le complète ensuite avec des détails réalistes (caractéristiques faciales, vêtements, etc…) qui sont mesurés. Il en a résulté une meilleure socialisation des sujets, et une « connexion entre le self et le monde extérieur » (*Ibid*., p. 192).

Nous retenons de cette démarche la pertinence des propositions créatives utilisant la notion de contour comme frontière pour différencier le dedans du dehors. Cependant, notre étude, quant à elle, s'intéresse aux **processus** spécifiques au dispositif art-thérapeutique, qui vont amener progressivement le sujet à se différencier et se subjectiver. Nos propositions créatives en ateliers d'art-thérapie, vont parfois suggérer en elles-mêmes la frontière (pochoir, planète avec environnement intérieur et extérieur à définir…). Mais il nous semble plus intéressant de laisser le plus possible de liberté au sujet, afin d'observer où il en est de sa propre relation au corporel et à la limite, et comment il va se servir de la relation –intégrant la matière- pour mettre en œuvre son propre mouvement.

Par ailleurs, la dimension de l'émotion esthétique –ni même celle de l'esthétique- n'est pas abordée dans la recherche de V.R. Crespo, comme dans la grande majorité des articles que nous avons recensés[5]. Nous y reviendrons dans le chapitre suivant.

[4] Sur PsychInfo, sur 94 articles en art-thérapie trouvés entre 1990 et 2016 avec les mots-clés « art therapy », « study », « schizophrenia or psychosis », 55 concernaient les arts visuels, 31 la musicothérapie, 8 la danse-thérapie, 3 la dramathérapie et 2 combinaient deux médiations.

[5] Nous avons recensé 13 articles sur PsychInfo avec les mots-clés « art therapy » et « aesthetic emotion », dont 3 ne portaient pas directement sur l'art-thérapie.

Parmi les thèses soutenues dans le domaine des médiations artistiques[6], nous n'en avons répertorié que deux s'intéressant aux processus en jeu à travers l'utilisation même de la matière. B. Rey (2010, p. 229) analyse le travail du medium malléable –ici avec la médiation du modelage- comme objet de transformation qui « réactualise le lien à l'objet primaire » auprès de sujets autistes et psychotiques. La dimension esthétique y est relatée essentiellement du point de vue de « l'investissement esthétique de l'objet » au sens de Meltzer (1988), c'est-à-dire en tant qu'« aspect esthétique de l'amour primaire mutuel » (*Ibid*., p. 210), plutôt qu'en relation avec l'esthétique de l'objet en lui-même.

En ce sens, notre démarche se distingue par les liens auxquels nous nous intéressons, entre l'émotion esthétique qui surgit dans le processus de création de l'œuvre, et l'accordage induit par ce surgissement.

D. Sens (2013, p. 238) s'intéresse quant à lui, dans une monographie, à « l'image critique » du sujet créant, qui met « en crise la représentation », et où « le symptôme, « chose » psychique, surgit en lieu et place de la représentation. » Les questions esthétiques ou émotionnelles liées au surgissement des formes apparaissent en filigrane à certains moments du processus, par exemple : l'« objet esthétique » créé par le patient « réactualisant une expérience infantile et la matérialisation du transfert *hic* et *nunc* sur le thérapeute » évoquant une co-création dans l'espace transféro-contre-transférentiel (*Ibid*., p. 39) ; ou le « choc émotionnel » du sujet devant l'œuvre créée (*Ibid*., p. 90).

Y est évoquée « l'expérience esthétique de se laisser affecter par l'objet plastique », qui déclenche une émotion du point de vue du contre-transfert (*Ibid*., p. 254). D. Sens nomme *contre-transfert esthétique* cette « capacité empathique » du thérapeute qui laisse s'activer en soi « des images mentales et des éprouvés », tout en étant dans une position d'extériorité.

[6] Sur le site theses.fr, nous avons répertorié en tout 24 thèses soutenues avec les mots-clés « art-thérapie » ou « médiation artistique », dont 8 concernent les arts visuels.

I.1.c. L'émotion esthétique en arts-thérapies : des recherches en cours dans un domaine encore peu exploré

Il nous semble que notre démarche s'intéresse précisément à ces moments particuliers d'émotions esthétiques, lorsque les nôtres entrent en résonance avec les éprouvés du sujet, dans l'espace transféro-contre-transférentiel de l'atelier art-thérapeutique. Nous nous intéressons à leur relation aux contenus des œuvres, figurant des contenants. Nous nous différencions des recherches réalisées sur les médiations thérapeutiques dans le fait qu'il nous semble nécessaire d'approfondir cette question particulière, eu égard à notre situation d'artiste praticienne dans la relation art-thérapeutique. Car il ne s'agit pas pour nous d'une simple médiation. Notre sensibilité esthétique se trouve convoquée devant la souplesse d'un geste, la vibration d'une couleur, le surgissement d'une forme, l'équilibre d'une œuvre. Même dans l'utilisation cathartique du support ou d'une matière, une esthétique particulière au sujet peut se révéler.

Nous avons constaté, dans un très grand nombre de textes en psychopathologie, psychologie clinique et psychanalyse[7], utilisant ou non les médiations, l'emploi du concept d'« émotion esthétique », souvent en lien avec la pensée de D. Meltzer (1988), mais pas exclusivement. Ceci suggère qu'elle peut donc se présenter à tout moment dans la relation thérapeutique, et nous nous étonnons qu'elle n'ait pas fait l'objet de plus d'investigations spécifiques. Nous notons bien sûr l'ouvrage d'A. Franck (2007, p. 29), qui traite de l'émotion esthétique dans la relation psychanalytique, lorsque le transfert à l'œuvre vient toucher sa propre histoire en résonance avec celle de l'analysant. « L'émotion esthétique n'est-elle pas toujours reliée au surgissement d'un son, d'une couleur […] ? » Nous avons également eu connaissance d'une thèse en préparation en Sciences Humaines et Sociales à Rennes 2, par E. Franceschini et dirigée par P. Martin-Mattera, sur le sujet de l'émotion esthétique dans le processus thérapeutique, comme « instant de beauté partagée dans le lien intersubjectif ».[8]

[7] Pour exemple, nous avons recensé 711 résultats sur le site Cairn.info avec le mot-clé « émotion+esthétique ».

[8] Le résumé peut être consulté sur le site theses.fr

A l'heure où nous écrivons ces lignes, quatre thèses parmi celles de notre groupe de recherche de l'Université Paris Descartes[9], qui seront soutenues cette année dans le domaine des arts-thérapies, abordent l'émotion esthétique dans la relation art-thérapeutique. La nôtre en fait partie. La thèse de C. Stoessel porte sur l'émotion esthétique dans la relation art-thérapeutique en milieu carcéral. S. Fardet aborde la qualité de présence dans la relation art-thérapeutique sous l'angle de « l'appareil esthétique ». L'approche en musicothérapie de C. Falquet-Clin intègre l'émotion esthétique, l'empathie et la créativité dans sa réflexion sur les processus de symbolisation à l'œuvre à partir d'une pratique clinique groupale à médiation sonore et musicale. Notre domaine d'investigation semble donc émergent à ce jour.

Néanmoins, un nombre limité d'articles[10] y ont été consacrés jusqu'ici. L'un de nos écrits collectifs porte sur les émotions contre-transférentielles dans la relation art-thérapeutique (Lecourt et al., 2014). Il amène une réflexion sur la distinction entre l'émotion de la rencontre psychique (à l'émergence de l'objet de relation), et l'émotion esthétique. De notre point de vue, ces deux moments peuvent apparaître confondus (*Ibid*., p. 74), et signer le départ d'un accordage.

Parmi le peu d'articles trouvés, deux portent sur l'appréciation esthétique, ou le jugement esthétique. L'un d'entre eux, cependant, à l'instar de notre démarche, intègre la relation entre le surgissement de l'émotion esthétique et la forme artistique, à travers le geste dansé d'une participante, « porté par un élan intérieur, habité par une force magique » (Nikolova et al., 2016, p. 142), et qui vient toucher l'art-thérapeute. Les auteures (*Ibid*., p. 144) y évoquent le terme de « saisissement » de M. de M'Uzan (1964), « état de l'artiste à l'étape inaugurale de son travail », où « les limites entre le moi psychosomatique et le monde extérieur sont temporairement suspendus ». Cet état induit le « sentiment d'un flottement des limites […] avec une connotation d'étrangeté » (M. de M'Uzan, 1964, p. 6), citent-elles. Nous verrons que notre recherche se situe exactement à ce point limite où l'étrangeté s'invite dans l'émotion esthétique.

Pour terminer, en termes méthodologiques, les grilles d'évaluation « par le processus » proposées par A. Brun (2016, p. 157-182) amènent des repères très pertinents quant à l'observation de la relation des enfants psychotiques à la matière. Elle

[9] Les thématiques sont visibles sur le site du laboratoire de recherche TEC EA3625 de l'Université Paris Descartes.

[10] Nous en avons répertorié 13 sur PsychInfo avec les mots-clés « art therapy » et « aesthetic emotion », dont 3 ne portaient pas directement sur l'art-thérapie.

nous intéresse particulièrement en ce qui concerne la « constitution des contenants psychiques » dans les représentations formelles, figuratives des « qualités plastiques de l'enveloppe psychique » (*Ibid*., p. 153). Nous intéresse également l'associativité formelle qui y est observée, de la « position adhésive » du sujet, à la « position de figuration », se définissant par « *la constitution d'une enveloppe différenciée* » (*Ibid*., p. 154), en référence aux *signifiants formels* de D. Anzieu (1987). Notre méthodologie, déjà fixée lorsqu'est paru cet ouvrage, ne s'est pas inspirée de cette méthode d'observation, même si, dans nos vignettes cliniques, nous relevons effectivement des éléments qui rejoignent en beaucoup de points ces processus. Les aspects groupaux et transférentiels y sont également pris en compte.

Cependant, notre thèse ne porte pas sur l'évaluation en elle-même de ces processus, mais sur la qualité émotionnelle particulière liée à l'apparition de ces signifiants, aspect peu pris en compte dans cet ouvrage. Notre démonstration s'intéresse également à l'éprouvé corporel lié à la situation de création, du côté du sujet puisque son corps est convoqué à travers le geste créatif, et dans notre contre-transfert, au surgissement de l'émotion esthétique.

D'autre part, le contenu esthétique et formel des œuvres nous semble important à prendre en considération dans son lien à l'émotion esthétique. Dans l'évaluation clinique proposée par A. Brun, il nous semble que le processus en tant que rapport à la matière ou au support, prime sur l'aspect formel des œuvres, sur le choix de l'outil ou le rapport du geste au contenu de l'œuvre. Car nous considérons toute création émanant du sujet, comme une œuvre à part entière.

I. 2. Références théoriques

Notre intérêt pour la dimension perceptive dans la psychose, découle de notre médiation, les arts-plastiques, arts visuels, intimement liés à notre parcours artistique. C'est donc ce champ perceptif que nous allons particulièrement développer, dans notre conception des limites psycho-corporelles.

Nous nous intéressons dans ce chapitre, dans un premier temps, à l'appréhension esthétique initiale du petit enfant, puis à l'étayage corporo-psychique qui se met en œuvre dans sa relation à son environnement. Dans un second temps, nous abordons cet étayage du point de vue scopique, et nous intéressons au stade fondamental de l'individuation de l'être, qu'est celui du miroir. Après avoir défini la pertinence du cadre art-thérapeutique pour la prise en charge des sujets psychotiques, nous nous intéressons aux mouvements liés à la situation groupale dans ce contexte.

I.2.A. Corps, frontières et perception esthétique dans le développement de l'enfant

I.2.A.1. L'esthétique aux origines du lien

Notre premier questionnement sur la relation entre perception psycho-corporelle (organisation de l'espace interne), et perception de l'organisation spatiale externe, a d'abord trouvé un écho dans la théorie du psychosomaticien Sami-Ali (1991, p. 94), selon laquelle l'expérience du corps de l'individu et sa représentation psychique incluent l'espace et le temps, en interdépendance et en interinfluence avec le milieu dans lequel il évolue. À sa vision de l'intrication du corps dans son espace, comme « structure concentrique primordiale », Sami-Ali donne le nom d'« espace d'inclusions réciproques ». Pour Sami-Ali, « l'acte de percevoir ne fait qu'un avec l'objet de la perception. »

> « Tout se passe comme si le corps était doublement représenté au-dedans et au-dehors, ou comme si les choses, dans l'équivoque de leur être, étaient perceptibles sur le corps. Aussi l'espace de l'expérience perceptive

> commence-t-il par se réduire aux coordonnées du corps propre : il est par essence un espace corporel. » (*Sami-Ali, 1991, p. 94).*

Ainsi, la dimension perceptive fait partie intégrante de la constitution de l'image du corps et de la perception d'un dedans et d'un dehors, ce qui nous amène, dans notre contexte de réflexion, à nous intéresser aux premiers émois esthétiques de l'enfant dans son développement, en tant qu'éléments constitutifs.

C. Bollas (1989, p. 1181) considère la mère comme premier *objet transformationnel*, qui va transmettre au nourrisson « une esthétique de l'être » à travers son maintien (le *holding* de Winnicott), sa voix, ses gestes. Cette esthétique de l'être deviendra pour le nourisson « un trait caractéristique de son self ». En le changeant de position lors des soins par exemple, elle va modifier sa perception du monde et de lui-même dans ce monde, et remplir une fonction miroir, comme « autre » self du nourrisson, transformant « son environnement intérieur et extérieur ». « Un « objet transformationnel » est identifié par l'enfant à partir de ce qu'il éprouve comme ce qui modifie l'expérience du self. » (*Ibid*., p. 1182). La mère, « pas encore perçue comme relation d'objet » est donc « vécue comme un processus de transformation », qui va transmettre au petit enfant « un savoir d'ordre existentiel », trace d'une relation objectale précoce de sa relation symbiotique avec elle.

En grandissant, l'individu recherchera dans ses choix d'objet, à revivre ce *moment esthétique* précoce rappelant « le vécu du moi du temps de ses expériences premières » (*Ibid*., p. 1184). En cela, il sera revêtu « d'une qualité d'étrangeté » : « le sentiment de quelque chose qui n'a jamais été appréhendé au niveau cognitif, mais qui a été connu au niveau existentiel » avant la constitution du self.

Même si elle diffère grandement de par sa nature dégagée de l'effrayant, cette idée de « quelque chose qui a été connu au niveau existentiel » rejoint celle de l'inquiétante étrangeté vue par S. Freud (1919, p. 215), « variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier ». Sa perception de l'inquiétante étrangeté, se réfère à l'investigation du psychanalyste dans un domaine « qui suscite l'angoisse et l'épouvante », et pour lequel Freud déplore qu'elle ne soit pas abordée dans les « exposés détaillés de l'esthétique » (*Ibid*., p. 214). Cette dimension angoissante de l'inquiétante étrangeté, nous évoque l'approche de D. Meltzer (1988, p. 21) sur *l'appréhension de la beauté*, et pour lequel « les

considérations esthétiques jouent un rôle majeur dans le développement psychique ». Meltzer a en effet constaté, chez les sujets psychotiques qui présentent un « déficit majeur » dans leur « capacité à différencier le bon du mauvais », « un autre défaut majeur, à savoir l'échec à appréhender la beauté par une réponse émotionnelle à sa perception » (*Ibid*., p. 23-24). Le registre de l'inquiétant, suscitant l'angoisse chez ces sujets, pourrait-il donc être relié à un manque du côté de l'appréhension esthétique primordiale ?

C. Bollas (1989, p. 1185) insiste sur la nécessité, pour le nourrisson, d'avoir fait l'expérience « du processus de séparation et de désillusion par rapport à la mère "transformationnelle" », dans le même temps que celle-ci doit accepter les réels besoins du nourrisson afin qu'il puisse se subjectiver, et tempérer ainsi son désir de faire de lui, à son tour, son *objet transformationnel*. L'on retrouve ce type de problématique – l'échec du processus de désillusion- dans les pathologies schizoïdes. Pour C. Bollas, « la relation transférentielle s'étaye sur le paradigme de la relation primitive à l'objet transformationnel » (*Ibid*., p. 1192). Il préconise, dans la pratique analytique, de favoriser cette forme de remémoration auprès des sujets, qui viendra également convoquer le praticien dans cette « commémoration dans ses règles de la situation primitive avec l'objet transformationnel » (*Ibid*., p. 1193).

A. Franck (2007, p. 33) décrit un phénomène semblable dans la cure analytique, en relation à l'émotion esthétique partagée. Elle évoque ce surgissement émotionnel lorsque « quelque chose prend forme », au point crucial où le transfert à l'œuvre auprès de ses analysants entre en résonance avec son propre vécu. « L'essentiel […] est « le saisissement, pour l'un et pour l'autre, par un temps en-deça de nous ; dans la mise en résonance d'un point d'origine inconnu […]. C'est un appel de l'un à l'autre, de l'histoire méconnue, des blancs, des énigmes qu'elle recèle », écrit-elle (*Ibid*., p. 17). Elle assimile cet éblouissement à l'écho entre l'émotion esthétique que le spectateur peut éprouver face à une œuvre d'art, et la sensation vécue par le créateur au moment du surgissement de son œuvre, là où il s'est arraché au néant : l'émotion esthétique est portée par la pulsion de vie.

Pour C. Bollas (1989, p. 1196), l'espace esthétique de l'art est à même de répondre à la quête de l'individu de revivre l'intensité de cette expérience esthétique précoce et fondamentale, de « transformation du self », quête qui peut aussi devenir une

attente à l'adresse du thérapeute : celle d'être transformé par un objet. Cet aspect nous intéresse particulièrement dans notre pratique clinique par l'art-thérapie, où les accordages par l'émotion esthétique partagée à l'avènement de l'œuvre, permettent d'amener le sujet de *l'objet de relation* (Gimenez, 2002) à la relation d'objet, au fil des ateliers.

I.2.A.2. Accordages primitifs et *fonction à contenir*

Nous rapprochons l'étayage transformationnel de C. Bollas, de *l'accordage affectif* de D. Stern (1989, p. 188-189), où « la réponse en miroir de la mère » aux états émotionnels du nourrisson suppose que cela « entraîne un changement chez l'autre en lui fournissant quelque chose qu'il n'avait pas avant, ou en le renforçant s'il existait déjà. » Cet apport supplémentaire est une condition à l'accordage affectif.

> « L'accordage affectif, comme l'empathie, commence avec une résonance émotionnelle, mais il en fait quelque chose de différent. L'accordage prend l'expérience de la résonance émotionnelle et la refond automatiquement en une autre forme d'expression. » (D. Stern, 1989, p. 189).

En arts-thérapies, la refonte en « une autre forme d'expression » peut être picturale, formelle, gestuelle, verbale, sonore. Nous supposons que l'émotion esthétique, en tant que résonance émotionnelle, et la réponse en miroir de l'art-thérapeute à l'appréhension esthétique du sujet quant à son œuvre, sont acteurs de ce phénomène d'étayage, qui va se dérouler dans une associativité, d'œuvre en œuvre, pour le sujet.

Face aux conflictualités archaïques « à la limite du corporel et du groupal », des sujets qui ne peuvent « "porter" leur souffrance et l'adresser à un tiers », D. Mellier (2005, p. 427) propose d'adopter une *position psychique* particulière pour le praticien, qu'il nomme *la fonction à contenir*. Cette fonction participe du « travail du clinicien » qui « semble beaucoup s'appuyer sur l'attention », dans une relation potentielle « à l'empathie et à la connaissance » en tant qu'expérience (*Ibid*., p. 443-444). La définition de l'émotion esthétique par E. Lecourt et al. (2014, p. 63), émotion partagée et émotion de lien en art-thérapie, spécifique à la situation particulière de l'artiste-thérapeute, questionne également sa relation avec le phénomène de l'empathie, dans sa dimension « entre le plus intime et le collectif ».

> « L'émotion esthétique est une émotion complexe (secondaire). Elle est complexe dans la mesure où elle combine de façon particulièrement réussie l'affect et la forme, voire la représentation (donc des composantes à la fois cognitives et affectives). Elle opère ainsi une mise en résonance, parfois une condensation, de plusieurs niveaux neurobiologiques et psychologiques du fonctionnement psychique. Elle est déterminée par l'origine d'un mouvement qui conduit de l'impact sensoriel à la forme, sous la forme d'un surgissement, d'un avènement. Cette dynamique se retrouve au niveau relationnel où elle crée une tension entre le plus intime et le collectif […] » (Lecourt et al., 2014, p. 63).

Pour D. Mellier (2005, p. 436), « la fonction à contenir est un processus actif et intersubjectif de transformation en psychisme », qui s'inscrit dans le cadre institutionnel. Elle « repose sur un travail psychique de différenciation » (Ibid., p. 427) et porte notamment sur les enveloppes. La fonction contenante, ou « fonction à contenir », « passerait par l'émergence d'un registre psychique singulier, celui d'éléments émotionnels discrets », et permettrait de « "faire se rencontrer"[11] ce qui autrement s'éviterait, resterait dans l'indifférencié ou qui s'exprimerait dans un "hors psychique" » (*Ibid*., p. 430). Dans notre contexte art-thérapeutique, nous entendons ces éléments émotionnels -dans toutes leurs dimensions- comme ceux que l'émotion esthétique apporte, en termes de résonances, dans l'intersubjectivité.

D. Mellier (*Ibid*., p. 434) élabore son concept de fonction à contenir en relation avec la *fonction-alpha* et la relation contenant/contenu de Bion (1962), dont les travaux posent « la base d'une conflictualité psychique antérieure à celle du langage ». W. Bion (1962, p. 54), incite également le clinicien à remplir cette fonction lorsqu'elle est défaillante chez le sujet. La fonction-alpha est la « capacité de rêverie de la mère » (*Ibid*., p. 53), qui vise à métaboliser les émotions et pulsions « brutes » (éléments bêta) projetées sur elle par son bébé (identification projective), pour les transformer en contenus psychiques organisés et assimilables (éléments alpha) en les lui restituant (par des mots, des gestes leur donnant sens). L'enfant constitue ainsi son appareil psychique.

Lorsque la « fonction-alpha est opérante, des éléments alpha sont produits qui sont susceptibles […] de remplir les fonctions du rêve » (*Ibid*., p. 24), qui préservent le sommeil, et sont réparatrices et garantes d'une intégrité psychique. L'échec de cette

[11] Une note de l'auteur précise qu'il s'agit ici du lien étymologique entre « conflit » et « faire se rencontrer », comme dans « confluent ». Ce qui suggère à notre sens la notion de frontière.

fonction-alpha, que l'on retrouve chez les sujets psychotiques, empêche que l'expérience émotionnelle se mette « à la disposition de la pensée consciente et de la pensée du rêve » : « le patient qui ne peut pas rêver ne peut ni dormir ni s'éveiller » (Ibid., p. 24-25).

> « Le terme de « rêverie » peut s'appliquer à n'importe quel contenu. J'entends le limiter ici à un contenu empreint d'amour ou de haine. Dans ce sens restreint, la rêverie est un état d'esprit réceptif à tout objet provenant de l'objet aimé, un état d'esprit capable, autrement dit, d'accueillir les identifications projectives du nourrisson, qu'elles soient ressenties par lui comme bonnes ou mauvaises. Bref, la rêverie est un facteur de la fonction-alpha de la mère. » (W. Bion, 1962, p. 54).

Lorsque la fonction-alpha n'est pas opérante pour le sujet, apparaissent « des éléments-bêta, les objets bizarres qui y sont étroitement liés et les troubles graves généralement associés à un envahissement excessif par les éléments psychotiques de la personnalité » (Bion, 1962, p. 73). Dans ce cas, l'effondrement de la fonction-alpha amène une prédominance d'éléments-bêta « qui se signalent par leur concrétude – au point que certains patients considèrent les mots non plus comme les noms des choses mais comme des choses en soi » (*Ibid*.). Comme le nourrisson a besoin du sein pour se nourrir, s'il ressent de la part de sa mère, à travers sa fonction-alpha, une attitude aimante, une sécurité, il est en capacité de développer son appareil à « penser la pensée » (*Ibid*., p. 103). Mais si règne autour de lui insécurité, violence, et que le bébé est en proie à de la peur, à des angoisses, il va tout de même prendre le sein pour subvenir à ses besoins, mais cliver satisfaction matérielle et satisfaction psychique, d'où l'apparition de ces « objets bizarres ». Cela amène le risque d'une destruction de la prise de conscience de tout sentiment, une « détérioration psychotique que l'on pourrait décrire comme une mort de la personnalité » (*Ibid*., p. 59).

De la même façon, pour C. Dejours (2002, p. 82), la schizophrénie résulterait d'une défection de l'expérience affective du corps qui n'est plus investi, comme « mort de l'intérieur », accompagnée d'une absence de pensée. Car « c'est l'expérience du corps qui produit la pensée ».

I.2.A.3. De l'expérience corporelle à l'être

> « Le Moi-peau est une figuration dont le Moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme Moi « contenant les contenus psychiques » à partir de son expérience de la surface du corps ». (D. Anzieu, 1985, p. 61).

Pour D. Anzieu (1985, p. 54), « les limites de l'image du corps (ou l'image des limites du corps) sont acquises au cours du processus de défusion de l'enfant par rapport à sa mère », et « la fonction des limites rejoint l'impératif d'intégrité », l'image du corps étant « une représentation agissant sur le corps ». Il inscrit la fonction-alpha comme *fonction contenante* du Moi-peau : « le Moi-peau n'est contenant que s'il a des pulsions à contenir, à localiser dans des sources corporelles, plus tard à différencier » (1985, p. 124).

Pour C. Dejours (2002, p. 83), l'étayage de la pulsion sexuelle sur la fonction physiologique (Freud 1905) opère comme « subversion » de la fonction physiologique de l'organe : la bouche du bébé n'a plus seulement pour unique but de le nourrir, mais peut être reconnue comme zone érogène lui permettant de sucer, de mordre... « *La subversion de la fonction par la pulsion passe par l'organe* ». Les parties du corps qui vont servir de zones érogènes sont principalement celles qui limitent l'intérieur de l'extérieur : organes des sens, peau, orifices… Leur *subversion* va progressivement amener la construction du « corps érotique », soit le désir au lieu du besoin. Dejours relie le processus de construction du corps érotique –du corps subjectif- à la relation à l'autre, c'est-à-dire aux soins prodigués par l'adulte à l'enfant. La dimension érotique se trouve « indissociable des jeux du corps ». La subjectivité affective, la conscience de soi, se construisent à partir de « l'émancipation du corps vécu à partir du corps biologique ».

Pour Dejours, la pensée est ainsi mobilisée par la pulsion –reliée à l' « intervention décisive de l'autre »-, et « le corps est au départ même de la pensée », il est « à la fois ce qui meut la pensée et ce qui lui donne sa forme », dans le sens d'un *corps vécu*, habité, à la différence du corps biologique (*Ibid*., p. 106).

D. W. Winnicott (1971, p. 156) établit une forme d'opposition entre *l'élément masculin* et *l'élément féminin* « dans les premiers stades du développement affectif de l'individu », où il est important que ces deux éléments restent séparés, « non

contaminés ». L'identité sujet-objet est le fondement de la capacité d'être, et cette capacité d'être appartient au premier mode objectal de l'élément féminin de l'enfant : « l'expérience d'être » est la première expérience du bébé humain au cours de sa croissance, lorsque le moi commence à s'organiser (*Ibid*., p. 152-153). Winnicott désigne le *faire* comme mode pulsionnel de relation à l'objet de l'élément masculin de l'enfant. Il présuppose la séparation : « la satisfaction pulsionnelle renforce la séparation entre le bébé et l'objet et conduit à l'objectivation de l'objet » (*Ibid*.).

> « Le mode de relation à l'objet soutenu par la motion pulsionnelle est le propre de l'élément masculin dans une personnalité qui n'est pas contaminée par l'élément féminin. […] L'étude de l'élément féminin non contaminé, « distillé », nous conduit à l'ÊTRE ; c'est là la seule base de la découverte du soi (self-discovery) et du sentiment d'exister (puis, à partir de là, se constitue la capacité de développer un intérieur, d'être un contenant, d'être à même d'utiliser les mécanismes de projection et d'introjection, d'établir une relation avec le monde en termes d'introjection et de projection). » (D. W. Winnicott, 1971, p. 156).

Selon Winnicott, jouer, c'est *faire*, et la capacité d'*être* apparaît avant la capacité de faire : ce faire n'est possible que lorsque l'être est créé, car le « je suis » doit précéder le « je fais », sinon le « je fais » n'a aucun sens pour l'individu », écrit-il.

> « After being — doing and being done to. But first, being. »[12] (D. W. Winnicott, 1971, p. 161).

Cette dimension du *faire*, en tant que mouvement, nous intéresse en ce qui concerne le geste dans le processus artistique mis en œuvre en art-thérapie. Nous pensons qu'il peut amener à (ré)accéder à l'*être*, lorsque celui-ci n'a pu se constituer, c'est-à-dire lorsque le nourrisson a dû « se développer sans la capacité d'être qui demeure paralysée » (*Ibid*., p. 155). Nous verrons dans notre étude de cas d'Emma comment son geste d'impulsion de départ, qui tentait de symboliser son état d'être afin de trouver forme, a pu, au fil des ateliers, se transformer jusqu'au geste intentionnel de représenter comme elle se représentait.

[12] « Après être — faire et accepter qu'on agisse sur vous. Mais d'abord, être. »

I.2.A.4. Mouvement et décharge pulsionnelle

J. Boutinaud (2015, p. 74-75), relate la difficulté des enfants psychotiques et autistes à « installer leur psyché dans le soma », et la façon dont « ces écarts de liaison entre schéma corporel et image du corps, entraînent dans leur sillage un impact majeur » sur leur développement psychomoteur et leur rapport à leur corps. Elles entraînent des « manifestations motrices imprévisibles », qui se situent « plus du côté de la décharge motrice que dans le registre du geste ». J. Boutinaud (*Ibid*., p. 76-77) interprète ces mouvements incontrôlables comme des tentatives de liaisons pulsionnelles destinées à lever les « angoisses mortifères envahissantes » découlant d'un Moi-peau défaillant, et à « fournir un substitut de contenant corporel et psychique » face à ces éprouvés catastrophiques.

Freud (1895, p. 15) a, dès l'origine, défini que le mouvement en tant que « décharge figure la fonction primaire des systèmes nerveux ». Il permet la transformation des excitations sous leur forme quantitative, en tant qu'énergie psychique libre, en éléments de qualité représentative. En se réalisant dans la réalité externe, de façon cathartique, il régule la quantité interne d'excitations tout en modifiant la réalité qualitative interne, et ouvre une voie possible aux processus de symbolisation secondaires, où l'action pourra être contrôlée. Le mouvement permet ainsi une décharge pulsionnelle, une perte d'excitations.

A. Konicheckis (2015, p. 244) souligne la place laissée par la disparition du déplaisir qui s'ensuit, en creux, à l'expérience de satisfaction, de plaisir : ce processus laisse une trace libidinalisable dans le psychisme. En observant les mouvements spontanés de bébés en crèche, il a constaté que le mouvement participe, tout comme les premières expériences de la peau, aux « fonctions psychiques de rassemblement et d'intégration » (*Ibid*., p. 241) des parties non liées de la personnalité[13], par « la création d'un environnement corporel capable d'héberger l'expérience pulsionnelle. […] Tout comme la toile se donne comme support de représentations picturales du peintre, le mouvement constitue le support des toutes premières figurations psychiques qui rendent possibles l'avènement des représentations. » (*Ibid*., p. 243).

[13] En référence à E. Bick (1967), « L'expérience de la peau dans les relations objectales précoces. » In *Les écrits de Martha Harris et d'Esther Bick*. Larmorplage, Ed. du Hublot, 1998, p. 135).

La pulsion étant d'abord une « pure recherche de *plaisir d'organe* » (Dejours 2002, p. 86-87), partielle, elle peut en effet se révéler une menace « pour la cohésion subjective elle-même ». Dejours décrit le pouvoir de déstabilisation topique de la jouissance, puis le nouveau travail de liaison nécessaire, de « remaniement économique » pour « rendre à l'appareil psychique une certaine stabilité ». Il souligne ainsi un mouvement de transformation en deux temps. Après la jouissance, un remaniement topique se produit, accroissant la subjectivité fondée « sur l'intégration de l'expérience (inédite) du corps ». Ce travail s'accompagne de celui de la pensée « qui emprunte la voie onirique : le travail du rêve ». L'on rejoint en ce sens la capacité de rêverie propre à la *fonction-alpha* de Bion.

Dans le dispositif art-thérapeutique, face au support de l'œuvre, le geste de créer peut s'apparenter aux gestes jubilatoires de l'enfant devant le miroir, où « il éprouve ludiquement la relation des mouvements assumés de l'image à son environnement reflété » (Lacan, 1949, p. 92). Dans le développement de l'enfant, « la fonction du stade du miroir […] est d'établir une relation de l'organisme à sa réalité » (Lacan, 1949, p. 95), de faire lien entre le monde du dedans (l'*Innenwelt* de Freud) et l'environnement extérieur (*Umwelt*). Ce stade fondamental pour la « formation de l'individu » amène le sujet à passer « d'une image morcelée du corps » à une forme « orthopédique de sa totalité » (*Ibid*., p. 96).

De même que C. Dejours relie le processus de construction du corps érotique – subjectif- à la relation à l'autre, le regard de l'Autre -la mère- fait pour Lacan partie intégrante du processus d'unification du stade du miroir, et de la subjectivation de l'individu. Ce qui nous amène à nous intéresser au champ scopique.

I.2.B. Perception et contenance visuelle

Reprenant le thème freudien (1919) de l'*inquiétante étrangeté*, Sami-Ali (1991, p. 35) établit un lien avec « l'expérience primordiale de l'espace », à laquelle nous avons vu qu'il reliait la perception de l'« espace corporel » fondée sur la relation *d'inclusions réciproques* : « l'inquiétante étrangeté apparaît toutes les fois que se perd la distance à laquelle normalement l'objet est maintenu parce que l'espace a perdu sa dimension "ici-là-bas" », c'est-à-dire le tri-dimensionnel. Il désigne l'inquiétante étrangeté lorsque « le

dehors devient le reflet du dedans » et que « l'activité perceptive se modèle sur l'expérience du miroir » (*Ibid*., p. 36).

> « Le corps, en tant que sujet, a la particularité d'être un visage qui n'est visible que pour un autre et qui commence par être le visage de l'autre (le nourrisson ayant, sur la base de l'identification primaire, le visage de la mère). *Étant simultanément lui-même et l'autre, familier et cependant étrange, le sujet est celui qui n'a pas de visage et dont le visage se met à exister du point de vue de l'autre.* C'est pourquoi, considéré en sa réalité d'artifice, par-delà l'image qu'il a pour fonction d'objectiver, le miroir est cet autre qui s'inscrit comme pure potentialité dans la structure imaginaire du corps propre et qui s'actualise à travers un processus projectif transformant le perçu en visage du sujet. L'acte de percevoir ne fait qu'un avec l'objet de la perception. » (Sami-Ali, 1991, p. 36).

Pour Sami-Ali, l'inquiétante étrangeté « apparaît également lorsque s'effectue, à la faveur de la projection, la première séparation entre le dedans et le dehors » (*Ibid*.), projection qui reste encore très près du sujet : « le sujet s'est aliéné une partie de lui-même qu'il perçoit comme un autre ». C'est à cet endroit, il nous semble, qu'intervient le regard de l'Autre pour qu'une subjectivation soit possible.

Ceci nous amène à aborder les problématiques psychotiques du point de vue de la contenance visuelle, lorsque le miroir maternel, au sens de la mère-environnement winnicottienne, n'a pas pu remplir son rôle étayant auprès de l'enfant.

I.2.B.1. La contenance du regard

> « La voix émet, l'ouïe reçoit ; pendant que l'autre m'entend, j'autoperçois ma voix. Le regard n'est pas autoperçu, Narcisse sans miroir n'y trouve pas son compte. Le regard n'émet aucun symbole, rien de partageable, et il ne reçoit d'autrui que de l'indicible : un autre regard. Ce que le regard émet et reçoit c'est un flux psychique : il projette et incorpore. Faute de régler ce flux fantasmatique et pulsionnel, grâce à une structure contenante, pare-excitations et barrière de contact, faute de constituer un processus de symbolisation de ce qui est vu, la vision ouvre le moi à tous vents et le jette dans un indicible effarement. » (G. Lavallée, 1999, p. 7).

Reprenant la théorie des enveloppes psychiques de D. Anzieu (1987), notamment à travers son observation de sujets autistes, psychotiques, ou aveugles, G. Lavallée

propose de penser la notion de contenant dans le champ visuel. Il considère que l'œil n'est pas une zone érogène, et que « l'excitation visuelle est psychique ou n'est pas », car « l'image visuelle, le produit de mon regard, n'est pas sentie à l'intérieur de mon œil, elle est dans le monde, coupée de moi, décorporée » (*Ibid*., p. 8).

Lavallée fait ainsi référence à deux concepts d'A. Green (1990) : la *décorporation*, qui est subjectivante ; et *l'excorporation*, projection du moi au-dehors, expulsion primaire, « *partout et nulle part* » (Green, 1990, p. 237). La décorporation s'élabore notamment par « un remaniement progressif des ancrages corporels et des affects qui leur correspondent » (Green, 2001, p. 1308). Grâce au refoulement et à la sublimation, une « transformation du sexuel primordial » s'opère grâce aux résultats des « élaborations successives entre le sexuel, l'objet et le moi » (*Ibid*.). Dans la décorporation, G. Lavallée (1999, p. 9) fait de la vision le sens le plus proche de la sublimation nécessaire à la pensée : un « éloignement des sensations corporelles, indispensable pour psychiser la vision et pour penser ». Il nous semble que cela est à même d'apporter la tri-dimensionnalité évoquée par Sami-Ali, que nous avons abordée précédemment.

Chez les sujets autistes ou psychotiques en revanche, l'excorporation est une « faillite de l'habitat corporel » (*Ibid*.), tragique conséquence des manques du *holding* maternel (Winnicott, 1971, p. 204), hors du corps, sans réceptacle, sans écran, sans « renvoi réflexif ». Dans les créations plastiques des sujets psychotiques, l'image du corps, faute de s'être constituée psychiquement, est souvent représentée flottante, les membres séparés les uns des autres, ou même absente, comme « absorbée » par le corps maternel. Cette représentation de la fusion corporelle s'exprime souvent par une matière épaisse et sombre qui évoque la matière fécale, où le moi est noyé dans la « mère merde » de la peinture (Brun, 2010, p. 25).

Pour Lavallée (1999, p. 9), dans le cas de l'excorporation psychotisante, « le moi-peau échoue à se constituer ou à se maintenir », et ne remplit plus sa fonction de différenciation du dedans et du dehors pour le sujet : « les représentations de choses comme contenants psychiques ne parviennent pas à conserver, dans le mouvement psychique de la pensée inconsciente vers l'au-delà du corps propre, la mise en forme spatiale du moi, ses limites corporelles, et son ancrage cénesthésique : un vécu persécutif s'installe. »

A. Green (1990, p. 234) relie l'origine de la projection de la pulsion à un « moment où l'objet s'offre comme surface de projection ». Cette projection est nécessaire afin de rétablir un équilibre interne provoqué par la poussée de la pulsion. Celle-ci relie ainsi « une source située au plus profond du corps à un objet situé hors de ce corps » et « apte à satisfaire » le but de la pulsion (*Ibid*., p. 231). Green fait donc un parallèle avec la métaphore du miroir. Cependant, lorsque l'objet n'a pas offert « de surface réfléchissante », cela conduit le sujet à s'identifier avec l'objet de la projection[14], dans le même temps qu'il établit un clivage, « une séparation absolue entre le monde intérieur et le monde extérieur » : la séparation de l'objet est « simultanément couplée avec sa négation » (*Ibid*., p. 234-235). Ceci suggère qu'il s'ensuit à la fois une fusion avec le premier objet –la mère-, objet absolu qui n'a pas été perdu, et à la fois une impossibilité de relation avec l'autre, en tant qu'objet de désir, que nous rencontrons dans les problématiques psychotiques.

I.2.B.2. Aux prémices du miroir

Pour Winnicott (1971, p. 203), « dans le développement émotionnel de l'individu, *le précurseur du miroir, c'est le visage de la mère.* […] Lors des premiers stades du développement émotionnel, l'environnement, que le petit enfant ne sépare pas encore de lui-même, joue un rôle essentiel. » Lorsque les fonctions de l'environnement de l'enfant (holding, handling, object-presenting)[15] n'ont pu se dérouler correctement, lorsque le visage de la mère n'a pu faire miroir réflexif pour faire exister celui de son enfant, « la menace d'un chaos se précise et le bébé organise son retrait ou ne regarde rien, sinon pour percevoir, et cette perception devient une défense. » Si le visage de la mère ne répond pas, le miroir, pour le bébé, devient « une chose qu'on peut regarder, mais dans laquelle on n'a pas à se regarder. » Les adolescents autistes depuis l'enfance, par exemple, ne se voient pas, ne se reconnaissent pas dans un miroir, l'identification projective (Klein, 1946) n'ayant pu fonctionner correctement. Selon Lavallée (1999, p. 10), « faute d'un moi corporel qui porte la psyché, comme la mère jadis portait l'infans, la vision du corps propre dans le miroir n'apporte aucune signification psychique de l'image du corps ».

[14] A. Green cite à ce propos la définition de Hanna Segal de l'identification projective.

[15] *Holding* : manière dont l'enfant est porté ; *handling* : manière dont il est traité, manipulé ; *object-presenting* : mode de présentation de l'objet. *Ibid.*, p. 204.

Au début de la vie, l'enfant, qui ne se différencie pas encore de son environnement, est saturé d'images, « tant que la vision s'exerce sans l'étayage d'un langage suffisant » qui donne du sens à ces images : « la vision ne connaît pas le manque » (*Ibid*., p. 165). G. Lavallée introduit la relation entre vision et narcissisme primaire, au sujet de la notion de « peau-visuelle originelle commune à la mère et à l'enfant ».

> « Rien n'existe hors perception, mais rien ne manque dans la perception. La vision produit une enveloppe narcissique : une peau-visuelle hallucinatoire commune à la mère et à l'enfant. Mais, lors de la mise en sens anthropomorphique inconsciente de la perception, les formes visibles sont dessinées en « plein », elles sont d'essence phallique. » (Lavallée, 1999, p. 165).

Cette perception-figuration « en plein » va permettre de faire exister « le narcissisme primaire » dans sa tentative de symboliser le monde extérieur. Concernant la sexualité, l'érotisation des perceptions vient d'associations entre « représentations à forte charge pulsionnelle érogène » et « perceptions du corps humain leur correspondant » dans le trajet pulsionnel de l'enveloppe visuelle. G. Lavallée (*Ibid.*) explique ainsi « qu'une perception visuelle décorporée, puisse produire à distance une excitation érotique dans le corps. » Ceci introduit la notion de pulsion scopique dans notre réflexion.

I.2.B.3 La pulsion scopique et le sens du beau

A. Green (1983, p. 36) s'intéresse au lien établi par Freud entre le narcissisme et le domaine du visible, et sa valeur libidinale : « Si le regard dirige ses rayons vers le monde extérieur et peut se libidiniser jusqu'à ne plus rien en voir dans la cécité hystérique, c'est qu'il est victime d'une excessive érotisation. » Green évoque « le moment narcissique par excellence, celui de la fusion de l'objet et de son image dans l'élément liquide », et, à propos du *Léonard* de Freud, écrit : « Il s'appuie […] sur l'amour que sa mère lui portait, pour aimer des garçons comme elle l'aimait et qui lui évoqueront sa propre image, tandis qu'il vient à la place de la mère. »

Pour Lacan (1964, p. 77), l'objet petit *a* – objet correspondant au désir – *dans le champ du visible, c'est le regard.* Se référant à la phénoménologie, Lacan évoque « la

dépendance du visible à l'égard de ce qui nous met sous l'œil du voyant », et la préexistence originelle d'un regard sur notre être. Il distingue l'œil et le regard, « schize dans laquelle se manifeste la pulsion au niveau du champ scopique » (*Ibid*., p. 84).

> « Le rapport du sujet avec l'organe est au cœur de notre expérience. Parmi tous les organes auxquels nous avons affaire, le sein, les fèces, d'autres encore, il y a l'œil, et il est frappant de voir qu'il remonte aussi loin dans les espèces qui représentent l'apparition de la vie. » (J. Lacan, 1964, p. 105).

Ce qui nous semble intéressant dans le concept de la pulsion scopique, est la façon dont Freud (1905, p. 66) associe le plaisir scopique au sens de la beauté : « L'impression optique reste la voie par laquelle l'excitation libidinale est le plus fréquemment éveillée et la sélection naturelle compte sur la praticabilité de cette voie […] lorsqu'elle favorise l'évolution de l'objet sexuel vers la beauté. » Freud relie la curiosité sexuelle au dévoilement des parties cachées, dans une civilisation où le corps est progressivement dissimulé. Cette curiosité peut être sublimée dans l'art, « lorsqu'il devient possible de détacher des parties génitales l'intérêt qu'elles suscitent pour le diriger vers la forme du corps dans son ensemble », permettant aux « normaux » (par opposition aux pervers) de pouvoir « diriger une certaine part de leur libido vers des buts artistiques plus élevés. » (*Ibid*., p. 67). À la lecture de ce texte, nous sommes tentée de relier l'activité créatrice à la question de la perception d'une intégrité du corps.

En 1915, Freud ajoute cette remarque à son texte originel, établissant la relation entre regard, pulsion et esthétique : « Il me paraît incontestable que le concept du « beau » a ses racines dans le terrain de l'excitation sexuelle et qu'il désigne à l'origine ce qui est sexuellement stimulant. […] Ceci est en relation avec le fait que nous ne pouvons jamais proprement trouver « belles » les parties génitales elles-mêmes, dont la vue provoque l'excitation sexuelle la plus intense. » (ibid., p. 67).

Lacan (1964, p. 124) établit un lien entre la fonction du tableau de l'artiste, et le regard. Il s'intéresse à la façon dont l'élément d'un tableau de Holbein « regarde » le regardant, presque pour le « *prendre au piège* ». Dans le champ scopique, le regard est au-dehors, et détermine le sujet dans le visible : « je suis regardé, c'est-à-dire je suis tableau ». Dans ce champ, « tout s'articule entre deux termes qui jouent de façon antinomique – du côté des choses il y a le regard, c'est-à-dire les choses me regardent et

cependant je les vois. » On rejoint ici, de nouveau, la notion d'inclusions réciproques de Sami-Ali.

> « […] Dans le même acte de voir, se mêlent inextricablement activité et passivité, se montrer et se cacher, pénétrer et être pénétré. La jouissance sexuelle y est double, marquée par l'équivoque d'un imaginaire qui fait retour en modifiant la fonction visuelle qui désormais représente, en même temps, un organe sexuel, un objet sexuel et l'instance qui interdit le sexuel. Par là la vision se trouve simultanément associée à la pulsion et au surmoi. […] Pour la psychose […], l'œil est identifié au visible, le soleil au regard perçant et le dehors au surmoi corporel. Partout […] la problématique de la vision se trouve indissociable de celle de l'espace rendu à ses dimensions imaginaires et que structure la même relation d'inclusions réciproques mettant en adéquation le dedans et le dehors, le tout et la partie, le grand et le petit. » (Sami-Ali, 1991, p. 218).

Dans le même ordre d'idée, D.W. Winnicott (1971, p. 209), au sujet des portraits tourmentés, déformés, de Bacon, associe le regard créatif au besoin d'être vu, reliant les notions d'aperception et de perception : « Quand je regarde, on me voit, donc j'existe. Je peux alors me permettre de regarder et de voir. Je regarde alors créativement et, ce que j'aperçois *(aperception)*, je le perçois également. »

Qu'en est-il du lien entre regard et création dans le domaine de la psychose ?

I.2.C. Psychose et création

La création artistique relevant de la sublimation, il nous semble important d'en donner une définition, pour introduire le déroulé de notre réflexion dans ce chapitre.

> **« Sublimation :** Processus psychique inconscient qui rend compte, pour Freud, de l'aptitude de la pulsion sexuelle à remplacer un objet sexuel par un objet non sexuel (connoté de certaines valeurs et idéaux sociaux) et à échanger son but sexuel initial contre un autre but, non sexuel, sans perdre notablement en intensité. » (Chemama & Vandermersch, 2009, p. 550-552).

Pour Jacques Lacan (1960, p. 155), la « Chose[16], dont toutes les formes créées par l'homme sont du registre de la sublimation, sera toujours représentée par un vide, précisément en ceci qu'elle ne peut pas être représentée par autre chose – ou plus exactement, qu'elle ne peut qu'être représentée par autre chose. Mais dans toute forme de sublimation, le vide sera déterminatif. » Ainsi la création artistique se réalise sur fond de manque, d'angoisse de vide. Didier Anzieu (1981, p. 20) compare le travail psychique de création au travail du deuil : « il se débat avec le manque, la perte, l'exil, la douleur ; il réalise l'identification à l'objet aimé et disparu qu'il fait revivre […]. » Il semble donc que créer permette de supporter la perte qu'évoque C. Bollas (1989, p.1185) dans le « processus de séparation et de désillusion » de l'enfant vis-à-vis de la mère.

I.2.C.1. Sinthome et sublimation

Dans son séminaire de 1975-1976, J. Lacan, analysant la fonction de l'art dans la vie de l'écrivain James Joyce, propose le concept de sinthome comme quart élément : le sinthome –en tant que tenue phallique- permet au sujet psychotique de tenir ensemble le réel, l'imaginaire et le symbolique lorsqu'ils sont déstructurés, évitant ainsi le délire, ou l'effondrement psychique. Pour Lacan (1975-76, p. 15), « l'art de Joyce supplée à sa tenue phallique ». Là où il y a forclusion du Nom-du-Père, où le père comme signifiant fait défaut en tant que tiers, en ce sens qu'il n'a pas séparé symboliquement l'enfant et la mère, le Père-du-Nom, soit le sinthome comme quart élément, vient y suppléer. Pour P. Julien (2001, p. 67), le sinthome défini par Lacan « est ce qui pour la plupart permet ordinairement et banalement de donner dans l'imaginaire quelque consistance au réel du symbolique ».

Dans un article qui a fait écho à notre pratique art-thérapeutique, P. Martin-Mattera (2011, p. 428) propose d'étudier plus avant la problématique de la création dans la psychose, avec le concept de *sinthomation*. La sinthomation est une « tension vers le sinthome » du sujet de structure psychotique, afin tenter de « renouer avec la réalité » : « la notion de sinthomation dans la psychose peut de ce fait être mise en parallèle avec

[16] La Chose : « Objet de l'inceste. « Ce qu'il y a de plus intime pour un sujet, quoique étranger à lui, structuralement inaccessible, signifié comme interdit (inceste) et imaginé par lui comme le souverain Bien : son être même. » Chemama & Vandermersch (2009). *Dictionnaire de la psychanalyse*, Larousse, p. 102. Pour Lacan, il s'agit de la mère : un bien interdit, et il n'y en a pas d'autre. Cette définition –« son être même »- nous semble donc en relation avec la fusion du sujet avec l'objet.

celle de sublimation dans la névrose ». Il voit dans le concept de sinthome une possibilité de « guérison » de la psychose, et celle, pour un sujet, « d'être de structure psychotique tout en étant bien portant », puisque le sinthome supplée « *à un dénouement du nœud* » borroméen (Lacan, 1975-76, p. 87).

Selon P. Martin-Mattera, le sinthome peut ainsi non seulement empêcher la décompensation, mais aussi être mis en œuvre par le sujet psychotique déjà décompensé pour tenter de « guérir » de sa pathologie « en faisant l'économie du processus habituel d'autoguérison que représente le délire » (Martin-Mattera, 2011, p. 424). Cet effort peut permettre au sujet psychotique de se rapprocher de cette perspective de guérison, mais de ne la réaliser que sur certains aspects, « du fait même de la dissociation qui fragilise, voire anéantit, l'unification corporelle et psychique ». C'est cette tension vers le sinthome que Martin-Mattera nomme sinthomation, processus qu'il définit, pour le sujet, « comme une tentative, plus ou moins aboutie, pour se fabriquer un Nom-du-Père » (*Ibid*.).

I.2.C.2. Créer sous le regard de l'Autre

La fonction du sinthome, pour Martin-Mattera (*Ibid*., p. 426), est « de faire surgir un signifiant accueilli par l'Autre, signifiant auquel le sujet puisse s'identifier », et qui l'introduise dans l'ordre symbolique, dans un registre où la séparation est possible : « le sinthome consiste à trouver un équivalent au nom-du-père qui permette au sujet d'assumer le fait d'être seulement *représenté* par un signifiant », le plaçant ainsi dans « la réalité sociale ». Nous pouvons en déduire que la sinthomation est également une tentative de (re)faire lien : l'Homme est un être de relation, et quelle que soit sa pathologie, il tendra toujours à maintenir un lien social, un lien à l'Autre. Martin-Mattera (*Ibid*., p. 431) souligne l'importance que la tendance à la création chez les psychotiques soit maîtrisée, et aboutisse à un accueil par l'Autre qui la donne en partage et lui offre sa localisation : « c'est au champ de l'Autre que cette création se déploie ».

Ceci nous rappelle la nécessité du regard de l'Autre dans le phénomène d'unification du stade du miroir selon Lacan (1949). La sinthomation, pour Martin-Mattera (2011, p. 431), est aussi « une tentative pour prendre corps, parvenir à fixer pour soi-même des limites physiques concrètes afin de lutter contre la dissolution du moi, voire la dissociation ».

En ce sens, le dispositif art-thérapeutique à médiation plastique nous paraît d'une grande pertinence : l'espace physique de la feuille comportant des limites, le sujet psychotique peut y projeter sa propre perception corporelle.

I.2.D. L'effet contenant du dispositif art-thérapeutique

I.2.D.1. L'espace de création comme miroir de l'espace corporel

Pour F. Dolto (1985, p. 61), l'enjeu du stade du miroir est de relier image inconsciente du corps et image spéculaire (scopique). Elle évoque le dessin comme également constitutif, chez l'enfant, de la mise en relation entre cette image inconsciente du corps et le monde qui l'entoure.

> « Le dessin est un langage différent du langage parlé. Il est une structure du corps que l'enfant projette, et avec laquelle il articule sa relation au monde. Je veux dire que par l'intermédiaire du dessin l'enfant spatio-temporalise sa relation au monde. Un dessin c'est plus que l'équivalent d'un rêve, c'est en soi-même un rêve ou, si vous préférez, un fantasme devenu vivant. Le dessin fait concrètement exister l'image inconsciente du corps dans sa fonction médiatrice. » (F. Dolto, 1985, p. 48-49).

Nous notons l'importance de cette « fonction médiatrice » avec l'entourage, que nous retrouvons dans le dispositif art-thérapeutique : il utilise une médiation pour établir un lien à la fois corporel et psychique, avec les sujets pour lesquels la relation à l'autre peut être très entravée.

G. Pankow (1969, p. 75) décrit le miroir comme « un lien unissant le monde du dehors et le monde du dedans, lien qui fait apparaître les failles provoquées par la maladie mentale. » Elle utilise « *le phénomène du miroir dans ses rapports avec certaines hallucinations* ». Dans la psychose, elle constate que le corps vécu n'est plus ressenti comme une entité. Cette destruction de l'image du corps peut amener des réactions différentes. Soit la totalité de l'image du corps est remplacée par une partie,

soit une confusion apparaît entre intérieur et extérieur : certaines de ces parties de l'image du corps peuvent alors réapparaître dans le « monde externe ».

G. Pankow (*Ibid*., p. 78) définit la dissociation comme cette « cassure de l'image du corps ». Elle préconise de rétablir l'unité du corps détruit en thérapie, pour apprendre au malade à l'habiter. De la même manière que Lacan, elle évoque la jubilation de l'enfant devant le miroir lorsqu'il *reconnaît* et « salue sa propre image ». « Cette reconnaissance du corps propre, qui se développe à partir de l'image dans la glace […] représente une étape fondamentale du non-moi » (*Ibid*., p. 80). Chez les sujets psychotiques, cette étape n'a pu être franchie.

Le dispositif art-thérapeutique, par l'intermédiaire du support de création, qui se retrouve à la fois lieu de dépôt, lieu d'échange, et lieu de projection corporelle, place le sujet et l'art-thérapeute comme à la fois *dans* et *face* à un miroir. Notre conception du travail de mise en mouvement de la perception des limites psycho-corporelles par la médiation plastique, propose ainsi le support de création comme l'espace-miroir dont le sujet psychotique a manqué, dans un dispositif contenant où le regard de l'art-thérapeute représente le regard de l'Autre. Si le sujet se reconnaît lui-même comme objet total en ayant une meilleure représentation de ses limites (en tant que « sujet percevant et connaissant »[17]), il est en mesure de reconnaître l'intégrité de l'autre.

Dans leur conception du travail psychanalytique auprès de sujets psychotiques et schizophrènes, C. Chaperot et J. Couture (2007, p. 31) insistent sur l'importance de « voir » les patients, de les regarder quand ils demandent à « nous voir » ou à « être vus », et « d'en laisser quelque chose à leur disposition, un commentaire, une phrase, une reformulation ». Dans le dispositif art-thérapeutique à médiation plastique, le medium s'y inscrit comme « objet de relation » (Gimenez, 2002, p. 89), à la fois tiers et liant, « utilisé de façon sensorielle comme représentant de la relation.»

[17] Selon la définition de l'objet du point de vue philosophique, dans *Vocabulaire de la psychanalyse*. (Laplanche et Pontalis, 1967, p. 290).

I.2.D.2. De l'objet de relation à la relation d'objet : spécificités des transferts en art-thérapie

G. Gimenez (2002, p. 89) évoque l'émergence de « l'objet de relation » dans un mouvement de surprise, « trouvé-créé dans la surprise, utilisé de façon sensorielle comme représentant de la relation ». Nous pourrons observer que ce surgissement émotionnel –celui de l'émotion esthétique dans notre démonstration- établit le cœur-même de la relation art-thérapeute-sujet, voire signifie son réel point de départ, et ce qui la soutiendra tout au long du processus de création du sujet. Gimenez distingue l'objet *transitionnel* (objet privé) de l'objet de *relation* (qui peut être partagé avec un tiers), qui « met en forme et thématise ce qui reste « en attente de sens » dans la relation clinique », figurant le « négatif déposé dans la relation transférentielle » (*Ibid*.). Dans la médiation plastique, l'œuvre créée participe du dialogue entre l'art-thérapeute et le sujet, articulant deux psychés à des niveaux hétérogènes, et peut devenir « révélateur », « précipitateur » et « catalyseur » (*Ibid*., p. 93) de la relation transféro-contre-transférentielle.

Pour A. Brun (2013, p. 159-160), « l'expérience clinique montre que l'objet médiateur constitue un véritable attracteur sensoriel du transfert dont il devient le support : il focalise […] les liens transféro-contre-transférentiels et les articule. » En ce qui concerne le medium plastique, Béatrice Chemama Steiner (2003, p. 91) estime que « c'est moins l'adresse à l'art-thérapeute qui est en jeu que la façon d'investir le vide initial du support pictural » propre à faire surgir le fantasme primordial. Elle rapproche cette notion de vide du silence de l'analyste. Pour elle, la confrontation à ce fantasme « fera du support plastique l'espace de projection où s'exercera le transfert, avec tous ses effets d'usage, d'usure […] et d'élaboration » (Ibid., p. 92).

Au sujet de l'émotion esthétique, A. Franck (2007, p. 33) évoque chez le spectateur d'une œuvre le sentiment d'éblouissement, d'émerveillement, né « de cet instant du surgissement où « quelque chose » prend forme », faisant un parallèle avec l'émerveillement en séance d'analyse, devant ses moments de beauté, comme processus similaire : « le saisissement d'un temps d'origine dans lequel une forme, une existence, un être, une histoire, apparaissent ». Comme nous l'avons vu, elle place ce surgissement dans l'espace transféro-contre-transférentiel. En Art-thérapie, la particularité de « l'objet de relation » (Gimenez, 2002) que représente le « medium malléable » (Milner,

1977), est que le sujet est à la fois spectateur et créateur de l'œuvre : il génère lui-même son propre émerveillement, dans le même temps que celui, en miroir, de l'art-thérapeute. Nous verrons que cette interrelation exceptionnelle au medium et à ce qui peut y prendre forme peut apparaître comme le révélateur des mouvements transférentiels entre l'art-thérapeute et le sujet.

La particularité de notre formation, qui intègre notre dimension d'être artiste, amène aussi, dans notre contre-transfert, des émotions esthétiques, liées au surgissement d'une forme, à l'équilibre d'une œuvre créé par un patient, aux couleurs, comme la madeleine de Proust. Cette émotion, qui génère en nous images et souvenirs, peut apporter des éléments dans les chaînes associatives du groupe, et signifier quelque chose des conflits pulsionnels des sujets à ce moment-là.

I.2.D.3. Des représentations de choses aux représentations de mots

Pour G. Haag (2002, p. 1779), les actes de « création et représentations de formes, à la naissance de la représentation de choses […] auraient à voir avec, entre autres, la danse, la modulation de la voix, et les formes musicales ainsi que les formes plastiques ». Pour elle, il ne peut y avoir de « relation objectale sans jeu pulsionnel », et la « perception des formes dans l'agir » du petit enfant se situe « au cœur du jeu pulsionnel et affectif » (*Ibid*., p. 1780). Elle assimile les premières *représentations motrices* du bébé aux signifiants formels de D. Anzieu (1987, p. 19-20), qu'il définit comme « des représentants de choses, plus particulièrement des représentations de l'espace et des états des corps en général ». Il sont « principalement des représentations de contenants psychiques » et « constituent des éléments d'une logique formelle appropriée aux processus primaires et à une topique archaïque », et dénotent d'« angoisses violentes et spécifiques ». Nous pourrons les observer dans certaines productions des sujets dont nous présenterons des éléments cliniques. Nous tenterons de définir les mouvements potentiels à l'œuvre au moment de leur apparition, en ce qui concerne leur lien aux pulsions et aux perceptions psycho-corporelles. Car ces signifiants formels « permettent le repérage des enveloppes psychiques et de leurs altérations » (*Ibid*., p. 41). D. Anzieu les a classifiés en six catégories, dont l'évolution,

dans les productions des patients, permet de déterminer un mouvement dans l'émergence de contenants psychiques.

D. Anzieu (*Ibid*., p. 39) préconise « d'amener le patient à décrire la configuration particulière de ses enveloppes (qui sont généralement préconscientes), et, au besoin, de lui nommer cette configuration » si elle se présente sous forme de matériel non verbal. En art-thérapie, où nous travaillons souvent avec ce matériel non-verbal en raison de la difficulté des sujets à nommer leur affects, ces signifiants sont visibles : ils se déposent sur l'œuvre. Nommer parfois ce que nous voyons apparaître, participe d'un accordage avec le sujet, propice à un étayage psychique, d'œuvre en œuvre.

Dans cette même catégorie des processus psychiques primaires, sur le modèle du rêve, P. Fedida (2002, p. 156-157) cite Freud (1915)[18], au sujet d'une parole schizophrénique, dont il dit : elle a « un trait hypochondriaque, elle est devenue langage d'organe ». Dans la schizophrénie comme dans l'hypochondrie, « un seul élément (mot-organe) » peut « représenter tout un ensemble » : chaîne de pensée, corps… (Fedida, 2002, p. 157). Le rêve ramène les « représentations de mots » aux « représentations de choses », par des effets de condensation et de déplacement, producteurs d'images visuelles (*Ibid*., p. 58).

En art-thérapie, notre but, à travers les représentations visuelles que l'on peut apparenter aux représentations de choses, est d'amener un nouvel accès à des représentations de mots lors des échanges sur l'œuvre ou le processus de création de chacun. Ce cheminement passe d'abord par le dépôt d'affects à travers le geste, et la décharge pulsionnelle ou la reviviscence d'un souvenir chargé d'affect qui peuvent s'y révéler. Freud incite à écouter l'hypochondriaque comme on écoute un rêve. Il nous semble que le processus de création engagé par le sujet psychotique incite à la même qualité d'écoute, à partir du champ scopique, comme on pourrait le faire de son délire en tant que symptôme, soit, ici, de son sinthome (Lacan, 1975-76).

[18] Freud, S. (1915). L'inconscient. *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1972, p. 113.

I.2.E. Résonances émotionnelles et contenance du dispositif groupal

I.2.E.1. Particularités du groupe

Dans le dispositif art-thérapeutique, la figure maternelle « suffisamment bonne », de Winnicott (1971), au sens global de l'environnement, est incarnée à la fois par l'art-thérapeute, et le cadre contenant qu'il pose, médiation comprise. Le groupe constitué y joue également un rôle contenant. Dans le contre-transfert, l'émotion esthétique traversant le corps de l'art-thérapeute, se révèle liée à celle traversant le groupe, le sujet du groupe, le sujet « de l'Inconscient » en tant qu'il est sujet *de* et *dans* l'intersubjectivité (Kaës, 1999, p. 12-13). Nous considérons en effet le groupe dans ses trois niveaux de réalité psychique, « espaces psychiques hétérogènes […], de consistance et de logique distinctes » (*Ibid*.) :

- Une réalité psychique propre au *groupe en tant qu'ensemble spécifique*, où les liens intersubjectifs entre plusieurs sujets produisent des processus psychiques spécifiques.

- Des *liens intersubjectifs* dont le groupe est la manifestation et aussi la matrice.

- Le *sujet de l'Inconscient* en tant qu'il est sujet de/dans l'intersubjectivité. R. Kaës émet l'hypothèse que « le groupe constitue l'un des lieux de la formation de l'Inconscient. » Ici, le « groupe » désigne l'organisation *intrapsychique* caractérisée notamment par les « fonctions qu'elle accomplit dans l'appareil psychique et dans les liens intersubjectifs », la *groupalité psychique* étant une « organisation caractéristique de la matière psychique », et les groupes internes « les *organisateurs* des liens de groupe. »

Les processus associatifs y sont complexes, dans la mesure où « nous avons affaire à une pluralité de discours intriqués les uns dans les autres », mais aussi à un « discours de groupe » (*Ibid*., p. 79). Le travail de l'association se produit dans les transferts et sous l'effet des transferts à l'œuvre dans le groupe. R. Kaës (2010a, p. 36) décrit la double articulation des associations entre celles du sujet, et celles du groupe : « les associations de chaque sujet sont connectées à la fois avec les représentations-but qui lui sont propres, […] mais aussi avec les associations des autres, de certains autres

et de tous. […] Chaque association […] est une contribution à la chaîne associative qui se forme comme discours de groupe. » Dans ce processus, la chaîne associative groupale assure une fonction médiatrice en permettant au sujet « de trouver des représentations qui lui étaient jusqu'alors indisponibles. »

Au sujet de l'espace psychique du lien entre les membres du groupe (les deux autres espaces psychiques dans le groupe étant celui du groupe, et celui du sujet), R. Kaës (2010b, p. 22) indique que « les sujets sont dans des relations d'accordage, de conflit, d'écho et de miroir, de résonance avec leurs propres objets internes inconscients et avec ceux des autres. » Il désigne comme processus de ce lien les *alliances inconscientes* et les fonctions *phoriques* des sujets du groupe : « un sujet porte, pour lui-même *et* pour un ou pour plusieurs autres, un signe, une pensée, un rêve, une parole, un symptôme, un idéal. » Ces fonctions phoriques sont actrices des points de nouage dans les séries associatives du groupe. Dans le groupe s'exprime, dans la relation entre « les espaces oniriques individuels » et « les espaces oniriques communs et partagés », une *polyphonie du rêve*. Le rêve y remplit une « fonction médiatrice » (2010a, p. 36).

I.2.E.2. Éprouvés corporels

L'observation des phénomènes transférentiels dans le groupe, notamment au surgissement de l'émotion esthétique, revêt à nos yeux une grande importance en ce qui concerne la problématique des limites dans la psychose. La non-séparation chez le sujet psychotique, entre le Moi et le non-Moi (Winnicott, 1971, p. 203), liée au fait que la séparation psycho-corporelle d'avec la mère n'a pas pu s'élaborer de façon satisfaisante, induit que l'art-thérapeute et les membres du groupe se retrouvent, d'une certaine façon, dans le même espace corporel. Cela amène des éprouvés particuliers à cette rencontre, liés aux phénomènes d'identification projective (Klein, 1946), notamment dans le dispositif de groupe.

> « Si l'analyste peut être dépositaire de l'identification projective du patient, ce mécanisme peut tout aussi bien se réaliser sur le corps propre du patient qui se voit porteur de significations bizarres, d'énigmes. En d'autres termes, le corps se fait porteur d'un « inconscient » sans qu'il soit pour autant reconnu du sujet. De même, l'identification projective peut se faire sur la réalité, les objets, le champ social y compris le bureau de l'analyste. […] Le

> travail analytique consistera à faire des liens entre le "dehors" et le "dedans". » (Chaperot et Couture, 2007, p. 36).

Chaperot et Couture (2007) indiquent qu' « en cas de psychose, certains vécus du thérapeute représentent l'inconscient du patient ». En acceptant d'accueillir les projections du sujet dans sa propre psyché – une psyché ici « corporéisée » – par le mécanisme d'identification projective, l'art-thérapeute est en mesure de l'accompagner dans son cheminement pictural vers une perception des limites corporelles, de la représentation de la fusion corporelle à la tentative de représentation d'une unité corporelle, tentative d'autonomisation à la fois corporelle et psychique. Grinberg (1962) nomme ce phénomène contre-transférentiel spécifique de projection dans l'analyste la « contre-identification projective ».

Là où Chaperot et Couture proposent, dans le dispositif analytique, une formulation du vécu de l'analyste à l'attention du sujet psychotique, la médiation plastique propose un support tiers permettant un étayage formel, où la verbalisation du sujet autour des formes créées peut raconter son corps pulsionnel, de façon indirecte, sublimée, ou plutôt « sinthomée » (Martin-Mattera, 2011). Ce langage indirect permet au sujet psychotique de sortir indemne de cette mise en forme signifiante, tout en lui donnant la possibilité d'entrer en relation avec « un autre », sans l'angoisse qu'amènerait une relation directe. Dans ce mécanisme, l'art-thérapeute assure la fonction maternelle alpha (Bion, 1962) de métabolisation des contenus psychiques angoissants ou agressifs — éléments bêta — du sujet, et les lui restitue, transformés par la médiation de sa rêverie. Dans la médiation plastique, la rêverie de l'art-thérapeute est alimentée par l'émotion esthétique qu'il éprouve, en contre-transfert, face à l'œuvre en train de se créer, et qui peut entrer en résonance avec sa propre histoire.

I.2.E.3. La contenance du groupe

A notre sens, la contenance du groupe art-thérapeutique, même si le groupe en lui-même apporte une contenance, est en lien direct avec *l'effet de contenance* de l'institution, en tant que méta-cadre. En situation de groupe, R. Kaës (2010a, p. 36) nomme *diffraction du transfert* la « répartition des charges transférentielles » dans le groupe ou à l'extérieur du groupe. Dans l'institution, comment les psychés dispersées du sujet psychotique vont-elles pouvoir se relier ?

Chez ces sujets, le moi archaïque manquant de cohésion (Klein, 1966, p. 276), leur relation transférentielle « porte sur des objets d'identification de type partiel » (Delion, 2009, p. 90-92), c'est-à-dire qu'il n'y a pas un seul objet du transfert : le sujet psychotique va se lier à plusieurs membres de l'institution, dont chacun représentera une partie. Chaque type de relation « ne va avoir d'intérêt pour le patient que si elle est articulée à toutes les autres ». P. Delion nomme ce phénomène *constellation transférentielle*. Afin que ces psychés dispersées soient regroupées par le « corps soignant », P. Delion préconise que les différents éprouvés contre-transférentiels des soignants concernant un même patient soient élaborés entre équipes. Ces reprises vont leur permettre de constituer une vision globale du sujet psychotique, de la même manière que cela aura un effet reliant auprès de lui.

R. Kaës (2004, p. 5) souligne l'importance de l'*analyse intertransférentielle* entre psychanalystes afin de permettre aux membres d'un groupe conduit par plusieurs moniteurs ou observateurs, de ne pas être pris dans les transferts des psychanalystes. Cet intertransfert est « une des voies majeures de la connaissance et du dégagement de l'ensemble des résistances qui se sont mises en place dans le groupe ».

Par ailleurs, il désigne comme *fonction conteneur*, dans la psychanalyse groupale, la fonction alpha (Bion, 1962) de l'équipe interprétante de psychanalystes face aux projections destructrices des participants aux séminaires analytiques de formation. La fonction conteneur de cette équipe « correspond au rétablissement du processus psychique grâce au travail de transformation de contenus destructeurs par un contenant humain actif et apte à rendre possible cette métabolisation » (Kaës, 1979, p. 63).

Dans le groupe art-thérapeutique en institution, la fonction de l'art-thérapeute, s'apparente à la description de D. Mellier (2005, p. 427) de la *fonction à contenir*, qu'il relie à la fonction conteneur de R. Kaës. Pour D. Mellier, la fonction à contenir s'inscrit nécessairement dans le cadre institutionnel. Elle est « *la position psychique à adopter et à mettre en œuvre sur le terrain, dans l'intersubjectivité, pour recevoir et transformer des souffrances très primitives* ». Elle « dépend étroitement du travail d'équipe qui peut être réalisé en direction de la personne accueillie », car les souffrances primitives sont « très diffuses », comme nous l'avons explicité plus haut. Elles ont « un impact sur l'ensemble des groupes et institutions concernées par le sujet en souffrance » (*Ibid*., p. 428). La fonction à contenir demande de « l'attention » de la part de l'ensemble des

praticiens pour que des « enveloppes groupales » suffisamment sécurisantes se constituent au bénéfice de ces patients (*Ibid*., p. 484).

I.2.E.4. Émotion groupale et corps du groupe

En situation de groupe thérapeutique, Foulkes (1964, p. 166-167) a observé parmi les participants « des réactions particulières sur un plan profond, à un certain moment et en même temps », à propos de certains symptômes et états émotionnels. Il a nommé ce phénomène *résonance*, qu'il a également observé chez le thérapeute en contre-transfert, et dont il a considéré qu'il en était partie prenante.

Ces observations nous évoquent le phénomène d'*illusion groupale* (Anzieu, 1999, p. 185-186), soit « le sentiment d'euphorie que les groupes en général […] éprouvent à certains moments », se désignant comme « un bon groupe », par exemple, dans les groupes de formation. Pour D. Anzieu, l'illusion groupale « suppose que le groupe soit érigé en objet libidinal ». Le groupe peut alors souffrir d'oscillations « primaires », lorsque s'expriment, en contrepartie de cette illusion groupale, des fantasmes de casse, lorsque l' « objet-groupe est investi par les pulsions de mort sous leurs différentes formes ». D. Anzieu (1976a, p. 99) préconise qu'un « moniteur de groupe de formation ou de psychothérapie […] se laisse gagner » par les processus psychiques qui traversent le groupe « suffisamment pour les ressentir et garder une neutralité suffisante pour les interpréter ».

O. Avron (2011, p. 24) propose d'interpréter la multiplicité des signes non-verbaux en situation de groupe, comme une « mise en action instantanée d'une liaison émotionnelle inter-psychique », parmi les participants poussés par une *pulsion d'inter-liaison*. Elle propose le concept d'*émotionnalité participative rythmique* pour désigner le processus psychique pluriel mis au travail par la sensorialité, la musculature, les fonctions somatiques des sujets, sans que la parole ne soit nécessaire.

> « Les émotions en jeu dans ce cas ne sont pas commandées par le plaisir sexuel mais par une nécessité mutuelle de liaison participative aux stimulations de l'entourage qui conduisent à les renforcer ou à les affaiblir, procurant un vague sentiment de sécurité ou d'insécurité, de force ou d'inertie. Décrits rapidement, plusieurs éléments peuvent être dégagés :

> - ce processus psychique pluriel ne peut apparaître et se développer que par réactivité réciproque et réciproquement entretenue ;
>
> - il est de nature extensive. À l'inverse de la sexualité en quête du partenaire apportant excitation et plaisir, le processus de l'émotionnalité participative rythmique intègre instantanément tout nouveau venu. » (O. Avron, 2011, p. 26).

L'émotion esthétique diffère selon nous de cette « émotionnalité participative rythmique », en ce sens qu'elle ne provoque pas de « force d'inertie », mais s'avère plutôt moteur dans les processus groupaux. Elle peut également se révéler en lien aux pulsions sexuelles en raison de sa relation à la pulsion scopique, si nous prenons en considération le rapport fait par Freud (1905) entre le plaisir scopique, l'activité créatrice, le jugement esthétique et la perception d'une intégrité du corps.

Dans le dispositif goupal, le sujet peut être amené à transférer sur le groupe sa situation familiale. Les enjeux d'alliance ou de rivalité y deviennent alors ceux de la fratrie. Foulkes (1964, p. 113-114) relie ce phénomène à une dimension du groupe qu'il appelle *plan de transfert* : le groupe représente « la famille, le chef, le père ou la mère et les autres membres, les enfants. » Foulkes décrit également le *plan de l'image du corps et de l'esprit (plan projectif)*.

> « Les autres membres reflètent les éléments inconscients du moi individuel (self). […] Non seulement les individus peuvent incarner une part du soi (self), mais le groupe considéré dans son ensemble le peut également. Le groupe représente souvent l'image de la mère. L'image du corps est reflétée et représentée par le groupe et par ses membres. » (Foulkes, 1964, p. 114).

Dans *l'imaginaire du groupe*, D. Anzieu (1999, p. 188) relève plusieurs images du corps possibles, selon sa taille et la disposition des participants. Pour le petit groupe, « la disposition circulaire ou ellipsoïdale évoque […] une imago maternelle, tandis que la disposition en rangs de type scolaire a pour but inconscient d'imposer la prévalence de l'imago paternelle. Le groupe large est quant à lui, « vécu comme intérieur du corps de la mère » (*Ibid*., p. 189). R. Kaës (2005, p. 107) évoque également le corps maternel comme « paradigme fondamental de la représentation du groupe ; […] coextensif à l'espace du groupe, objet du désir d'être en groupe. »

En arts-thérapies, dans ce contexte « matriciel » du groupe, le surgissement de la forme « arrachée au néant » (Franck, 2007), la projection du corps pulsionnel à travers le geste créatif, génèrent des émotions esthétiques partagées dans le champ transférentiel. Regard en miroir, pulsion scopique et regard esthétique, constituent à nos yeux l'essence même de cette émotion singulière. Nous avons vu qu'ils se trouvaient à la source des processus de développement de l'enfant, et de la relation, avec ses enjeux libidinaux. Notre proposition est donc de démontrer comment ces trois éléments réunis dans l'émotion esthétique, peuvent conduire à rassembler le corps morcelé du sujet psychotique, jusqu'à lui permettre de retrouver une contenance psycho-corporelle, et par quels processus spécifiques à la situation art-thérapeutique de groupe.

PARTIE II. DISPOSITIFS ET METHODOLOGIE DE LA RECHERCHE

II.1. Problématique et hypothèses

II.1.a. Problématique

Dans le dispositif art-thérapeutique à médiation plastique, comment l'émotion esthétique agit-elle dans les liens et liaisons à l'œuvre au sein du groupe, entre les sujets et l'art-thérapeute, en situation de création ? Quels en sont les effets du point de vue des perceptions de contenance et de limites psycho-corporelles chez le sujet souffrant de troubles psychotiques ?

II.1.b. Hypothèses

Hypothèse générale : L'émotion esthétique est reliée aux processus d'accordage entre l'art-thérapeute et les sujets du groupe art-thérapeutique, et est significative de la mise en mouvement des perceptions et représentations de contenance et de limites psycho-corporelles chez ces sujets.

Nous entendons le terme « accordage » en référence à *l'accordage affectif* de D. Stern (1989), que nous avons développé en relation au contexte art-thérapeutique dans notre chapitre théorique. Nous mettons en lien cette notion avec les mouvements transféro-contre-transférentiels à l'œuvre au sein du groupe.

Hypothèse opérationnelle 1 : cet accordage est signifié par des résonances d'émotions esthétiques entre les sujets et l'art-thérapeute.

Hypothèse opérationnelle 2 : ces émotions esthétiques surgissent aux points de nouage des chaînes associatives formelles et/ou verbales qui s'expriment dans le groupe.

Hypothèse opérationnelle 3 : la mise en mouvement des perceptions de contenance et de limites s'observe à travers l'apparition de représentations de frontières, ou de formes contenantes dans les œuvres.

Sous-hypothèse opérationnelle 3a : l'apparition de représentations de frontières dans les œuvres s'observe en relation à l'apparition d'émotions esthétiques en résonance entre les sujets et l'art-thérapeute.

Sous-hypothèse opérationnelle 3b : l'apparition de représentations de frontières individuelles dans les œuvres s'observe en relation à l'apparition de perceptions et de représentations de frontières groupales.

Hypothèse opérationnelle 4 : la subjectivation du sujet est signifiée par l'effet miroir induit par l'apparition de ces frontières dans les œuvres.

Sous-hypothèse opérationnelle 4a : cette subjectivation s'observe à travers le jugement esthétique porté par le sujet sur ses créations.

Sous-hypothèse opérationnelle 4b : cette subjectivation s'observe également à travers les liens d'objet noués par le sujet au sein du groupe.

II.2. Méthodologie de la recherche

II.2.a. Résumé de la méthode

Hypothèses (recherche principale)	Critères d'évaluation des hypothèses
• Hypothèse générale : (A) L'émotion esthétique est reliée aux processus d'accordage entre l'art-thérapeute et les sujets du groupe art-thérapeutique. (B) Elle est significative de la mise en mouvement des perceptions et représentations de contenance et de limites psycho-corporelles chez ces sujets.	(A) Critères des hypothèses opérationnelles 1, 2, et 4 et des sous-hypothèses opérationnelles de celle-ci. (B) Critères de l'hypothèse opérationnelle 3 et de ses sous-hypothèses + scores du test avant-après de la Figure de Rey et du dessin d'une personne.
• Hypothèse opérationnelle 1 : cet accordage est signifié par des résonances d'émotions esthétiques entre les sujets et l'art-thérapeute.	(1) Notification de la correspondance entre : - Notes des sujets sur les qualités émotionnelles éprouvées (critères émotion esthétique) (auto-questionnaires) - Nombre d'émotions esthétiques observées chez les sujets versus nombre observé chez l'art-thérapeute en fonction de leur qualité et leur moment d'apparition (Tableaux 1 à 4 issus de la grille d'observation de l'émotion esthétique) Nombre de concordances d'émotions esthétiques relevées par l'observatrice et l'art-thérapeute, ou de simultanéités observées.
• Hypothèse opérationnelle 2 : ces émotions esthétiques surgissent aux points de nouage des chaînes associatives formelles et/ou verbales qui s'expriment dans le groupe.	(2) Croisement entre observation clinique (repérage des chaînes associatives dans le déroulement des séances), et moments d'apparition de l'émotion esthétique au cours de ces processus (sur la base des grilles d'observation de l'émotion esthétique)
• Hypothèse opérationnelle 3 : la mise en mouvement des perceptions de contenance et de limites s'observe à travers l'apparition de représentations de frontières, ou de formes contenantes dans les œuvres. ***• Sous-hypothèse opérationnelle 3a :*** l'apparition de représentations de frontières dans les œuvres s'observe en relation à l'apparition d'émotions esthétiques en résonance entre les sujets et l'art-thérapeute. ***• Sous-hypothèse opérationnelle 3b :*** l'apparition de représentations de frontières individuelles dans les œuvres s'observe en relation à l'apparition de perceptions et de représentations de frontières groupales.	(3) Nombre de représentations de frontières-contenants, ou d'utilisations du support ou de gestes signifiant leur perception, atelier par atelier (sur la base des œuvres créées et des critères cochés sur les grilles d'observation de l'émotion esthétique). *(3a)* Comparaison entre les critères (3) et les critères (1). *(3b)* Nombre de représentations de frontières groupales dans les œuvres, versus nombre de représentations de frontières individuelles.

● Hypothèse opérationnelle 4 : la subjectivation du sujet est signifiée par l'effet miroir induit par l'apparition de ces frontières dans les œuvres. **● *Sous-hypothèse opérationnelle 4a :*** cette subjectivation s'observe à travers le jugement esthétique porté par le sujet sur ses créations. **● *Sous-hypothèse opérationnelle 4b :*** cette subjectivation s'observe également à travers les liens d'objet noués par le sujet au sein du groupe.	(4) Nombre de représentations « regard-corps-sexuel » (pulsion scopique) et « frontières-contenants » dans les œuvres (sur la base des œuvres créées et des critères cochés sur les grilles d'observation de l'émotion esthétique) et des verbalisations du sujet impliquant le regard de l'art-thérapeute sur les formes créées (notes cliniques). *(4a)* Nombre de jugements esthétiques verbalisés ou non (dans les grilles d'observation de l'émotion esthétique), et leur concordance entre les sujets et l'art-thérapeute, et notes cliniques. *(4b)* Scores des mouvements dans le groupe (grilles d'observation des séances), notamment du point de vue transféro-contretransférentiel, et notes cliniques + évolution avant/après à partir du test du gribouillis.

Phases de la recherche, sujets	**Constitution des groupes, déroulement**
Phase préliminaire *(sur 12 ateliers d'art-thérapie)*	- Un groupe de cinq adolescents en C.A.T.T.P. - Un groupe de cinq adolescents en hôpital de jour - Un groupe de cinq adultes en hôpital de jour
Deuxième phase : **recherche principale** *(sur 16 ateliers d'art-thérapie)*	- Un groupe de cinq adolescents en C.A.T.T.P. - Un groupe de quatre adolescents en hôpital de jour - Un groupe de cinq adultes en hôpital de jour
Sujets de la recherche	**- Adolescents en C.A.T.T.P. :** sujets âgés de 12 à 18 ans, souffrant de troubles psychotiques (ou suspicion), de troubles envahissants du développement, de problématiques somatiques ou limites **- Adolescents en hôpital de jour :** sujets âgés de 12 à 18 ans, souffrant de troubles psychotiques, de troubles envahissants du développement, ou de schizophrénie, sous traitement médical ou non selon la pathologie **- Adultes en hôpital de jour :** sujets schizophrènes (critères DSM-IV) ou souffrant de troubles psychotiques, âgés de 23 à 66 ans, sous traitement médical

Déroulement pratique de la recherche (chronologie)	1/ Accueil individuel avant ateliers d'Art-thérapie : entretien d'accueil, test du gribouillis, figure de Rey ; phase 2 (ont été ajoutés) : dessin d'une personne, échelle BPRS pour les adolescents et SANS-SAPS pour les adultes 2/ Ateliers d'Art-thérapie (1h30) en petits groupes de 5 patients, chacun se déroulant comme suit : - propositions de création avec mise à disposition de matériaux liquides, solides, sensoriels (55') - nettoyage et rangement du matériel (10') - prise de parole collective en fin d'atelier (15') - auto-questionnaire portant sur les émotions ressenties durant l'atelier (critères émotion esthétique) (10') 3/ En fin de prise en charge : entretien de bilan individuel en art-thérapie, avec re-tests du gribouillis et de la figure de Rey ; phase 2 : re-tests dessin d'une personne, échelle BPRS pour les adolescents et SANS-SAPS pour les adultes

• *Tableau 1 - Résumé de la méthodologie de recherche*

II.2.b. Protocole : deux phases

II.2.b.1. Première phase préliminaire

Cette première phase nous a permis de recueillir un certain nombre d'éléments et d'ajuster notre méthodologie et nos outils de recueil de données pour la deuxième phase. En raison des difficultés de constitution des groupes au cours de cette première phase de recherche, de continuité dans la participation des sujets, et d'absence d'observatrice du côté des adolescents, les éléments quantitatifs que nous avons pu retenir sont essentiellement issus de l'analyse des auto-questionnaires. Nous avons cependant testé sur quelques ateliers notre grille d'observation de l'émotion esthétique auprès des deux groupes d'adolescents. Pour les adultes, nous avons pu retirer quelques données de la grille d'observation du groupe.

Par ailleurs, nous avons recueilli un certain nombre d'éléments destinés à vérifier que notre approche par les notions d'enveloppes psycho-corporelles, de frontières, de

contenants, était pertinente, à l'aide d'un tableau de relevés des contenus des œuvres. Quelques vignettes cliniques viendront également illustrer ce choix.

Du point de vue des tests avant/après, deux tests projectifs ont été utilisé auprès du groupe d'adolescents et du groupe d'adultes, pris chacun en charge en hôpital de jour. Il s'agit de la Figure de Rey et du test du gribouillis.

II.2.b.2. Deuxième phase : étude principale

Avant de détailler notre recueil de données et la méthode d'analyse des éléments quantitatifs, voici un tableau récapitulant toutes les étapes de notre protocole de recherche pris en compte dans cet écrit, dans cette seconde phase.

VISITES	**Sélection**	**Inclusion**	**Accueil tests**	**Ateliers d'art-thérapie 1 à 16** (un atelier/semaine)	**Bilan final re-tests**
Information du sujet par l'art-thérapeute et/ou les équipes soignantes	X				
Consentement éclairé signé		X			
- Figure de Rey - Test du gribouillis - Dessin d'une personne **Pour les adultes :** - Echelles SAPS et SANS **Pour les adolescents :** - Echelle BPRS			X		X
Ateliers d'art-thérapie + grilles d'observation : - auto-observation *(par les patients)* - Séance de groupe *(par les observatrices)* - Emotion esthétique patients/art-thérapeute *(par observatrices + AT)*				X	

• *Tableau 2 - Récapitulatif du protocole de recherche (Phase 2).*

II.2.c. Le recueil des données

II.2.c.1. Grilles d'observation et auto-questionnaires

II.2.c.1.a. Grille d'observation de l'émotion esthétique

Chaque grille a été remplie systématiquement à la fin de chaque atelier, par nous-même (désignée par « l'art-thérapeute » ou AT dans les vignettes cliniques et les résultats) et par les observatrices.

Cette grille a pour objectif de comparer, pour chaque œuvre créée, chaque adolescent (individuellement), chaque critère à l'œuvre dans le processus de création et chaque atelier, les éléments suivants :

- L'émotion esthétique observée chez le sujet.
- L'émotion esthétique observée dans notre contre-transfert, en intégrant notamment la dimension du ressenti corporel lorsqu'il était suffisamment localisé, selon trois catégories : organe, enveloppe, muscle.
  Sur les grilles, nous avons précisé l'organe où l'émotion était ressentie lorsque nous avons pu la localiser.

Afin d'objectiver notre recueil de données, les observatrices ont rempli ces grilles d'observation de l'émotion esthétique avec des objectifs identiques aux nôtres, c'est-à-dire en notant leurs observations des émotions esthétiques perçues chez les patients, versus les nôtres. L'observation de nos propres éprouvés a été relativement compliqué pour elles, puisque, à la différence des patients, nous ne pouvions pas prendre la parole à chaque fois que nous ressentions une émotion esthétique, afin de ne pas entrer dans l'écueil de la suggestion vis-à-vis d'eux. Les observatrices ont donc dû se fier à leur observation de nos expressions essentiellement non verbales.

L'émotion esthétique est définie dans cette grille selon les critères suivants :

- **Le surgissement**, incluant la notion de surprise, d'étonnement, de révélation soudaine et visible.
- **Le bien-être**, comprenant les notions de plaisir, de contemplation, d'extase, de calme trouvé ou retrouvé, d'intériorité significative.
- **L'étrangeté**, comprenant les impressions de bizarrerie, ou de malaise.
- **Le jugement esthétique, positif ou négatif**, qui peut être relevé seul ou en complément à l'un ou l'autre des trois critères ci-dessus.

Pour chacun de ces critères, il a pu être précisé du côté des sujets s'il s'agissait d'une observation d'attitude (A), de mots (M), ou d'une onomatopée (O).

La grille d'observation relève ces critères d'émotion esthétique en fonction de deux classifications dans la création : celle du domaine du faire (fabriquant), et celle du domaine du créé (fabriqué). [19]

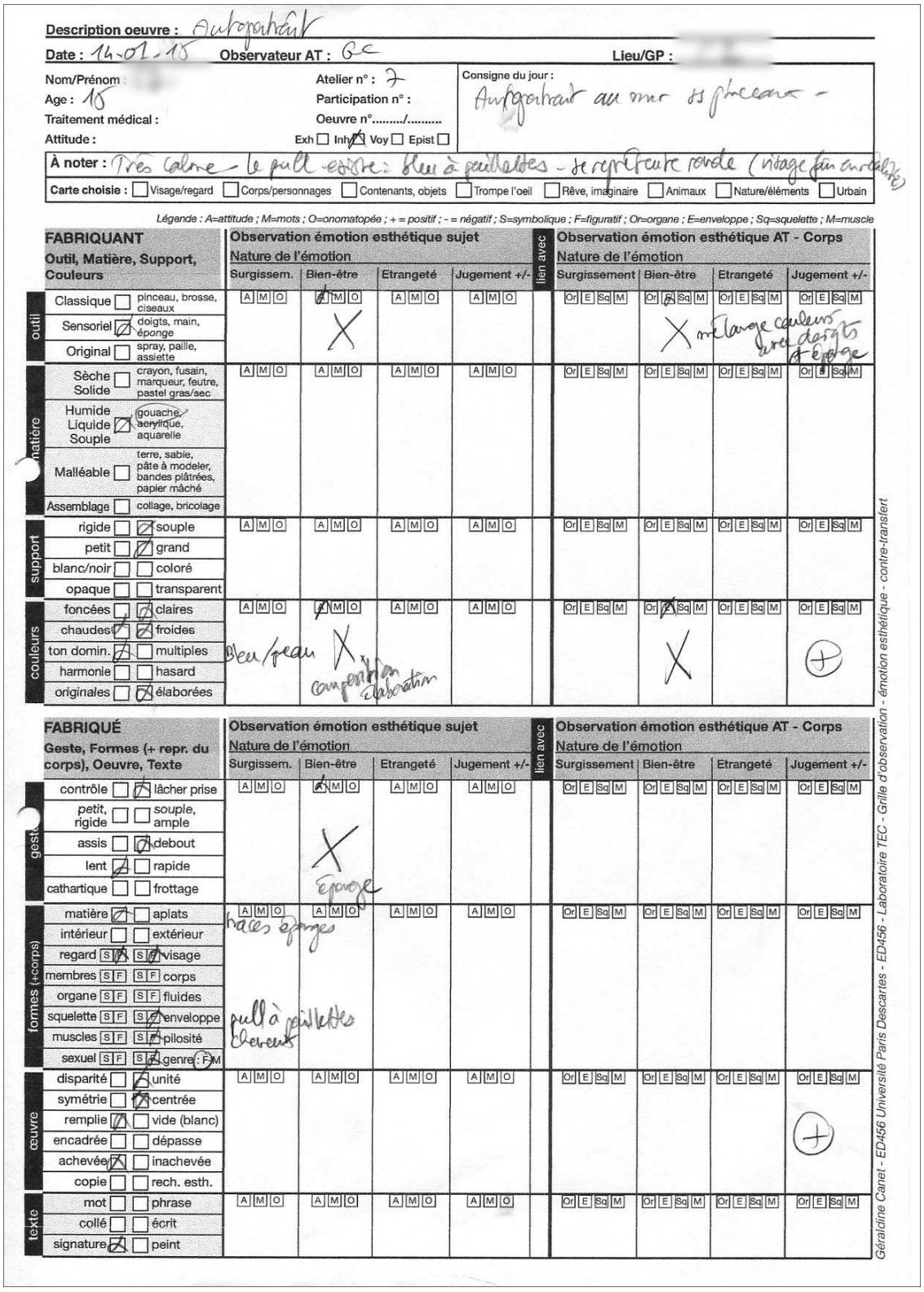
Nous avons décliné les critères « fabriquant » et « fabriqué » selon quatre registres pour chacun, sachant qu'ils interagissent les uns avec les autres dans le processus de création :

- **Fabriquant** = outil ; medium[20] ; support ; couleurs.
- **Fabriqué** = geste ; formes créées ; œuvre complète ; texte ajouté/inséré (dont signature).

Dans les représentations formelles, nous avons apporté une attention particulière aux représentations, dans les œuvres, qui ont signifié ce qui est du domaine de la pulsion scopique (regard, corps, sexuel), et ce qui a relevé de l'enveloppe (nous en avons observé aussi les manifestations par le geste et l'utilisation du support). Ces critères ont été destinés à vérifier si un lien a pu se faire entre représentation formelle d'une enveloppe, et apparition de l'émotion esthétique, dans le tableau final d'analyse des données quantitatives recueillies.

[19] Le *fabriquant* et le *fabriqué* nous ont été inspirés par Jean Gagnepain, concernant l'activité de l'homme dans sa dimension culturelle (par opposition au naturel, c'est-à-dire à l'animal). Gagnepain J. (1994), *Leçons d'introduction à la théorie de la médiation*, Peeters, Louvain-La-Neuve.

[20] Dans ce contexte précis, nous entendons le mot « medium » comme medium artistique, c'est-à-dire matière représentant une médiation. Nous avons choisi ce mot car dans le cas de l'utilisation d'un crayon de papier, par exemple, l'outil crayon est également matière graphite.



Description oeuvre : Autoportrait
Date : 14-01-15 Observateur AT : GC Lieu/GP :
Nom/Prénom : Atelier n° : 2
Age : 15 Participation n° :
Traitement médical : Oeuvre n°...../.....
Attitude : Exh ☐ Inh ☒ Voy ☐ Epist ☐
Consigne du jour : Autoportrait au cœur ds pinceaux -
À noter : Très calme - le pull existe: bleu à paillettes - je représente ronde (visage fin en dessous)
Carte choisie : ☐ Visage/regard ☐ Corps/personnages ☐ Contenants, objets ☐ Trompe l'oeil ☐ Rêve, imaginaire ☐ Animaux ☐ Nature/éléments ☐ Urbain

Légende : A=attitude ; M=mots ; O=onomatopée ; + = positif ; - = négatif ; S=symbolique ; F=figuratif ; Or=organe ; E=enveloppe ; Sq=squelette ; M=muscle

FABRIQUANT – Outil, Matière, Support, Couleurs		Observation émotion esthétique sujet – Nature de l'émotion				lien avec	Observation émotion esthétique AT - Corps – Nature de l'émotion			
		Surgissem.	Bien-être	Etrangeté	Jugement +/-		Surgissement	Bien-être	Etrangeté	Jugement +/-
outil	Classique ☐ pinceau, brosse, ciseaux	A M O	☒ M O	A M O	A M O		Or E Sq M	Or ☒ Sq M	Or E Sq M	Or E Sq M
	Sensoriel ☒ doigts, main, éponge		X					X mélange couleurs avec doigts éponge		
	Original ☐ spray, paille, assiette									
matière	Sèche Solide ☐ crayon, fusain, marqueur, feutre, pastel gras/sec	A M O	A M O	A M O	A M O		Or E Sq M	Or E Sq M	Or E Sq M	Or E Sq M
	Humide Liquide Souple ☒ gouache, acrylique, aquarelle									
	Malléable ☐ terre, sable, pâte à modeler, bandes plâtrées, papier mâché									
	Assemblage ☐ collage, bricolage									
support	rigide ☐ ☒ souple	A M O	A M O	A M O	A M O		Or E Sq M	Or E Sq M	Or E Sq M	Or E Sq M
	petit ☐ ☒ grand									
	blanc/noir ☐ ☐ coloré									
	opaque ☐ ☐ transparent									
couleurs	foncées ☐ ☒ claires	A M O	☒ M O	A M O	A M O		Or E Sq M	Or ☒ Sq M	Or E Sq M	Or E Sq M
	chaudes ☒ ☒ froides									
	ton domin. ☒ ☐ multiples	Bleu/peau	X					X		⊕
	harmonie ☐ ☐ hasard		comparaison élaboration							
	originales ☐ ☒ élaborées									

FABRIQUÉ – Geste, Formes (+ repr. du corps), Oeuvre, Texte		Observation émotion esthétique sujet – Nature de l'émotion				lien avec	Observation émotion esthétique AT - Corps – Nature de l'émotion			
		Surgissem.	Bien-être	Etrangeté	Jugement +/-		Surgissement	Bien-être	Etrangeté	Jugement +/-
geste	contrôle ☐ ☒ lâcher prise	A M O	☒ M O	A M O	A M O		Or E Sq M	Or E Sq M	Or E Sq M	Or E Sq M
	petit, rigide ☐ ☐ souple, ample		X							
	assis ☐ ☒ debout		Eponge							
	lent ☒ ☐ rapide									
	cathartique ☐ ☐ frottage									
formes (+corps)	matière ☒ ☐ aplats	A M O	A M O	A M O	A M O		Or E Sq M	Or E Sq M	Or E Sq M	Or E Sq M
	intérieur ☐ ☐ extérieur	traces éponges								
	regard S ☒ S ☒ visage									
	membres S F S F corps									
	organe S F S F fluides									
	squelette S F S ☒ enveloppe	pull à paillettes								
	muscles S F S ☒ pilosité	Clercuit								
	sexuel S F S ☒ genre : F M									
œuvre	disparité ☐ ☒ unité	A M O	A M O	A M O	A M O		Or E Sq M	Or E Sq M	Or E Sq M	Or E Sq M
	symétrie ☐ ☒ centrée									
	remplie ☒ ☐ vide (blanc)									⊕
	encadrée ☐ ☐ dépasse									
	achevée ☒ ☐ inachevée									
	copie ☐ ☐ rech. esth.									
texte	mot ☐ ☐ phrase	A M O	A M O	A M O	A M O		Or E Sq M	Or E Sq M	Or E Sq M	Or E Sq M
	collé ☐ ☐ écrit									
	signature ☒ ☐ peint									

Géraldine Canet - ED456 Université Paris Descartes - ED456 - Laboratoire TEC - Grille d'observation - émotion esthétique - contre-transfert

• *Figure 1 - Grille d'observation de l'émotion esthétique : exemple rempli par l'art-thérapeute.*

II.2.c.1.b. Questionnaire d'auto-évaluation pour les sujets

Ce questionnaire a été rempli systématiquement à la fin de chaque atelier, par les patients.

Le but de cette grille est d'objectiver le plus possible, du côté des sujets, l'observation de l'émotion esthétique, pour la mettre en relation avec nos relevés et ceux des observatrices. Cependant, en raison de la nécessité de simplifier cette grille afin qu'ils puissent en retenir les moments d'émotions les plus marquants de la séance, il s'est avéré parfois difficile, dans l'analyse des résultats, de différencier un simple ressenti d'une véritable émotion esthétique. Les études de cas apporteront des précisions quant à cette différenciation.

D'autre part, la difficulté de certains sujets à comprendre et à décrire leurs éprouvés nous ont parfois obligées à leur poser des questions afin de les aider à remplir ce questionnaire, avec le risque d'être influencées par leurs explications au moment de remplir nous-mêmes nos propres grilles. Pour cette raison, nous avons convenu qu'il valait mieux que cette tâche revienne principalement aux observatrices.

Ce questionnaire comporte six parties[21] :

1. **Le ressenti des patients pendant l'atelier** (avec critères d'émotion esthétique et cinq niveaux d'appréciation) ;
2. **Le moment où est apparu ce ressenti** par rapport à sa propre création, ou par rapport à quelqu'un d'autre ;
3. **La silhouette d'un corps** (masculin pour les hommes, féminin pour les femmes) où indiquer la/les zones touchée(s) par ces émotions ;
4. **La possibilité d'ajouter d'autres mots** sur leurs ressentis ;
5. Cela a-t-il rappelé des **souvenirs** au sujet ?
6. **Ressenti global en fin d'atelier :** émoticônes du plus joyeux au plus en colère (une valeur de 1 à 5 a été attribuée de l'émoticône le plus négatif à l'émoticône le plus positif). Ces émoticônes ont été réalisés pour certains sujets en grand repli, pour lesquels il s'est avéré particulièrement difficile de poser des mots ou des notes sur leurs ressentis.

[21] Voir les auto-questionnaires en début des annexes 1.

Pour le tableau final d'analyse des données quantitatives relevées, chaque case cochée a été répertoriée, et les parties du corps et verbatims des questions 4. et 5. classés en catégories :

3. Liste des zones du corps : ces catégories correspondent aux parties du corps répertoriées dans la grille d'observation de l'émotion esthétique :

1. Organe : œil, poumon (poitrine), cœur, « ventre »
2. Enveloppe : peau, frissons, transpiration
3. Squelette : os, articulations (coudes, genou…)
4. Muscles
5. Membres : main, pied
6. Sexe : organes sexuels ou sexués : seins, sexe
7. Psy : cerveau, psychisme, cérébral, émotion ou état d'esprit (exemple : sourire)
8. Autre : ce qui est difficilement classable, ce qui n'est pas clair (ex : joue : muscle ? Peau ? ou : zone englobant cou, poitrine…)

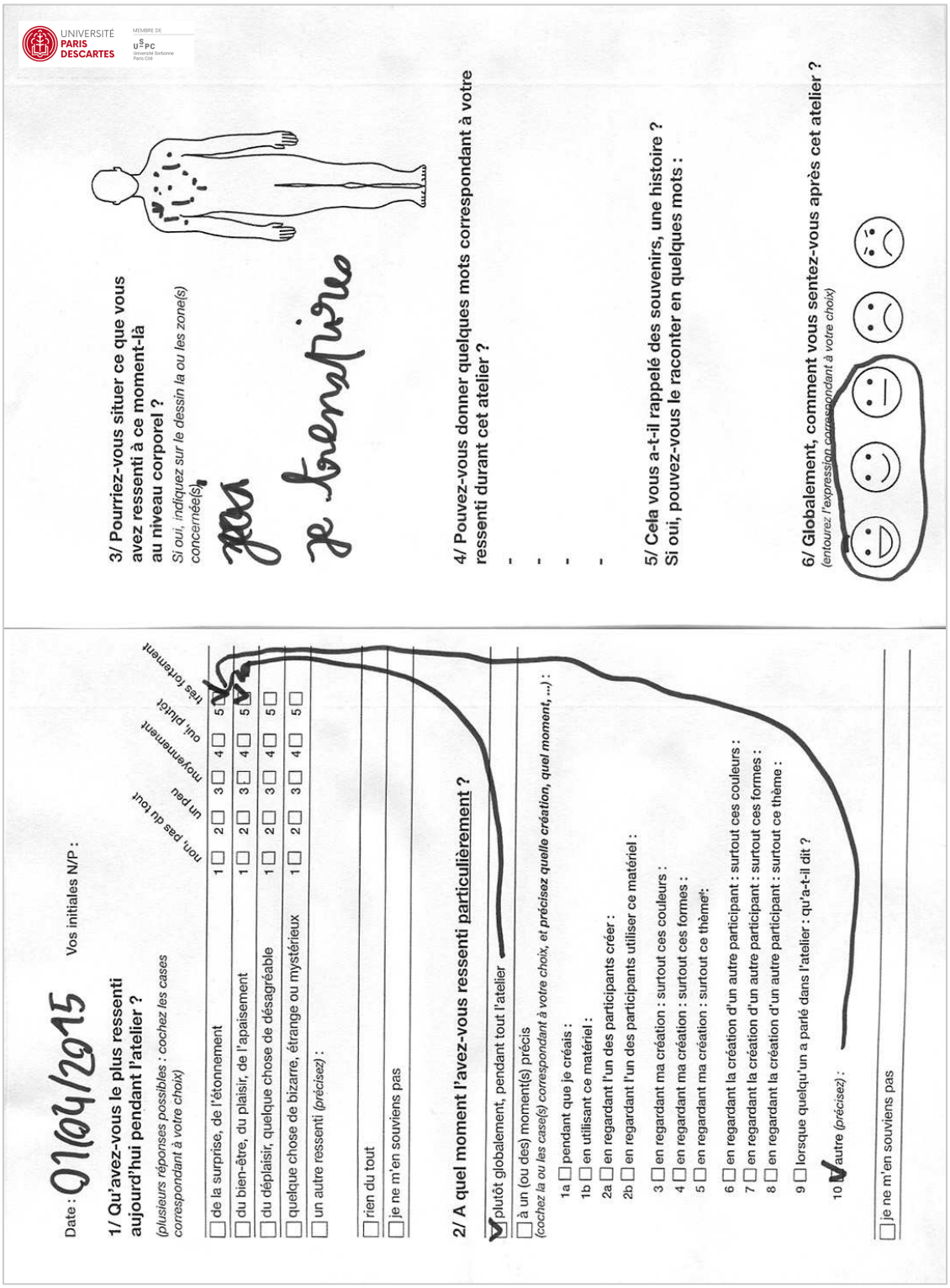
Il est à noter que les adolescents ont parfois noté leurs ressentis corporels, même s'ils n'étaient pas directement liés à la création.

4. Catégories des autres mots correspondant à leur ressenti durant l'atelier :

1. Joie, surprise, jeu
2. Mal-être, colère, culpabilité, douleur, frustration
3. Bien-être, calme, paix, plaisir, zen
4. Psychique, intellectuel, pensée, effet thérapeutique, lien dans les pensées
5. Corporel, physique
6. Medium artistique, matériau, visuel et formel, création
7. Autre

5. Catégories de souvenirs :

1. Animaux
2. Imaginaire, personnages ou univers fantastiques
3. Jeu, loisir, création, voyage, vacances
4. Lien, famille, regard : famille, enfance, social, travail
5. Psychisme, affect, conscience, émotion
6. Corps et remèdes : énergie
7. Nature, paysage, éléments : mer, tempête, grêle
8. Autre : soit autre que les catégories ci-dessus, soit le sujet n'a pas voulu raconter le contenu de l'histoire : exemples : *« certaines choses de ma vie »* ; *« lointains souvenirs »* ; *« un passage difficile »*



• *Figure 2 – Auto-questionnaire : exemple rempli par un adolescent du C.A.T.T.P.*

II.2.c.1.c. Grille d'observation de séance (dimension groupale)

Conçue dans le cadre du séminaire sur le groupe mené par Edith Lecourt à l'Institut de Psychologie Henry Piéron, de l'Université Paris Descartes, cette grille avait pour objectif initial une observation globale du groupe en musicothérapie, avec cinq niveaux de scores pour cinq grands groupes d'items. Nous en avons adapté quelques items pour qu'elle corresponde à notre médiation par les arts plastiques, et avons également ajouté au verso des items de ressentis pour l'observatrice (critères d'émotion esthétique), et la localisation corporelle de ces ressentis (à placer sur une silhouette). [22]

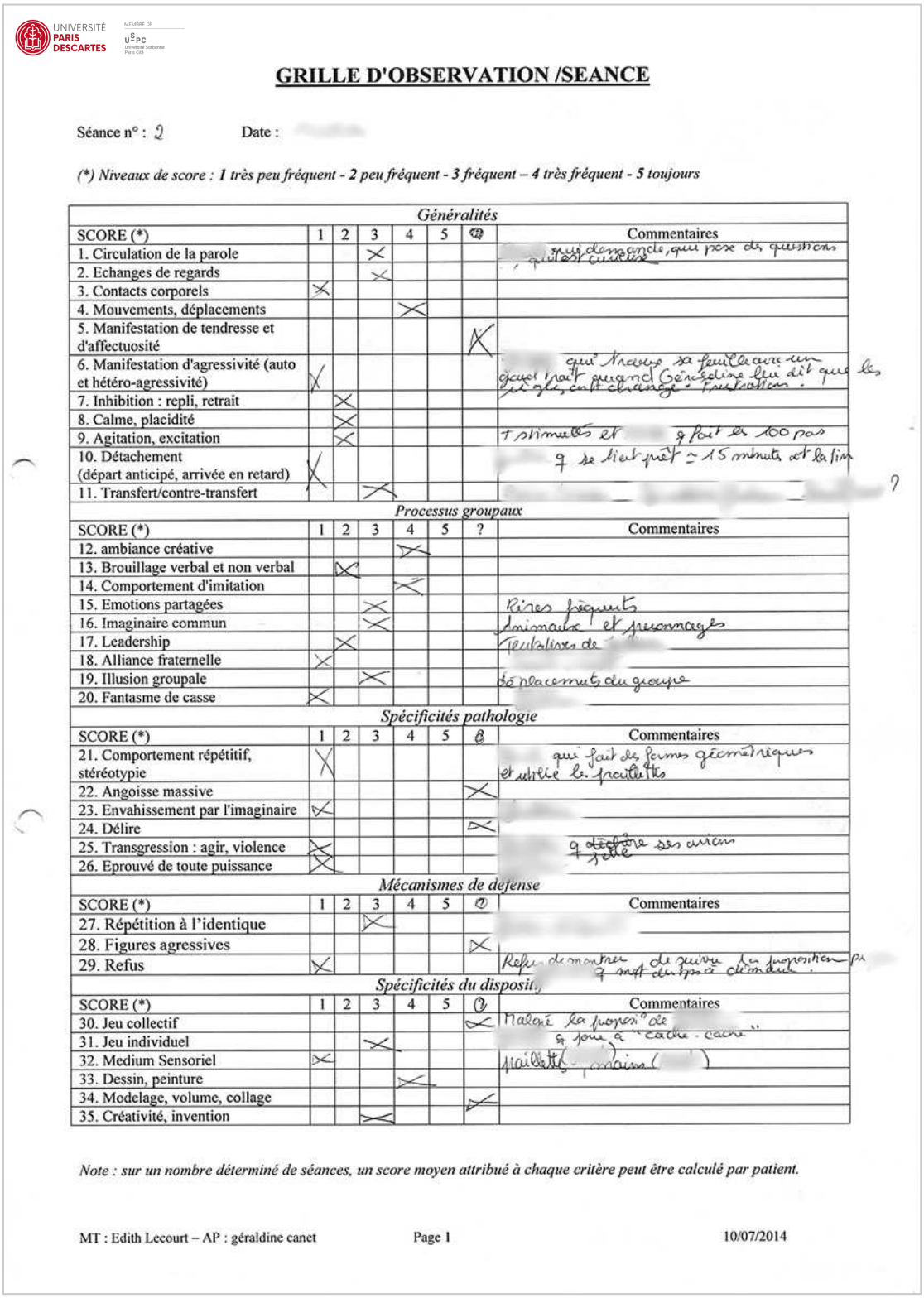
Nous avons également ajouté l'item « medium sensoriel » dans le groupe d'items « Spécificités du dispositif », car la sensorialité –c'est-à-dire la qualité avec laquelle le medium a été utilisé- peut jouer un rôle important dans l'apparition d'émotions esthétiques. Le nombre total d'items a ainsi été augmenté à 35, au lieu de 34 pour la grille initiale. Nous en avons conservé particulièrement les scores généraux et les éléments suivants :

- **Généralités sur le groupe :** circulation de la parole, échanges de regard, contacts corporels, agitation, transfert, etc…
- **Processus groupaux :** comportement d'imitation, imaginaire commun, leadership, illusion groupale, etc… ; l'item « ambiance sonore » a été remplacé par « ambiance créative », et l'item « double/couplage » par « alliance fraternelle » [23]
- **Spécificités de la pathologie :** stéréotypies, angoisse massive, délire, transgression, agir, violence, etc…
- **Mécanismes de défense :** la grille initiale prévoit ici 3 items à spécifier ; pour l'art-thérapie à médiation plastique, les mécanismes de défense vont se traduire essentiellement à travers trois attitudes (en général ou dans la création) : la répétition de l'identique[24], les figures agressives, le refus.
- **Spécificités du dispositif :** jeu collectif, jeu individuel, créativité, etc…

[22] Voir en début des annexes 1.

[23] Au sens de la notion d'*alliances inconscientes* de René Kaës (2009).

[24] Stéréotypies picturales en référence à la notion de *répétition de l'identique* de Michel de M'Uzan (1983, p. 91) : *« La répétition de l'identique peut aussi bien appartenir à un Ça dénudé qui ne peut se confondre avec l'inconscient psychique, qu'à une sorte de réalité sensible au sein de laquelle, toutefois, la frontière séparant l'intérieur de l'extérieur reste incertaine. »*



UNIVERSITÉ PARIS DESCARTES — MEMBRE DE USPC Université Sorbonne Paris Cité

GRILLE D'OBSERVATION /SEANCE

Séance n° : 2 Date : [illegible]

*(*) Niveaux de score : **1** très peu fréquent - **2** peu fréquent - **3** fréquent – **4** très fréquent - **5** toujours*

Généralités							
SCORE (*)	1	2	3	4	5	?	Commentaires
1. Circulation de la parole			X				[illegible] qui demande, qui pose des questions qui est curieux
2. Echanges de regards			X				
3. Contacts corporels	X						
4. Mouvements, déplacements				X			
5. Manifestation de tendresse et d'affectuosité						X	
6. Manifestation d'agressivité (auto et hétéro-agressivité)	X						[illegible] qui traverse sa feuille avec un crayon noir quand Géraldine lui dit que les règles ont changé : frustration.
7. Inhibition : repli, retrait		X					
8. Calme, placidité		X					
9. Agitation, excitation		X					+ stimulée et [illegible] part de 100 pas
10. Détachement (départ anticipé, arrivée en retard)	X						[illegible] se lève prêt = 15 minutes et la fin ?
11. Transfert/contre-transfert			X				[illegible]
Processus groupaux							
SCORE (*)	1	2	3	4	5	?	Commentaires
12. ambiance créative				X			
13. Brouillage verbal et non verbal		X					
14. Comportement d'imitation				X			
15. Emotions partagées			X				Rires fréquents
16. Imaginaire commun			X				animaux et personnages
17. Leadership		X					feuilletées de [illegible]
18. Alliance fraternelle	X						
19. Illusion groupale			X				les placements du groupe
20. Fantasme de casse	X						
Spécificités pathologie							
SCORE (*)	1	2	3	4	5	?	Commentaires
21. Comportement répétitif, stéréotypie	X						qui fait des formes géométriques et utilise la feuillette
22. Angoisse massive						X	
23. Envahissement par l'imaginaire	X						[illegible]
24. Délire						X	
25. Transgression : agir, violence	X						[illegible] ~~déchire~~ des avions + jette
26. Eprouvé de toute puissance	X						
Mécanismes de défense							
SCORE (*)	1	2	3	4	5	?	Commentaires
27. Répétition à l'identique			X				[illegible]
28. Figures agressives						X	
29. Refus	X						Refus de montrer, de suivre la proposition p[illegible] ? sort du type de demande.
Spécificités du disposit[illegible]							
SCORE (*)	1	2	3	4	5	?	Commentaires
30. Jeu collectif						X	Malgré la proposition de [illegible] joue à "cache - cache"
31. Jeu individuel			X				
32. Medium Sensoriel	X						feuillette - mains ( )
33. Dessin, peinture				X			
34. Modelage, volume, collage						X	
35. Créativité, invention			X				

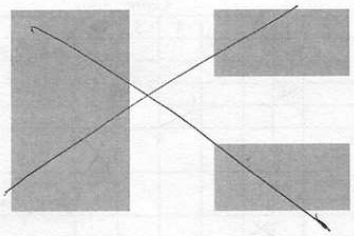
Note : sur un nombre déterminé de séances, un score moyen attribué à chaque critère peut être calculé par patient.

MT : Edith Lecourt – AP : géraldine canet Page 1 10/07/2014

• *Figure 3 – Grille d'observation de séance : exemple rempli par l'observatrice du C.A.T.T.P. (recto)*

Nombre de membres dans le groupe : ~~4~~ 5
Nombre de patients présents : 4
Nombre de patients absents : 1
Autres membres présents : G.C et ∩ G
Sexe : 3 hō , 3 ♀

Schéma de la disposition du groupe :



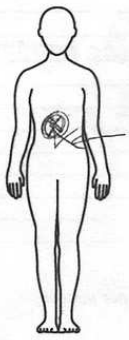
Autres remarques sur l'espace dans le groupe :
Circulation

Chaîne associative dans le groupe :
Dessin au feutre noir, animaux, secrets, magicien

Ambiance de l'institution (événement particulier, nombre de patients etc.) :

Ressentis de l'observateur :
☒ Bien-être : beaucoup de rires et d'échanges (humour)
☒ Surprise : [illegible] qui dessine quelque chose de figuratif
☒ Etrangeté : [illegible] qui cache sa production derrière son bras Magicien de.
☐ Désagréable.
☐ Rien du tout

Localisation corporelle observateur :



MT : Edith Lecourt – AP : géraldine canet Page 2 10/07/2014

• *Figure 4 – Grille d'observation de séance : exemple rempli par l'observatrice du C.A.T.T.P. (verso)*

II.2.c.2. Observation clinique

Nous avons noté ces éléments cliniques systématiquement après les ateliers, et les avons complétés par les prises de notes des observatrices.

Nous avons particulièrement axé nos observations sur les points suivants :

- les processus de création individuels et groupaux, avec une prise en compte des processus associatifs verbaux et formels ;

- le surgissement de l'émotion esthétique au cours de ces processus, du côté des adolescents (individuellement et entre eux), de nous-même, du groupe, des soignantes et observatrices ;

- les éléments transférentiels intra, inter et trans-subjectifs, ainsi que ceux procédant de l'*intertransfert* (Kaës, 2004) : cette notion a été proposée par René Kaës, lorsque plusieurs moniteurs ou observateurs se trouvent acteurs de la conduite du groupe. Il l'a élaboré dans le but de traiter une difficulté dans la conduite des groupes par plusieurs psychanalystes. R. Kaës décrit l'*intertransfert* comme *« l'état de la réalité psychique produite par les psychanalystes dans leurs transferts mutuels et induite par les différentes modalités du champ transféro-contretransférentiel dans la situation de groupe »* (Kaës, 2004, p. 5). Nous avons pu en effet constater que les mouvements transférentiels qui se sont manifestés entre les aides-soignantes, les observatrices et nous-même, avaient influencé le déroulement de certains ateliers, du point de vue de l'intersubjectivité entre les patients, et entre les patients et nous-même. Nous avons donc apporté une attention particulière à la relation entre le surgissement d'une émotion esthétique et la manifestation des transferts au sein du groupe.

- les éléments singuliers notés par les observatrices et les aides-soignantes et repris en fin d'atelier.

II.2.c.3. Tests pré et post-thérapie

II.2.c.3.a. Tests projectifs

- **Figure de Rey A** (reproduire la figure de Rey, puis, après 1 ou 2 minutes de conversation, la réaliser de mémoire) : à partir de la cotation de la reproduction puis du dessin de mémoire de la figure complexe de Rey A, nous avons porté une attention particulière sur les scores obtenus, les temps de réalisation, et la présence ou non d'enveloppes ou d'armatures. Nous nous référons aux grilles de cotation du *Guide d'utilisation et d'interprétation des Figures Complexes de Rey A et B* de Philippe Wallon et Claude Mesmin (2009, p. 10-11 pour la description des types).
- **Test du gribouillis** (écrire son nom sur une feuille, puis dessiner un gribouillis) : test de personnalité, destiné à observer l'évolution du caractère inhibé, géométrique ou agressif du gribouillis. Cette observation se base sur l'ouvrage de Louis Corman (1973), *Le test du Gribouillis*. Nous l'avons choisi afin de vérifier dans quelle mesure un mouvement a pu se révéler dans le processus d'évolution des patients.
- **Dessin d'une personne** (dessiner une personne, puis dessiner une personne de l'autre sexe ; Goodenough, 1957) : nous avons choisi ce test afin d'observer s'il y avait ou non une évolution de la perception du corps à la fin de la session. La cotation de ce test est celle élaborée par Florence Goodenough, qui compte un point par éléments présents sur le dessin (51 en tout pour un personnage de catégorie B, soit reconnaissable) :

1. Présence de la tête ;
2. Jambes présentes ;
3. Bras présents ;
4 *a*. Tronc présent ;
4 *b*. Tronc plus long que large ;
4 *c*. Épaules indiquées ;
5 *a*. Bras et jambes attachés tous quatre au tronc ;
5 *b*. Jambes attachées au tronc. Bras attachés au tronc et à l'endroit correct ;
6 *a*. Cou présent ;
6 *b*. Lignes du cou continuant celles de la tête, du tronc ou des deux ;
7 *a*. Yeux présents ;
7 *b*. Nez présent ;
7 *c*. Bouche présente ;
7 *d*. Nez et bouche à la fois ; deux lèvres indiquées ;
7 *e*. Narines indiquées ;
8 *a*. Présence des cheveux ;
8 *b*. Cheveux dépassant la circonférence de la tête et sans transparence (du crâne à travers les cheveux). Représentation meilleure qu'un gribouillage ;
9 *a*. Vêtements présents ;
9 *b*. Deux pièces du vêtement non transparentes ;
9 *c*. Dessin entièrement sans transparence lorsque le veston et le pantalon sont représentés ;
9 *d*. Quatre ou plus de quatre pièces du vêtement nettement indiquées ;
9 *e*. Costume complet, sans naïvetés ;
10 *a*. Doigts indiqués ;
10 *b*. Nombre exact de doigts ;
10 *c*. Les deux dimensions des doigts, plus longs que larges et l'angle formé par eux ne dépassant pas 180° ;
10 *d*. Opposition du pouce ;
10 *e*. Mains représentées de façon distincte des doigts ou des bras ;
11 *a*. Articulations des bras, le coude ou l'épaule, ou les deux ;
11 *b*. Articulations des jambes, genoux, hanches ou les deux ;
12 *a*. Proportion de la tête ;
12 *b*. Proportion des bras ;
12 *c*. Proportion des jambes ;
12 *d*. Proportion des pieds ;
12 *e*. Les bras et les jambes représentés en deux dimensions ;
13. Talon indiqué ;
14 *a*. Coordination motrice. Lignes A (voir les indications pour évaluer dans la Deuxième Partie de ce livre) ;
14 *b*. Coordination motrice B. Lignes B ;
14 *c*. Coordination motrice. Lignes de la tête ;
14 *d*. Coordination motrice. Lignes du tronc ;
14 *e*. Coordination motrice. Bras et jambes ;
14 *f*. Coordination motrice. Traits du visage ;
15 *a*. Oreilles présentes ;
15 *b*. Oreilles présentes avec une position et une proportion correctes ;
16 *a*. Détail des yeux. Sourcils ;
16 *b*. Détail des yeux. Pupille indiquée ;
16 *c*. Détail des yeux. Proportions ;
16 *d*. Détail des yeux. Regard vers l'avant dans les dessins de profil ;
17 *a*. Front et menton indiqués tous deux ;
17 *b*. Dépassement du menton ;
18 *a*. Un dessin de profil avec une seule erreur au maximum ;
18 *b*. Profil correct.

• *Figure 5 - Critères de cotation du dessin d'une personne (Goodenough, 1957, p. 18-19).*

II.2.c.3.b. Echelles

Ces échelles ont été administrées par des psychiatres.

- **Pour les adolescents : Echelle BPRS** (Brief Psychiatric Rating Scale) : Echelle Abrégée d'Appréciation Psychiatrique (traduction française, Pichot & Overall, 1967). Echelle de psychopathologie générale composée de 18 items, elle est utilisée notamment dans les psychoses fonctionnelles, pour évaluer les niveaux d'anxiété ou de dépression, ou la sévérité des symptômes psychopathologiques.
- **Pour les adultes : Echelle SANS SAPS** (phase 2, recherche principale) : observation de l'évolution clinique de la pathologie : symptômes positifs et négatifs (Andreasen, 1983, 1984).

II.2.d. Les outils d'analyse des données quantitatives

Tous les éléments récoltés dans les grilles et échelles détaillées ci-dessus ont été cotés afin d'être relevés dans différents tableaux d'analyse sur tableur Excel. Nous en avons ressorti les éléments les plus pertinents destinés à vérifier ou infirmer nos hypothèses.

II.2.d.1. Tableaux comparatifs de l'émotion esthétique

Ils consistent essentiellement en cinq tableaux comparatifs issus des données recueillies dans les grilles d'observation de l'émotion esthétique, remplies sur la totalité des ateliers menés en seconde phase, par nous-même d'une part, et par l'observatrice d'autre part, soit dix tableaux en tout. Il est à noter que l'absence parfois prolongée de certains patients a pu apporter un biais aux éléments relevés.

Ces éléments ont été comparés, dans un tableau plus large, avec les résultats de la grille d'observation de la séance de groupe (voir paragraphe II.2.d.2. de ce chapitre).

- **TABLEAU 1 :** Croisement entre les émotions esthétiques des sujets (EE S) et les émotions esthétiques de l'art-thérapeute (EE AT), par critères de nature et de jugement de l'émotion esthétique. *Relevé tous ateliers confondus.*

Ce tableau a été l'un des plus complexes à remplir, en raison de la relation étroite entre les natures « Surgissement » (Surg. dans le tableau), « Bien-être » (B-E), « Etrangeté » (Etr.) et la notion de jugement (positif J+, négatif J-), et aussi parce que chaque œuvre a parfois généré plusieurs émotions esthétiques, liées au geste, à la forme surgie, ou à l'œuvre elle-même, par exemple. Nous avons donc choisi de relever les éléments de façon horizontale (par ligne de critère fabriquant/fabriqué), du sujet vers l'art-thérapeute, de la manière suivante :

		ART-THÉRAPEUTE					
		Surg.	**B-E**	**Etr.**	**J +**	**J -**	**Ss EE**
SUJETS	**Surg.**						
	B-E						
	Etr.						
	J +						
	J -						
	Ss EE						

- croisement nature EE S / nature EE AT.

- croisement jugement EE S / jugement EE AT.

- si nature EE S + jugement EE S face à nature EE AT : croisements nature EE S / nature EE AT + jugement EE S / nature EE AT (même procédé si deux éléments face à jugement EE AT).

- **<u>TABLEAU 2 :</u>**
  Nombre d'émotions esthétiques par critères fabriquant/fabriqué, nature et jugement, observées du côté des sujets (tableau 2.1) et du côté de l'art-thérapeute (tableau 2.2).
  Relevé tous ateliers confondus.

		Surg.	B-E	Etr.	J +	J -
Fabriquant	Outil					
	Medium					
	Support					
	Couleurs					
Fabriqué	Geste					
	Formes					
	Œuvre					
	Texte					
	TOTAL					

- **<u>TABLEAU 3 :</u>** Taux de recouvrement (TR) des similitudes entre nombre total d'émotions esthétiques chez les sujets (nbEE/S) et nombre total d'émotions esthétiques chez l'art-thérapeute (nbEE/AT), par critère fabriquant/fabriqué.
  Relevé tous ateliers confondus.

		nbEE/S	nbEE/AT	nbEE C	TR
Fabriquant	Outil				
	Medium				
	Support				
	Couleurs				
Fabriqué	Geste				
	Formes				
	Œuvre				
	Texte				
	TOTAL				

- Particularités du relevé : si la nature de l'émotion esthétique (surgissement, bien-être, étrangeté) a été accompagnée d'un jugement, l'émotion esthétique n'a été comptée qu'une fois. S'il n'y a eu qu'un élément de nature ou qu'un élément de jugement exprimé, l'émotion esthétique a également été comptée une fois.

- nb EE C = nombre d'émotions esthétiques en commun (même nature et même critère fabriquant/fabriqué).

- TR = C : (nb EE S + nb EE AT – C).

- **TABLEAU 4 :** Taux de recouvrement par sujet des similitudes entre nombre d'émotions esthétiques chez les sujets (nbEE/S) et nombre d'émotions esthétiques chez l'art-thérapeute (nbEE/AT).
  Relevé tous ateliers confondus.

	nbEE/S	nbEE/AT	nbEE C	TR
Sujet 1				
Sujet 2				
Sujet 3				
Sujet 4				
Sujet 5				

Les mêmes données ont également été traitées de façon individuelle dans le tableur Excel décrit ci-après, qui a regroupé toutes les données de l'ensemble de nos grilles, atelier par atelier et sujet par sujet.

II.2.d.2. Tableau d'analyse des données individuelles et de groupe, atelier par atelier

Les graphiques que nous présentons dans cette thèse sont issus de tableurs Excel, qui nous ont permis de traiter les données correspondant aux critères d'évaluation de nos hypothèses opérationnelles, et que nous avons indiqués dans notre tableau de résumé de la recherche. L'ensemble de ces critères et des réponses à chaque hypothèse opérationnelle nous permettra de répondre à notre hypothèse générale dans notre discussion finale.

• **Critères d'évaluation HO1 :** notification de la correspondance et de la résonance entre les émotions esthétiques notées par les patients (nombre, nature, relation au medium, localisation corporelle), et celles notées par l'art-thérapeute et les observatrices à partir des tableaux 1 à 4 issus des grilles d'observation de l'émotion esthétique. Des critères de concordance et de simultanéité sont intégrés (entre les relevés, et entre nos éprouvés et ceux des sujets).

• **Critères d'évaluation HO2 :** ces données ont été issues essentiellement de nos notes cliniques, que nous avons croisées avec les éléments relevés dans nos grilles d'observation de l'émotion esthétique.

• **Critères d'évaluation HO3 :** nombre, par atelier, d'apparitions formelles (et d'éléments verbaux associés lorsque cela aura été possible) dans les œuvres, relatives à ce qui procède de perceptions de frontières psycho-corporelles ; et/ou nombre de signifiants de frontières ou de contenants par le geste ou l'utilisation du support.

Pour plus de justesse dans l'interprétation descriptive des œuvres, nous avions différencié au départ l'aspect symbolique (sujet à interprétation) de l'aspect figuratif de ces critères observés dans les œuvres, mais n'avons finalement pas établi de distinction entre les deux lors de l'analyse quantitative des œuvres. Nous en explicitons les nuances à travers les œuvres des sujets.

• **Critères d'évaluation HO3a :** croisement entre les critères de l'HO1 et ceux de l'HO3.

• **Critères d'évaluation HO3b :** nombre de représentations de frontières groupales dans les œuvres, versus nombre de représentations de frontières individuelles.

• **Critères d'évaluation HO4 :** nombre de représentations **regard-corps-sexuel** et **enveloppe** (frontières, contenants, limites… ainsi qu'à travers le support ou le geste) répertoriées à partir des cases cochées sur la grille d'observation des émotions esthétiques (dans la rubrique « formes »), complétées par des verbalisations (case à cocher sur la grille et notes cliniques). Nous avons choisi ces critères car ils sont en lien direct avec les qualités –et leur questionnement- de l'émotion esthétique que nous avons décrites dans notre partie théorique, notamment : la notion de regard en miroir, la pulsion scopique, et leur potentielle relation avec la perception d'une contenance.

• **Critères d'évaluation HO4a :** nombre de jugements esthétiques verbalisés ou non (dans les grilles d'observation de l'émotion esthétique), et leur concordance entre les sujets et l'art-thérapeute, complétés par nos notes cliniques.

• **Critères d'évaluation HO4b :** scores généraux des items des grilles d'observation des séances, avec une attention particulière portée sur les généralités du groupe et les processus groupaux, notamment du point de vue transféro-contretransférentiel ; notes cliniques et évolution avant/après à partir du test du gribouillis.

II.3. Le terrain de la recherche

Notre recherche s'est déroulée auprès de petits groupes de patients, sur deux années, dans trois services du Pôle de Psychiatrie et de Santé Mentale des Hôpitaux Universitaires de Strasbourg. Ces groupes ont été constitués dans un Centre d'Accueil Thérapeutique à Temps Partiel (C.A.T.T.P.) pour adolescents, un Hôpital de jour pour adolescents, et un Hôpital de jour pour adultes.

En tout, six groupes de quatre à cinq sujets ont participé à la recherche, soit : trois groupes pour la première phase destinée à affiner nos outils de recueil de données et affiner notre protocole –notamment en termes d'objectivation- ; et trois groupes pour la seconde phase, pour laquelle nous avons appliqué un protocole systématique, identique d'un groupe à l'autre. Pour le groupe d'adultes, ont été ajoutés des tests de perception esthétique avant/après, dans le cadre d'une recherche qui se continue actuellement, et dont nous donnerons quelques résultats dans nos perspectives et développements.

Cette recherche met donc particulièrement l'accent sur cette seconde phase, tout en prenant en compte les éléments qui ont pu apporter des biais à son objectivation. Ces biais sont explicités au fur et à mesure de la description de notre méthodologie de recherche, ainsi que dans la discussion.

Chacun des trois services, a ainsi permis la formation de deux groupes, l'un pour la première phase, l'autre pour la seconde. En tout, sur un total de trente sujets, dix adultes schizophrènes ont participé à cette recherche de façon « suffisamment régulière » (l'une des participantes ayant quitté l'étude après le premier atelier, nous ne l'avons pas comptabilisée dans nos résultats). Ont également participé dix-neuf adolescents souffrant de divers troubles, notamment de troubles psychotiques, mais aussi, dans le cadre du C.A.T.T.P., de troubles de l'image du corps, de troubles envahissants du développement, ou de troubles psychosomatiques.

II.3.A. Généralités sur la constitution des groupes

II.3.A.1. Les groupes d'adolescents au sein du C.A.T.T.P.

Afin que les groupes observés soient le plus possible homogènes en termes psychopathologiques, et malgré la difficulté de poser un « diagnostic » en ce qui concerne le psychisme adolescent, il a été décidé que les participants seraient intégrés sur la base des troubles suivants : troubles psychotiques, troubles envahissants du développement, autisme d'Asperger, troubles obsessionnels compulsifs, voire troubles psychosomatiques, notre recherche s'intéressant à la perception des limites psycho-corporelles.

Lors de la constitution des groupes, nous avons rencontré les parents de chaque adolescent afin d'expliquer nous-même l'objet de la recherche, et de recueillir les consentements de chacun. En raison du fonctionnement de ce service, où tous les ateliers sont systématiquement proposés aux adolescents accueillis et où il nous a été demandé de nous insérer dans ce contexte, il est arrivé que des participants ayant choisi l'art-thérapie n'ont pas souhaité participer à la recherche, ou l'ont intégrée trop tard pour être pris en compte. Les groupes en ont forcément été influencés, et nous signifions cette difficulté lorsqu'elle nous semble avoir une incidence sur nos résultats quantitatifs ou dans nos études de cas.

Lors de la première phase de recherche, pour des questions de personnel, nous avons été seule à animer les groupes. La deuxième année, une éducatrice-stagiaire a été présente pour observer le groupe et apporter une objectivation dans le relevé des émotions esthétiques. Il est intéressant de noter qu'elle a été choisie en raison de son intérêt pour l'art et la pratique artistique, afin que sa sensibilité soit proche de la nôtre quant à l'observation des manifestations de l'émotion esthétique.

II.3.A.2. Les groupes d'adolescents de l'hôpital de jour

Les adolescents qui ont constitué les groupes de l'Hôpital de Jour, présentaient des troubles psychotiques, des troubles autistiques (autisme d'Asperger), avec parfois une maladie génétique, un retard mental ou des pathologies somatiques associés.

Nous avons ressenti comme une difficulté dans la constitution des groupes de cette structure, dans le fait qu'il ne nous a pas été possible de rencontrer les parents et les adolescents afin de leur expliquer nous-même la recherche et de recueillir leur consentement. Il nous semble que cela n'a pas permis les mêmes conditions de mise en place transférentielle et d'alliance thérapeutique entre ces groupes et ceux du C.A.T.T.P., du point de vue de la *prélaboration*[25].

Nous avons mené seule les ateliers de la première phase de recherche. Lors de la seconde phase, l'éducatrice-stagiaire du C.A.T.T.P. a rempli la même fonction pour le groupe de l'Hôpital de jour, ce qui a permis une homogénéité dans les relevés. Un biais possible réside néanmoins dans le fait qu'elle était très investie sur son lieu officiel de stage –le C.A.T.T.P.-, dont elle connaissait bien les adolescents, alors que ceux de l'Hôpital de jour lui étaient inconnus. Elle a également manifesté une réserve quant à son manque de connaissance des pathologies psychiatriques, se sentant *« moins en affinités »* avec les patients de l'hôpital de jour, qu'avec ceux du C.A.T.T.P.

Il est à noter par ailleurs que deux aides-soignantes ont participé, en co-animation, au groupe de la seconde phase, la première le temps de quelques séances, la suivante jusqu'à la fin de la session.

II.3.A.3. Les groupes d'adultes de l'Hôpital de jour

En première phase, le groupe a été constitué de six personnes, dont l'une d'entre elles n'a participé qu'à un seul atelier. Une infirmière de l'Hôpital de jour a été présente aux ateliers, en tant qu'observatrice. Alors qu'elle a dû s'absenter deux fois au cours de la session, une autre infirmière l'a remplacée, ce qui a peut-être apporté un biais dans les relevés de la grille d'observation du groupe de ces deux séances, malgré le fait que nous avons revu ensemble cette grille lorsque cela s'est avéré nécessaire, à la fin de chaque séance. Nous avons présenté nous-même la recherche au groupe, et recueilli les consentements.

[25] Dans *Chronique d'un groupe*, R. Kaës (1976a, p. 2) souligne, dans le contexte des groupes de diagnostic, l'étape importante de la mise en place du groupe : la « *prélaboration* », c'est-à-dire *« le temps de mobilisation des dispositions transférentielles avant toute mise en situation effective de groupe »*, du point de vue de la régression, et de l'élaboration des défenses de chaque participant concernant le groupe à venir, pris sans son contexte institutionnel. Ce concept nous semble pertinent quel que soit le dispositif de groupe mis en place.

En seconde phase, la même infirmière a été présente pour l'observation du groupe –constitué de cinq personnes- et l'objectivation du relevé des émotions esthétiques, de la même façon que la stagiaire-éducatrice pour les groupes d'adolescents. Notons que cette infirmière a, en formation initiale, suivi l'enseignement d'une école d'art. Elle a ainsi été choisie également pour sa sensibilité artistique, sachant qu'elle mène au sein de l'Hôpital de jour, des ateliers de création, ce qui lui a conféré un lien particulier avec les patients du groupe. Ce lien a pu amener des mouvements transférentiels particuliers au sein des groupes constitués pour la recherche.

II.3.B. Le déroulement des ateliers d'art-thérapie

Les ateliers d'art-thérapie ont donc fonctionné en groupes de quatre à six patients. La recherche s'est déroulée sur douze ateliers pour la première phase, et seize ateliers pour la seconde. Chaque patient a d'abord été reçu individuellement pour un entretien préalable visant à définir ses attentes quant à la prise en charge en art-thérapie. Durant ce premier entretien, dont la durée a été d'environ 30 à 40 mn, ont été administrés des tests projectifs (20').

Une fois vus chacun des patients individuellement, les ateliers collectifs ont commencé, selon le déroulement suivant (1h30 en tout) :

- nous avons proposé un thème de création, ou une exploration sensorielle, et mis à disposition des patients des matériaux liquides (peintures), solides (pastels, feutres, crayons), ou sensoriels (éponges, sable, terre pour modelage) ; ces propositions ont été élaborées en fonction de l'évolution du groupe et des problématiques observées chez chaque patient. Certaines propositions ont pu être conçues autour de notions symboliques de différenciation soi/non-soi, et de contenance psycho-corporelle, par exemple : travail du pochoir (travail en creux, en plein, dedans-dehors), thématiques autour de formes contenantes (bol, boîte, bateau, etc…), du plein et du vide, de la forme et du fond (ce qui se passe autour, ce qui se passe dedans). Des images ont parfois été mises à disposition, ou apportées par les patients, pour favoriser la mise en route de leur processus de création. Elles ont fait partie intégrante du processus associatif du patient (50').

- Nettoyage et rangement du matériel (10').

- Prise de parole collective en fin d'atelier, autour des œuvres créées (15').

- En fin d'atelier, nous avons demandé aux sujets de remplir l'auto-questionnaire portant sur leurs ressentis du jour, pendant la création (10').

Il est à noter que les créations appartiennent aux patients, mais sont restées à l'atelier d'art-thérapie (au sein de l'institution) durant toute la durée de l'essai, dans une pochette individuelle. En fin de prise en charge, lors de l'entretien de bilan, le patient a pu réaliser un tri dans ses œuvres, choisir d'en conserver ou d'en détruire, de les emporter ou de les laisser au sein de l'institution. Les tests projectifs ont de nouveau été administrés en re-test.

Une fois les ateliers terminés, nous avons systématiquement consacré un temps de reprise avec les aides-soignantes, et les observatrices.

PARTIE III.

RESULTATS ET ANALYSE

Compte tenu que notre recherche porte sur de petits groupes, et que les mouvements à l'œuvre au sein de ces groupes leur sont singuliers, nous avons choisi d'analyser nos résultats groupe par groupe, plutôt que de rassembler l'ensemble de nos données. A chaque étape de notre analyse, nous présentons une synthèse de ces résultats pour l'ensemble des groupes. Etant donné le peu de sujets pour chaque groupe, nous n'entendons pas ces résultats en termes statistiques, mais en termes de tendances au sein de chaque groupe. Néanmoins, nous constaterons certains points communs entre eux.

Dans un premier temps, nous donnons l'analyse des résultats les plus pertinents de la phase préliminaire de notre recherche, qui s'est déroulée sur douze ateliers, puis nous développons de façon plus approfondie notre recherche principale.

Nous précisons ici que nous ne présentons pas les résultats du test du gribouillis, ni du dessin d'une personne. En raison de l'organisation institutionnelle, et du manque de temps parmi les équipes soignantes, nous les avons administrés nous-même en test et re-test. Il s'est avéré que du fait que les sujets nous connaissaient très bien une fois la session de recherche terminée, ces tests, d'approche plus ludique que, par exemple, la Figure de Rey, ont été considérés par eux comme un jeu. Les scores en re-test en ont donc été fortement biaisés, et tous les résultats en re-test ont été plus bas qu'en test, pour tous les groupes.

Un autre test ne sera pas présenté, en partie pour les mêmes raisons institutionnelles. Il s'agit de l'échelle BPRS, qui devait être remplie par les psychiatres des participants. Outre le fait qu'elles ne nous ont pas toutes été remises au début ou à la fin de la période de recherche, il subsistait, pour certains médecins, une réticence à les administrer. Cette échelle leur semblait en effet mal adaptée concernant les adolescents pour lesquels un diagnostic était difficile à poser.

Par ailleurs, la Figure de Rey n'a pas donné de résultats significatifs pour l'ensemble des groupes, sauf pour le Groupe 3 de notre recherche principale, même si les résultats restent modestes. Nous présentons toutefois ces scores en annexes 1 pour ce groupe (chapitre VII.5.h.).

III.1. Résultats préliminaires

Nous présentons dans ce chapitre de premiers résultats commentés et interprétés, qui nous ont permis d'affiner notre méthodologie, notamment dans l'élaboration des critères d'évaluation de nos hypothèses. Les graphiques qui ne sont pas présents dans ce chapitre et des résultats non interprétés sont consultables en annexes. En fin de chapitre, nous présentons une synthèse globale de ces résultats préliminaires.

Nous précisons que nous étions seule à animer les groupes d'adolescents. Pour le groupe d'adultes, une infirmière était présente à nos côtés en tant qu'observatice des mouvements groupaux.

III.1.A. Synthèse des résultats du Groupe A (adolescents accueillis en C.A.T.T.P.)

Lorsque nous commençons notre observation, ce groupe participe aux ateliers d'art-thérapie depuis deux mois déjà. Il se continuera également un peu plus d'un mois au-delà. Une adolescente avait commencé à participer, mais a dû quitter le groupe avant le début de l'étude. D'autre part, a été admis tardivement dans le groupe et le premier jour de notre observation, en raison d'une situation d'urgence, un adolescent qui n'a pas souhaité participer à la recherche. Nous ne donnerons donc pas d'éléments cliniques le concernant, même si nous aurons néanmoins à signifier sa présence dans les liens intersubjectifs qui se sont joués entre lui et un autre adolescent, Baptiste. Les relevés quantitatifs ne tiennent pas compte de ses productions, ni des émotions esthétiques observées le concernant.

Nous avons rencontré l'ensemble des parents avec les adolescents afin de leur expliciter l'objet de notre recherche, et recueillir leur consentement.

III.1.A. 1. Hypothèse opérationnelle 1 : des résonances émotionnelles observées « en négatif » entre les sujets et l'art-thérapeute, en concordance sur les jugements esthétiques positifs

Nous donnons ici les résultats des relevés d'émotions esthétiques sur les cinq premiers ateliers, afin d'en retirer une première tendance, que nous mettons en regard aux éléments plus précis recueillis dans les auto-questionnaires.

III.1.A.1.a. Généralités sur l'observation des émotions esthétiques et leurs résonances

Nous observons pour ce groupe, une prévalence du côté des **sujets**, des émotions esthétiques de *bien-être* et de *jugements positifs*. Du côté de notre **contre-transfert**, nos émotions esthétiques ont été particulièrement teintées de *surprise* ou d'*étrangeté*. Le nombre de nos *jugements esthétiques positifs* est assez proche de celui des sujets.

Il est intéressant de noter que le plus grand nombre de jugements esthétiques positifs du côté des patients l'a été en relation à notre sentiment d'étrangeté, ou en résonance avec nos propres jugements esthétiques positifs. Le négatif relevé ici entre nos éprouvés et ceux des sujets suggère que nous avons potentiellement rempli une fonction alpha (Bion, 1962) auprès des sujets. Les émotions esthétiques de bien-être de leur côté, relevées en résonance avec de l'étrangeté dans notre contre-transfert, viennent renforcer ce constat. Dautre part, les résonances de jugements esthétiques positifs suggèrent un effet miroir entre les sujets et nous-même.

		ART-THÉRAPEUTE						
	AT	**Surg.**	**B-E**	**Etr.**	**J +**	**J -**	**Ss EE**	**TOT S**
SUJETS	**Surg.**	2	-	2	-	1	1	6
	B-E	1	1	4	3	-	2	**11**
	Etr.	-	-	-	-	-	-	-
	J +	1	-	**7**	**9**	2	5	**24**
	J -	-	-	-	-	-	2	2
	Ss EE	5	-	6	11	3	9	
	TOT AT	**9**	1	**19**	**23**	6		

GROUPE A. Tableau 1. Emotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute (AT) - Ateliers 1 à 5

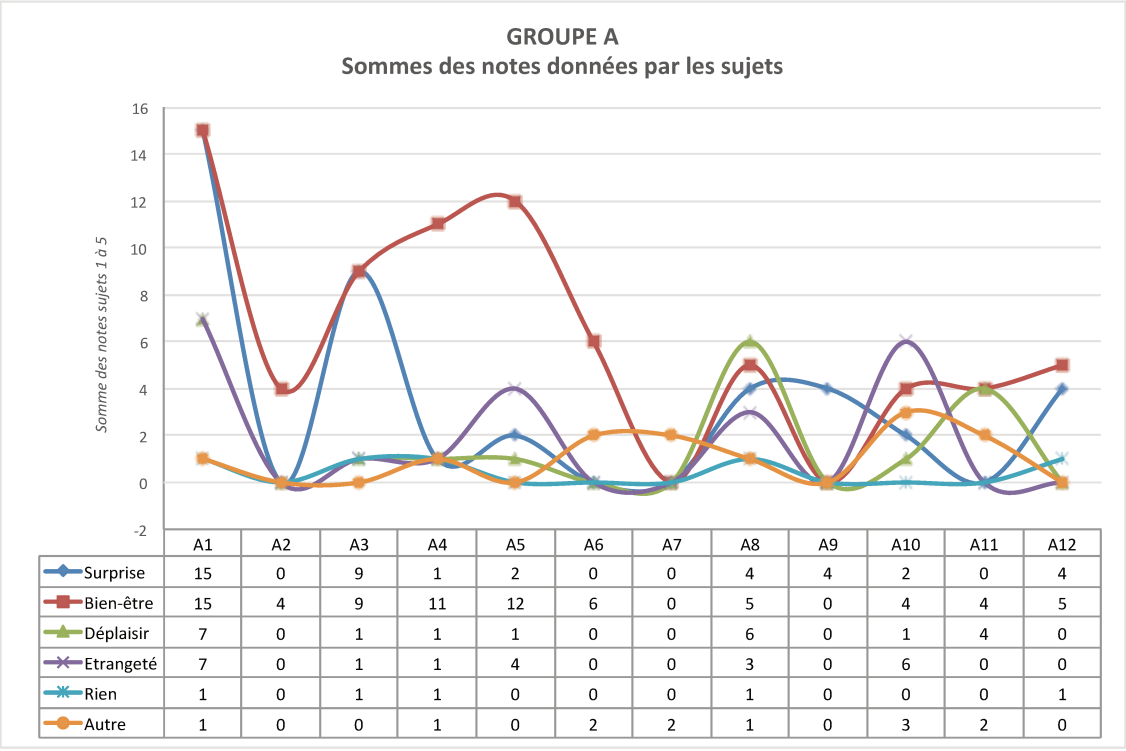
Par ailleurs, nous notons un grand nombre de jugements esthétiques positifs de notre côté, qui n'ont pas trouvé résonance du côté des sujets (voir en annexes Tableau 1 chapitre II.1).

Nous pouvons donc conclure de ces premiers résultats que **des résonances d'émotions esthétiques entre les sujets et nous-même se sont bien manifestées, mais**

qu'elles peuvent surgir soit dans des qualités « en négatif » (bien-être du côté des sujets, versus étrangeté dans notre contre-transfert), soit dans des qualités identiques, comme, ici, pour le jugement esthétique positif. De plus, **les concordances entre nos jugements esthétiques positifs et ceux des sujets semblent apporter un élément de vérification d'un processus d'accordage à l'œuvre, dans le même temps qu'un potentiel effet miroir entre eux et nous, à travers l'appréciation esthétique de l'œuvre.**

Nous vérifions donc notre première hypothèse opérationnelle. En attendant de pouvoir vérifier si des représentations de frontières sont apparues en relation à ces résonances, nous pouvons lier cette première hypothèse opérationnelle à notre quatrième hypothèse opérationnelle, ainsi qu'à sa sous-hypothèse 4b.

III.1.A.1.b. Comparaisons avec les auto-questionnaires



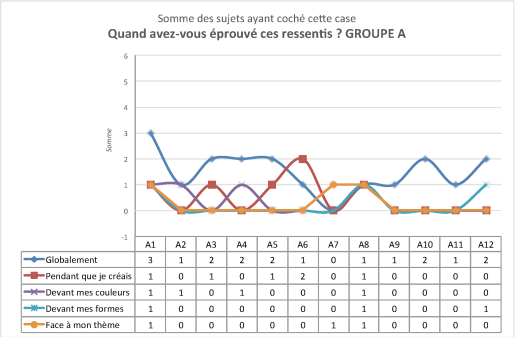
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
Surprise	15	0	9	1	2	0	0	4	4	2	0	4
Bien-être	15	4	9	11	12	6	0	5	0	4	4	5
Déplaisir	7	0	1	1	1	0	0	6	0	1	4	0
Etrangeté	7	0	1	1	4	0	0	3	0	6	0	0
Rien	1	0	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1
Autre	1	0	0	1	0	2	2	1	0	3	2	0

• *Figure 6 - GROUPE A – Nature des ressentis notés par les sujets*

Nos relevés du nombre d'émotions esthétiques de bien-être observées chez les sujets précédemment sur les cinq premiers ateliers, concorde avec les éprouvés qu'ils ont notifiés dans leurs auto-questionnaires : le bien-être est en effet l'éprouvé le plus représenté, jusqu'au sixième atelier. Les scores sont particulièrement élevés au premier

atelier, ainsi qu'aux quatrième et cinquième. En seconde position arrive la suprise, qui s'est manifestée principalement lors des premier et troisième ateliers, puis à partir du huitième.

Les moments auxquels ces éprouvés ont été notifiés, ont été principalement centrés sur les sujets eux-mêmes, globalement, ou pendant qu'ils créaient, plutôt qu'en relation à un autre participant (voir en annexes les graphiques du chapitre II.2.b.). Ceci suggère une concentration des adolescents sur leurs propres processus de création.

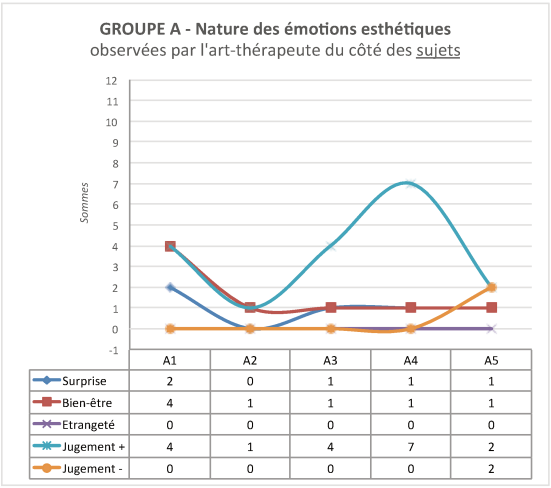


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
Globalement	3	1	2	2	2	1	0	1	1	2	1	2
Pendant que je créais	1	0	1	0	1	2	0	1	0	0	0	0
Devant mes couleurs	1	1	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0
Devant mes formes	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Face à mon thème	1	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0

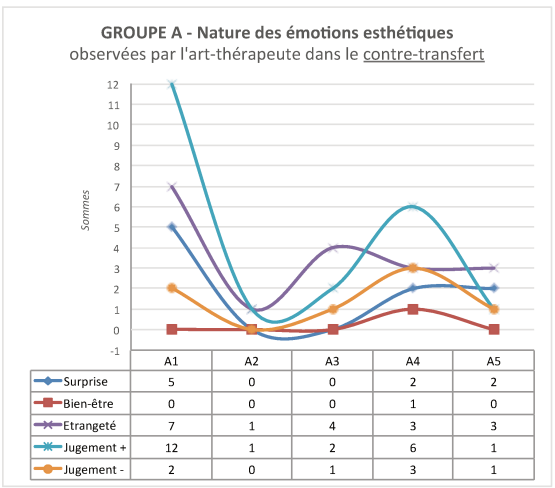
Par ailleurs, les relevés provenant de nos grilles d'observation des émotions esthétiques montrent deux temps forts dans le groupe, qui viennent corroborer les relevés des auto-questionnaires (voir en annexes les graphiques « Groupe A – Nature des émotions esthétiques », chapitre II.2.c.). Il s'agit du premier atelier, où nous avons noté une grande variété d'émotions esthétiques, particulièrement dans notre contre-transfert.

Le quatrième atelier semble également particulièrement riche en regard à la variété d'émotions esthétiques ressenties dans notre contre-transfert, et au nombre de jugements esthétiques positifs observés du côté des sujets.

Les résonances d'émotions esthétiques apparaissent donc lors de temps forts au sein du groupe. Nous donnerons quelques éléments cliniques à la fin de cette analyse quantitative du Groupe A, afin de comprendre ce qui a généré ces mouvements.



	A1	A2	A3	A4	A5
Surprise	2	0	1	1	1
Bien-être	4	1	1	1	1
Etrangeté	0	0	0	0	0
Jugement +	4	1	4	7	2
Jugement -	0	0	0	0	2



	A1	A2	A3	A4	A5
Surprise	5	0	0	2	2
Bien-être	0	0	0	1	0
Etrangeté	7	1	4	3	3
Jugement +	12	1	2	6	1
Jugement -	2	0	1	3	1

D'un point de vue global, sur l'ensemble des ateliers, nous notons une prégnance des jugements esthétiques positifs tant du côté des sujets que dans notre contre-transfert.

III.1.A.1.c. Résonances d'émotions esthétiques en relation au processus créatif : prégnance de l'œuvre

	SUJETS (grilles AT)	Surg.	B-E	Etr.	J +	J -
Fabriquant	Outil	-	-	-	-	-
	Medium	-	-	-	-	-
	Support	-	-	-	-	-
	Couleurs	1	-	-	2	-
Fabriqué	Geste	2	5	-	2	-
	Formes	2	1	-	3	-
	Œuvre	-	2	-	**11**	2
	Texte	-	-	-	-	-
	TOTAL	5	**8**	0	**18**	2

GROUPE A. Tableau 2.a. Emotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute (observation des sujets) - Ateliers 1 à 5

	AT (grilles AT)	Surg.	B-E	Etr.	J +	J -
Fabriquant	Outil	-	-	-	-	-
	Medium	-	-	-	-	-
	Support	-	-	-	-	-
	Couleurs	-	-	-	2	-
Fabriqué	Geste	3	-	3	2	-
	Formes	4	-	5	7	1
	Œuvre	2	1	**10**	**12**	5
	Texte	-	-	-	-	-
	TOTAL	**9**	1	**18**	**23**	6

GROUPE A. Tableau 2.b. Emotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute (observation du contre-transfert) - Ateliers 1 à 5

• *Figure 7 - GROUPE A – Tableau 2. Comparaison des émotions esthétiques par critères fabriquant/fabriqué, entre les sujets et l'art-thérapeute.*

Nous relevons, du côté des **sujets**, un grand nombre de jugements esthétiques positifs liés à l'œuvre, ainsi qu'un nombre intéressant du côté du bien-être en relation au geste. Dans notre **contre-transfert**, nous observons que l'étrangeté dans l'émotion esthétique est particulièrement liée à l'œuvre, et, également, au surgissement des formes, malgré un score assez modeste.

Par ailleurs, tant du côté des sujets que dans notre contre-transfert, c'est l'œuvre qui rassemble le plus de jugements esthétiques positifs.

	AT	nbEE/S	nbEE/AT	nbEE C	TR
Fabriquant	Outil	-	-	-	-
	Medium	-	-	-	-
	Support	-	-	-	-
	Couleurs	2	2	-	-
Fabriqué	Geste	8	7	1	0,07
	Formes	5	13	4	**0,29**
	Œuvre	**15**	**21**	7	**0,24**
	Texte	-	-	-	-
	TOTAL	30	43	12	**0,20**

GROUPE A. Tableau 3. Emotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute - Ateliers 1 à 5

Ces observations sur la prégnance de l'œuvre dans l'apparition d'émotions esthétiques se vérifient également dans notre tableau de recouvrement des émotions esthétiques communes

entre nous-même et les sujets (voir en annexes le Tableau 3, chapitre II.1.). Même si les taux de recouvrement y sont relativement bas, ils semblent plus significatifs du côté des formes et de l'œuvre. **Ce sont donc les représentations formelles qui sont le plus à même de générer des résonances émotionnelles entre les sujets et l'art-thérapeute.** Nous proposons de vérifier dans le chapitre suivant les relations entre ces émotions esthétiques et les représentations du corps et des frontières dans les œuvres.

Par ailleurs, **ces résonances émotionnelles peuvent surgir particulièrement entre certains sujets et l'art-thérapeute**, si nous nous référons au tableau de recouvrement des émotions esthétiques communes entre les sujets et nous-même. Les scores y sont également modestes, mais deux sujets semblent se démarquer : le sujet 3, Baptiste, adolescent de douze ans ; et le sujet 1, Sabine, dix-sept ans, dont le score est moins élevé.

AT	nbEE/S	nbEE/AT	nbEE C	TR
Sujet A1	4	6	2	**0,25**
Sujet A2	5	10	2	0,15
Sujet A3	7	9	4	**0,33**
Sujet A4	10	13	3	0,15
Sujet A5	4	3	1	0,17

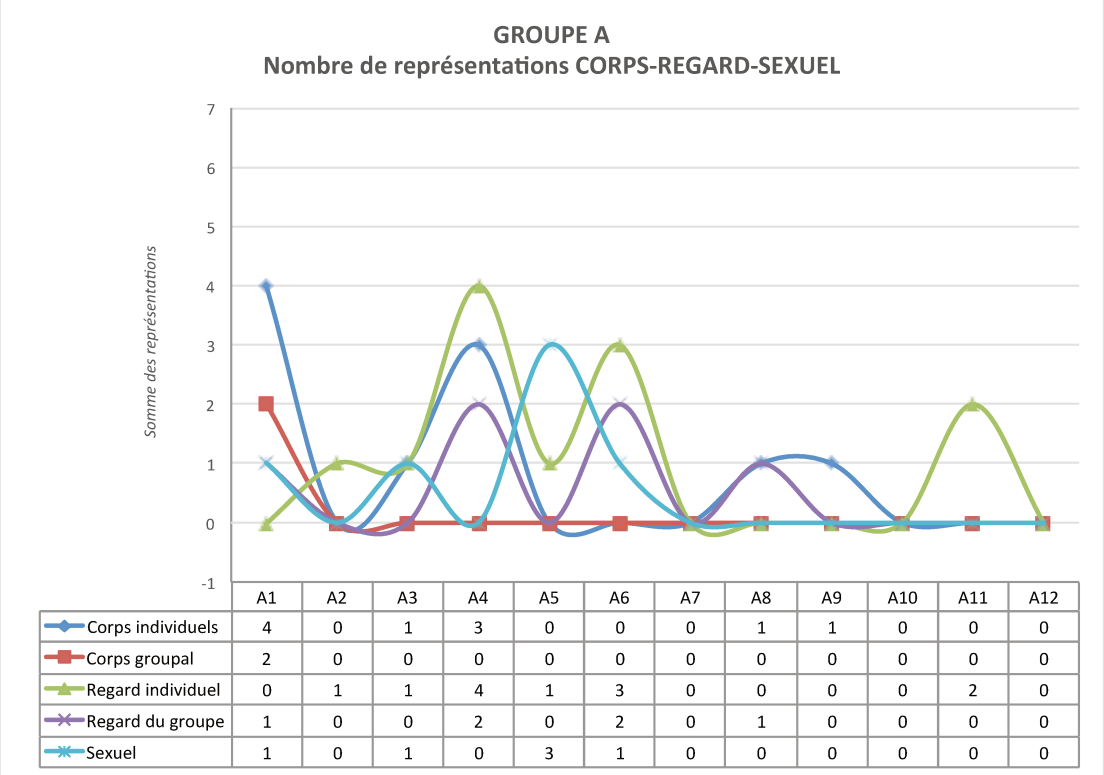
GROUPE A. Tableau 4. Emotions eshétiques relevées par l'art-thérapeute - Ateliers 1 à 5

III.1.A. 2. Hypothèses opérationnelles 3 et 4 : des liens entre résonances émotionnelles, et représentations du corps et des frontières dans les œuvres, aux temps forts du groupe

Nous avons mis en relation dans les deux graphiques qui suivent, les représentations formelles, qui d'une part nous semblaient relever de la pulsion scopique, et d'autre part nous semblaient procéder de l'évocation de frontières ou de contenants. Pour la pulsion scopique, nous avons relevé les représentations du corps et du regard du point de vue individuel et groupal, ainsi que les représentations du sexuel. Pour les représentations de limites, frontières, contenants, nous avons relevé leur apparition formelle dans les œuvres, ainsi que l'utilisation du support ou du matériau qui suggère une relation à la surface ou à la frontière, et ce aux niveaux individuel et groupal.

Nous avons choisi d'illustrer ces résultats d'exemples cliniques, afin de mieux expliciter ce que nous entendons par *représentations* de frontières et *utilisation du support* comme frontière.

III.1.A.2.a. Pulsion scopique et représentations du corporel



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
Corps individuels	4	0	1	3	0	0	0	1	1	0	0	0
Corps groupal	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Regard individuel	0	1	1	4	1	3	0	0	0	0	2	0
Regard du groupe	1	0	0	2	0	2	0	1	0	0	0	0
Sexuel	1	0	1	0	3	1	0	0	0	0	0	0

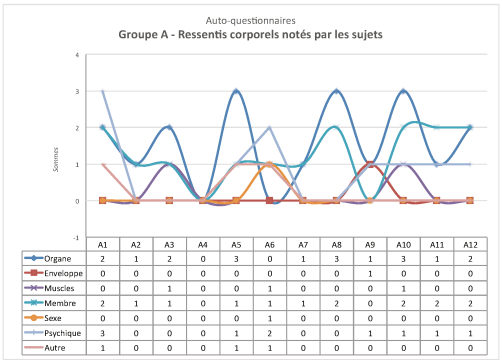
• *Figure 8 - GROUPE A – Représentations CORPS-REGARD-SEXUEL dans les œuvres*

Ce graphique montre deux moments particulièrement importants dans l'histoire de ce groupe, aux premier et quatrième ateliers, en concordance avec nos relevés de l'émotion esthétique. Ceci suggère donc une **correspondance entre résonances émotionnelles et représentations du corps dans les œuvres.**

Le premier atelier semble suggérer une relation entre les représentations du corps groupal (courbe rouge) et celle des corps individuels (courbe bleu foncé). Nous pouvons y noter également une représentation du sexuel (en bleu clair) et une autre du regard groupal (en mauve). Il est important de savoir que les adolescents étaient tous présents ce jour-là.

Le quatrième atelier, quant à lui, semble mettre en relation les représentations des regards individuels (courbe verte) avec celles des regards du groupe (courbe mauve). Nous retrouvons cette relation entre ces deux contenus formels au sixième atelier. Le quatrième atelier se révèle également riche en représentations des corps individuels (courbe bleu foncé).

Le corps étant en pleine mutation à l'adolescence, il est intéressant de constater qu'il se trouve ici pris entre deux regards : celui du groupe et celui des individus. Rappelons que ce quatrième atelier a vu s'exprimer un nombre important de jugements esthétiques positifs, tant du côté des sujets que dans notre contre-transfert, de même que le premier atelier (voir graphiques « Groupe A – Nature des émotions esthétiques »).



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
Organe	2	1	2	0	3	0	1	3	1	3	1	2
Enveloppe	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
Muscles	0	0	1	0	0	1	0	0	0	1	0	0
Membre	2	1	1	0	1	1	1	2	0	2	2	2
Sexe	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
Psychique	3	0	0	0	1	2	0	0	1	1	1	1
Autre	1	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0

Il nous paraît également important de notifier le surgissement de représentations du sexuel au cinquième atelier (courbe bleu clair), tout juste entre les deux décrits précédemment, dont les productions ont présenté des représentations du regard. Il nous semble que nous pouvons établir un lien entre cette observation, et le nombre de ressentis corporels notifiés par les adolescents dans ce même atelier (voir en annexes, graphique « Groupe A – Ressentis corporels notés par les sujets », chapitre II.2.d.). De plus, le bien-être a été le ressenti le plus signifié dans les auto-questionnaires pour les quatrième et cinquième ateliers, ainsi que pour le tout premier (graphique « Groupe A – Somme des notes données par les sujets », chapitre II.2.a.).

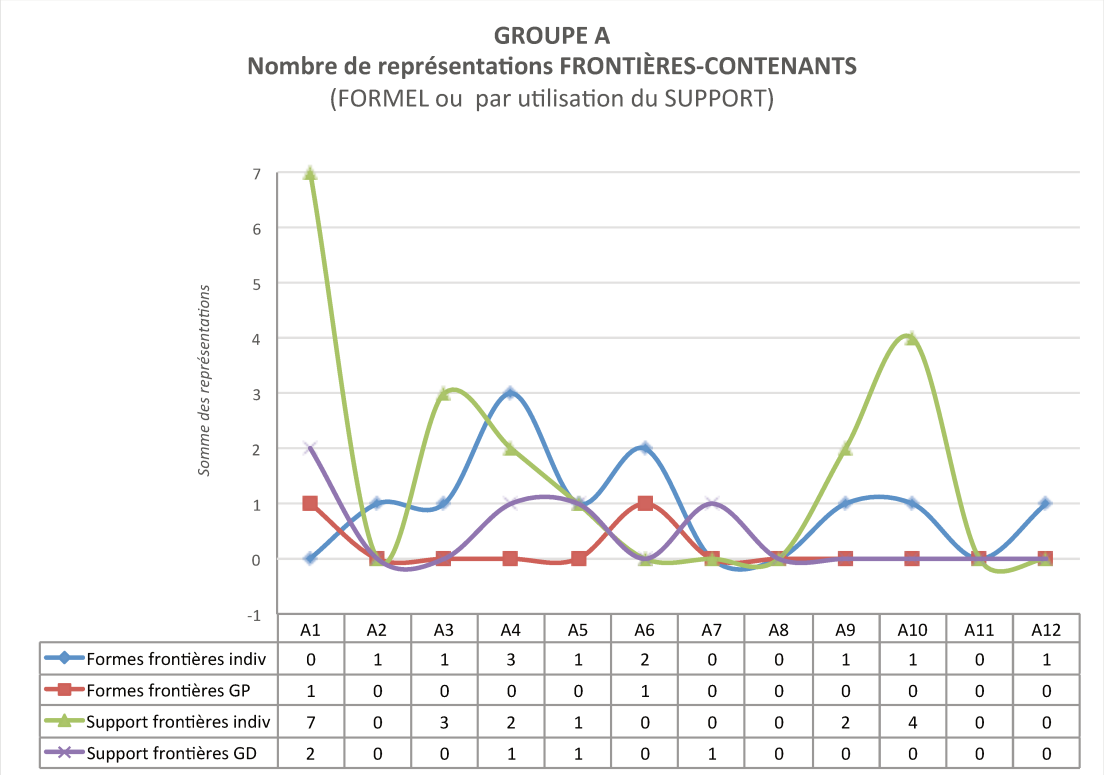
Par ailleurs, nous avons pu constater dans ce même graphique une quasi-absence d'éprouvés corporels au quatrième atelier, alors que les représentations des corps individuels y sont bien représentés. Nous nous interrogeons sur la signification de cette observation. La projection corporelle sur l'œuvre, a-t-elle permis à cet endroit un détachement des préoccupations corporelles habituelles chez les adolescents ? Nous avions indiqué dans notre méthodologie que ceux-ci n'ont pas toujours été en mesure de séparer les éprouvés corporels liés à l'acte de créer en lui-même, de ceux avec les lesquels ils arrivaient dans l'atelier : courbatures, blessures, maux de tête, préoccupations obsessionnelles, etc…

D'un point de vue plus général, notre observation suggère que **la projection corporelle sur l'œuvre peut tendre à apaiser les problématiques somatiques,** à rétablir une « confiance dans un fonctionnement naturel et heureux de l'organisme », fonction que D. Anzieu (1985, p. 131) considère comme « une des tâches essentielles

du psychanalyste » à l'égard des patients psychotiques, qui se trouvent pris dans un « fonctionnement psychique paradoxal », « une activité *toxique* du Moi-peau ».

Le graphique qui suit relève le nombre de représentations de frontières et de contenants, ou les signifie du point de vue de l'utilisation du support : collage-décollage (de feuilles, de mains), pliage, choix d'un support épais rempli complètement, etc… Nous allons tenter de vérifier si une correspondance existe entre les représentations du corps vues précédemment, et les représentations de limites.

III.1.A.2.b. Concordance entre représentations de frontières et représentations du corps



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
Formes frontières indiv	0	1	1	3	1	2	0	0	1	1	0	1
Formes frontières GP	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
Support frontières indiv	7	0	3	2	1	0	0	0	2	4	0	0
Support frontières GD	2	0	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0

• *Figure 9 - GROUPE A – Représentations FRONTIÈRES-CONTENANTS dans les œuvres*

Nous observons en effet dans ce graphique un nombre important de significations de frontières individuelles dans le premier atelier à travers le support (au nombre de sept, courbe verte), dans le même temps que des représentations du corps se sont exprimées (au nombre de quatre dans le graphique précédent). Notre proposition du jour a été basée sur l'expérience sensorielle, de peindre avec les doigts, d'où probablement aussi le score des ressentis de surprise notifiés par les adolescents (Voir graphique « Groupe A – Somme des notes données par les sujets », chapitre II.2.a. en annexes 1).

Cela a, semble-t-il, fortement contribué à établir une relation en triade corps-support-formes chez les participants, et éveillé des pulsions régressives qui se sont traduites par des agirs impulsifs utilisant le support comme limite. Nous rejoignons en cela G. Haag (2002, p. 1780), pour laquelle, « la naissance de la perception des formes dans l'agir situent […] cette naissance au cœur du jeu pulsionnel et affectif. »

Pour exemple, Max, après avoir trempé ses mains à même les couleurs primaires déposées dans sa palette, est venu éprouver la surface de la feuille en les appuyant de tout son poids, puis en y appuyant ses poings de la même façon [1] [2]. Adolescent de quinze ans, souffrant d'anxiété, Max montre un grand retrait affectif, une immaturité, ainsi qu'une certaine bizarrerie dans ses propos et sa gestuelle souvent inattendue. Il parle très peu et ne s'adresse quasiment qu'à nous dans les ateliers, venant nous montrer, de façon systématique et répétitive, chacune de ses créations en nous demandant si elles sont belles.

Un autre adolescent, Jean, qui a participé à nos ateliers durant trois années, et dont nous donnons plus d'informations dans les analyses de notre recherche principale, a souhaité ce jour « peindre avec sa tête ». Jean, pour lequel des troubles psychotiques sont soupçonnés, suit un traitement chimio-thérapique depuis un an. Il est arrivé dans l'institution avec des troubles obsessionnels compulsifs et des angoisses de contamination par ses demi-frères et sœurs. Ses parents ayant divorcé, il vit avec sa mère, qui fonde beaucoup d'espoir dans notre prise en charge par l'art-thérapie. Lorsque nous l'avons accueilli pour la première fois, Jean semblait perdu au milieu des nouvelles configurations familiales de ses deux parents. Après avoir trouvé sa place physiquement dans notre atelier, au bout d'une année environ, Jean a cessé de se laver les mains de façon compulsive. Sa prise en charge, pluri-disciplinaire, a permis d'atténuer peu à peu ses angoisses. Il rejoint cette année le groupe dans un grand état d'agitation, et très déshinibé, en disant : « oui, maintenant, je suis comme ça, c'est les traitements, ça a changé par rapport à l'an dernier ». Nous notons le « Ça » pulsionnel – très libidinal- qu'il exprime dorénavant avec grand bruit dans l'atelier.

III.1.A.2.c. L'effet-miroir de l'œuvre

Pour que Jean puisse peindre « avec sa tête », et alors qu'il ne veut « s'en mettre ni dans les yeux, ni dans les cheveux », nous lui proposons de déposer la peinture sur son visage avant de l'imprimer sur la feuille. Jean suit à la lettre nos recommandations, et crée une splendide planche de trois formes [3] qui ne sont pas sans nous évoquer les peintures de Francis Bacon, un peintre qui a inspiré particulièrement notre propre parcours d'artiste. Nous ressentons, au surgissement de ces formes, une forte émotion esthétique teintée d'étrangeté, accompagnée d'un jugement esthétique positif. Jean, quant à lui, montre simultanément un surgissement d'émotion esthétique, accompagné d'un « Ouaaah ! Regarde ! » que nous avons noté comme jugement esthétique positif également.

L'effet-miroir évident, induit par ce processus de création et sa demande de regarder sa création, nous évoque le propos de D.W. Winnicott (1971, p. 209) au sujet de cet illustre peintre : « Les visages de Bacon me paraissent très éloignés de la perception du réel. Bacon, regardant les visages, me semble douloureusement chercher à être vu, ce qui est à la base d'un regard créatif. » Pour Winnicott, « Francis Bacon se voit lui-même dans le visage de sa mère, mais avec une torsion en lui ou en elle, qui nous rend fous, et lui, et nous. » (*Ibid*.) Il nous apparaît que, dans ce croisement entre « l'aperception et la perception » (*Ibid*.) du « voir » simultané au « fait d'être vu », et dans cette simultanéité d'émotions esthétiques, l'histoire de Jean est venue rencontrer la nôtre, d'où l'impression d'étrangeté –et de familier par ce double effet-miroir croisé- dans notre propre ressenti. La « beauté dans le transfert » serait bien ainsi « un point d'origine qui advient dans l'espace créé en commun » (A. Franck, 2007, p. 48), alors que nous reconnaissons à ce moment particulièrement, le talent créatif de Jean.

Dans son processus de création spectaculaire, Jean a aussi sollicité le regard du groupe. Nous en avons noté une représentation dans l'une des œuvres de Baptiste, qui condense l'œil et la main de façon particulièrement saisissante [6].

III.1.A.2.d. L'épreuve de la matière à l'épreuve des limites

Cette création, qui représente le corps du groupe avec ses six mains vertes (ils sont six adolescents ce jour dans l'atelier), semble en effet nous regarder à travers ses yeux-mains, en raison des petites gouttes de peinture noire que Baptiste a pris soin de déposer au milieu de ses traces. Cette peinture vient après deux autres. La première a été réalisée en frappant la feuille [4]. Pour la seconde, qui nous a semblé montrer également une agressivité, Baptiste nous a demandé de l'aider à « décoller sa main » [5]. Pour la troisième, il s'est d'abord créé un « gant » avec la peinture, avant de déposer ses traces. Nous avons déjà rencontré ce type de mises en scène de la « main qui frappe », puis la « main qui colle », qui « doit être collée », puis parfois, qui « doit être barrée » dans des situations où l'enfant a été victime ou témoin de violences physiques. C'est comme si la main de l'adulte avait été intégrée au corps de l'enfant, et qu'il soit nécessaire pour lui de l'en décoller. Dans le même temps, le trop-plein d'excitations pulsionnelles se rejoue à travers ces gestes symboliques utilisant la matière.

C. Dejours (2002, p. 85) place « le deuxième corps, le corps érotique », comme naissant du « premier, le corps physiologique. Entre les deux : les gestes de l'adulte sur le corps de l'enfant, qu'on ne saurait réduire à leur dimension matérielle et à leur vocation instrumentale ». Dans « un rapport inégal » avec l'adulte, l'enfant découvre son corps à travers les soins prodigués et les jeux du corps, qui vont à leur tour déclencher fantasmes, affects, sentiments chez l'adulte. Dans cette intersubjectivité, « en ce lieu géométrique du corps », va s'opérer « avec plus ou moins de bonheur […], la subversion libidinale des fonctions physiologiques » vers « l'émancipation du corps vécu », « qui s'éprouve d'abord *comme un corps érogène*. »

A son arrivée dans le groupe, Baptiste a montré un surmoi très persécuteur, se dévalorisant sans cesse. Il nous est apparu qu'un interdit de parler lui avait peut-être été imposé, ou bien qu'il ne se sentait pas suffisamment écouté, lorsqu'il a collé du scotch sur sa bouche au cours du neuvième atelier, après avoir réalisé sa silhouette grandeur nature et en avoir renforcé le contour d'un bleu épais [7]. Il a ensuite éprouvé la surface de son corps en jouant avec un autre adolescent à coller ce scotch sur ses bras et ses jambes, et en lui demandant de l'arracher violemment. Ces jeux du corps ont semblé signifier alors un besoin impératif d'éprouver sa propre limite, négociant avec la douleur dans cette mise en scène avec un adolescent de son âge. Ses représentations se

sont poursuivies avec la demande de réaliser une peinture sophistiquée à partir d'un modèle illustré, où un grammophone sur scène semble parler à une assemblée de chiens. L'un d'entre eux est différent des autres. Baptiste a tenu à représenter cette figure animale, « anti-phobique » (Dolto 1985, p. 53), représentante d'un Moi-idéal, sur un trône de roi, seul en face du grammophone [8]. Il était important pour Baptiste d'en réaliser le contour rapidement, épais, au pinceau noir, avant même de lui donner une couleur. Il ne l'a finalement pas terminé.

Baptiste a été très en demande de notre soutien technique au cours des ateliers, pour résoudre des questions esthétiques très élaborées : la transparence d'un glaçon dans un verre d'alcool, le point de fuite d'un bar, l'angle d'un chapeau sur la tête d'un homme de dos en train de prendre un verre à ce bar, la couleur de l'intérieur du bar par rapport à la couleur du dessus, la position assise très précise du chien, sa race, etc... Ceci peut expliquer la raison pour laquelle nous avons observé un taux de recouvrement intéressant concernant nos émotions esthétiques communes (voir graphique « Groupe A – Tableau 4 », sujet 3, II.1.c. en annexes 1), et suggérer un accordage entre lui et nous.

III.1.A.2.e. Corps groupal, libido et auto-engendrement

Sabine, pour laquelle a également été montré un taux de recouvrement intéressant (sujet 1), semble avoir représenté le corps groupal dans une condensation du féminin et du masculin, dans sa peinture du premier atelier. Celle-ci représente une immense montagne triangulaire –le triangle étant considéré comme forme symbolique du sexe féminin- avec un contour épais rose et bleu. Sur cette montagne sont plantés quatre gros arbres bien touffus [9].

Dans les rêves, auxquels nous apparentons le processus créatif, l'arbre se trouve être un substitut symbolique du « membre viril » (Freud, 1917b, p. 198), et « la toison génitale des deux sexes est décrite […] sous la forme de la *forêt* et des *buissons*. » (*Ibid*., p. 200). Les parties génitales féminines, quant à elles, sont « très souvent représentées comme *paysage* avec rochers, forêt et eau. » Comme nous considérons le groupe comme représentation de « l'image de la mère », et que « l'image du corps est reflétée et représentée par le groupe et par ses membres » (Foulkes, 1964, p. 114), nous observons ici une potentielle correspondance, pour Sabine, entre la perception-représentation de son propre corps et sa perception-représentation du corps groupal. Les

adolescents sont au nombre de quatre dans l'atelier, soit le même nombre que les arbres de sa peinture.

Nous nous étonnons de ne pas voir de représentation de la deuxième adolescente, Elisabeth. Ceci pourrait suggérer que le féminin est potentiellement perçu par Sabine comme un tout, comme s'il était absorbé par l'aspect matriciel de la configuration groupale, ou qu'il en faisait partie intégrante. Il peut également signifier un désir que le masculin reste en-dehors de la frontière, tout autant qu'un désir qu'il y pénètre. Si nous mettons en relation ces deux possibilités, il nous semble qu'émerge de cette peinture une tentative de représentation d'un fantasme d'auto-engendrement présent dans le groupe. Nous rejoignons en cela J.-B. Chapelier (2005, p. 45), lorsqu'il évoque le fait que « chez l'enfant, le roman originaire prend toujours sa source dans la représentation archaïque d'une scène primitive », et qu'« à l'adolescence l'Œdipe est écarté comme organisateur du groupe au profit de l'auto-engendrement ». Cette peinture de Sabine semble en effet représenter à la fois la scène primitive (des arbres plantés dans le sexe maternel –ou le sien) soumis au regard observateur des membres du groupe comme représentations des *membres de la famille*, les enfants (Foulkes, 1964, p. 114), et à la fois la fécondation du groupe-corps maternel. Les échanges qui ont eu lieu lors du quatrième atelier avec Sabine semblent venir confirmer cette hypothèse.

De la même manière que pour Baptiste, Sabine nous a beaucoup sollicitée du côté de nos compétences en dessin, notamment pour réaliser une série de regards au cours de ce quatrième atelier, à partir du portrait d'une jeune femme réalisé par elle [10]. Son questionnement se portait sur la pupille. Après un premier dessin qu'elle réalise sur un papier à aquarelle très épais [11], nous lui suggérons de dessiner un œil plus grand pour avoir la place d'en faire les détails [12]. « C'est bizarre, j'ai pensé à un œil et une bouche ce week-end », nous confie-t-elle. Nous en sommes extrêmement surprise, car cette remarque nous évoque une peinture réalisée en commun avec Elisabeth lors du deuxième atelier, sous forme de jeu de squiggle (Winnicott, 1968) en peinture, dans le but, puisqu'elle était seule dans l'atelier, d'entrer un peu plus en relation avec elle, car elle se plaçait relativement en retrait du groupe. Dans cette peinture figurent, peints par Elisabeth, une bouche au-dessus d'un œil ainsi qu'une forme oblongue visant la bouche sous ce regard, comme une condensation du fantasme originaire –comportant la curiosité du regard-, et du fantasme d'auto-engendrement du groupe, qui à la fois s'auto-féconde et se nourrit en tant que « groupe-bouche » (Anzieu, 1999, p. 195) [13].

III.1.B. Synthèse des résultats du Groupe B (adolescents accueillis en hôpital de jour)

De la même manière que pour le groupe précédent, la prise en charge en art-thérapie a déjà débuté lorsque nous commençons notre recherche. Ce groupe est constitué de cinq adolescents, dont quatre souffrent de troubles psychotiques ou de schizophrénie, et le cinquième du syndrôme d'Asperger. Ils ont entre quinze et dix-huit ans. L'une des adolescentes, Nouzha (sujet 6), participera également au Groupe 2 l'année suivante.

III.1.B.1. Hypothèse opérationnelle 1 : peu de résonances émotionnelles, principalement en relation aux jugements esthétiques positifs sur l'œuvre

Ici également, nous présentons les résultats relevés sur les cinq premiers ateliers.

III.1.B.1.a. Généralités sur l'observation des émotions esthétiques et leurs résonances

De même que pour le groupe A, nous observons pour ce groupe, une prévalence du côté des **sujets**, des émotions esthétiques de *bien-être* et de *jugements positifs*.

Du côté de notre **contre-transfert,** nos émotions esthétiques sont également teintées de *surprise* ou d'*étrangeté* (Voir en annexes le tableau 1, chapitre III.1.).

		ART-THÉRAPEUTE						
	AT	**Surg.**	**B-E**	**Etr.**	**J +**	**J -**	**Ss EE**	**TOT S**
SUJETS	**Surg.**	1	-	-	1	-	1	3
	B-E	2	-	-	2	-	**12**	**16**
	Etr.	-	-	2	1	-	-	3
	J +	4	-	4	**6**	-	**10**	**24**
	J -	-	-	1	1	1	2	5
	Ss EE	**12**	-	**11**	**17**	2	18	
	TOT AT	**19**	0	**18**	**28**	3		

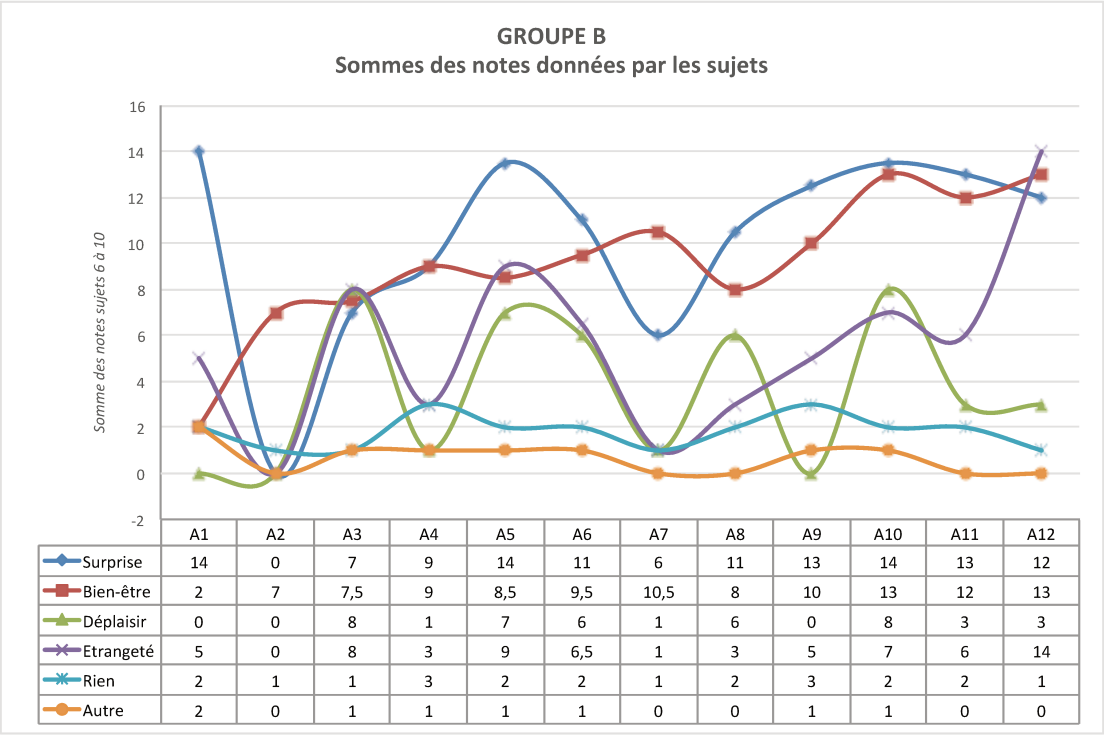
GROUPE B. Tableau 1. Emotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute (AT) - Ateliers 1 à 5

Le nombre de nos *jugements esthétiques positifs* est assez proche de celui des sujets. Cependant, nous observons une concordance modeste entre les jugements esthétiques positifs des sujets et les nôtres. Nous notons malgré tout une concordance entre des jugements esthétiques positifs du côté des sujets, et des éprouvés d'étrangeté du nôtre, en dépit de leur très modeste nombre. Ceci suggère à nouveau notre potentielle valeur de *fonction alpha* (Bion, 1962) pour les sujets.

La plupart des émotions esthétiques que nous avons relevées ne trouvent pas de correspondance entre les sujets et nous-même.

Le peu d'émotions esthétiques relevées en résonances sur les cinq premiers ateliers, suggère qu'un temps est potentiellement nécessaire pour ces sujets pour pouvoir entre en relation avec nous. **Les accordages par l'émotion esthétique entre l'art-thérapeute et les sujets peuvent donc dépendre d'une temporalité différente, selon les problématiques singulières et/ou psychopathologiques des sujets.** Ceci amène donc une variante dans notre première hypothèse opérationnelle.

III.1.B.1.b. Comparaisons avec les auto-questionnaires



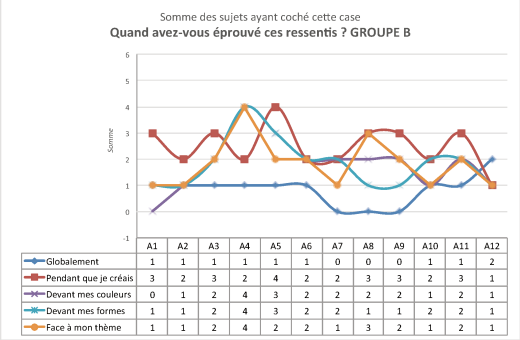
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
Surprise	14	0	7	9	14	11	6	11	13	14	13	12
Bien-être	2	7	7,5	9	8,5	9,5	10,5	8	10	13	12	13
Déplaisir	0	0	8	1	7	6	1	6	0	8	3	3
Etrangeté	5	0	8	3	9	6,5	1	3	5	7	6	14
Rien	2	1	1	3	2	2	1	2	3	2	2	1
Autre	2	0	1	1	1	1	0	0	1	1	0	0

• *Figure 10 - GROUPE B – Nature des ressentis notés par les sujets*

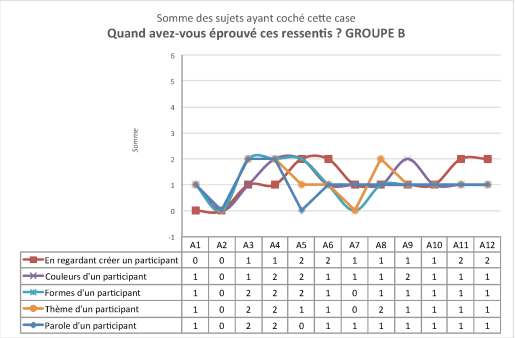
Nous observons sur ce graphique des scores importants du *bien-être* (courbe rouge) et de la *surprise* (courbe bleu foncé), qui sont en progression constante d'un bout à l'autre des ateliers, mis à part le fort score des ressentis de surprise notés au premier atelier. Cette croissance vient corroborer notre première observation sur la notion de temporalité potentiellement nécessaire pour certains sujets, avant que ne puisse se signifier un accordage par l'émotion esthétique.

Mis à part les scores élevés du dernier atelier, le cinquième atelier est celui qui semble avoir généré le plus d'émotions du coté des sujets, avec quatre items représentés : surprise, étrangeté, bien-être et même déplaisir. Ceci signifie que plusieurs adolescents ont noté plusieurs ressentis sur leur auto-questionnaire.

Le troisième atelier est également riche en termes de variétés de ressentis signifiés, notamment au niveau du surgissement des formes, et du thème choisi.



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
Globalement	1	1	1	1	1	1	0	0	0	1	1	2
Pendant que je créais	3	2	3	2	4	2	2	3	3	2	3	1
Devant mes couleurs	0	1	2	4	3	2	2	2	2	1	2	1
Devant mes formes	1	1	2	4	3	2	2	1	1	2	2	1
Face à mon thème	1	1	2	4	2	2	1	3	2	1	2	1



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
En regardant créer un participant	0	0	1	1	2	2	1	1	1	1	2	2
Couleurs d'un participant	1	0	1	2	2	1	1	1	2	1	1	1
Formes d'un participant	1	0	2	2	2	1	0	1	1	1	1	1
Thème d'un participant	1	0	2	2	1	1	0	2	1	1	1	1
Parole d'un participant	1	0	2	2	0	1	1	1	1	1	1	1

Contrairement au groupe A, les éprouvés des sujets se sont manifestés à des moments précis pendant qu'ils créaient, plutôt que globalement, notamment pour les quatrième et cinquième ateliers, où les items sont tous représentés à des scores intéressants, particulièrement en relation aux couleurs, aux formes, ou aux thèmes des créations (voir les graphiques en annexes, chapitre III.2.).

Même si les items cochés sont moins importants en ce qui concerne les éprouvés ressentis en lien aux créations des autres participants, ils sont également bien représentés pour le quatrième atelier, du point de vue des couleurs, des formes, des thèmes, ou de la parole prise par eux. Les sujets de ce groupe semblent donc particulièrement sensibles aux processus créatifs des autres participants, contrairement au groupe précédent.

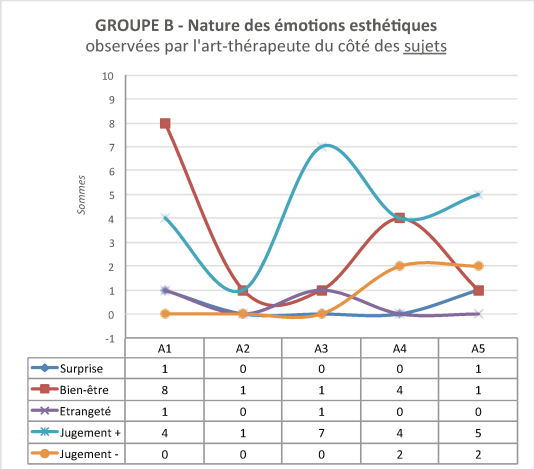
En terme de résonances émotionnelles, nous avons relevé une grande variété d'émotions esthétiques lors du premier atelier, particulièrement dans notre contre-transfert. Du côté des sujets, le bien-être prime dans cet atelier (voir en annexes, les graphiques « Groupe B – Nature des émotions esthétiques », chapitre III.2.d.).

D'un point de vue global, sur l'ensemble des ateliers, de même que pour le Groupe A, nous notons une prégnance des jugements esthétiques positifs tant du côté des sujets que dans notre contre-transfert.

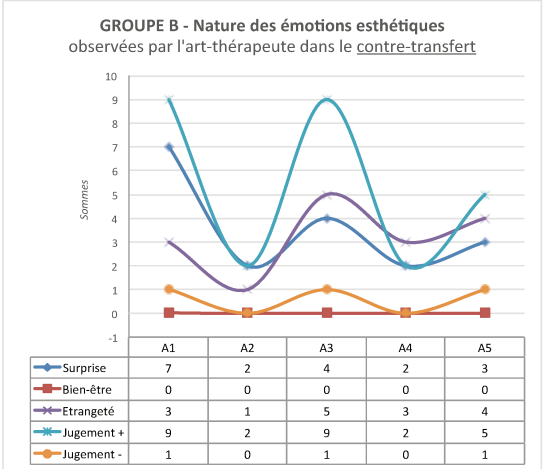
Le bien-être est le plus représenté du côté des sujets tout au long des ateliers observés. Du côté de notre contre-transfert, surprise et étrangeté sont particulièrement représentées tout au long de la session observée.

L'atelier 3 semble particulièrement riche en regard à la variété d'émotions esthétiques ressenties dans notre contre-transfert, et au nombre de jugements esthétiques positifs observés du côté des sujets, qui viennent en résonance avec les nôtres.

Nous constatons une nouvelle fois que les résonances d'émotions esthétiques entre les sujets et l'art-thérapeute apparaissent lors de temps forts du groupe.



	A1	A2	A3	A4	A5
Surprise	1	0	0	0	1
Bien-être	8	1	1	4	1
Etrangeté	1	0	1	0	0
Jugement +	4	1	7	4	5
Jugement -	0	0	0	2	2



	A1	A2	A3	A4	A5
Surprise	7	2	4	2	3
Bien-être	0	0	0	0	0
Etrangeté	3	1	5	3	4
Jugement +	9	2	9	2	5
Jugement -	1	0	1	0	1

III.1.B.1.c. Résonances d'émotions esthétiques en relation au processus créatif : prégnance des jugements esthétiques positifs sur l'œuvre

De même que pour le groupe A, nous relevons du côté des **sujets**, un grand nombre de jugements esthétiques positifs liés à l'œuvre, et un nombre significatif du côté du bien-être en relation au geste (voir tableaux page suivante).

Dans notre **contre-transfert**, nous observons que l'étrangeté dans l'émotion esthétique est particulièrement liée à l'œuvre également, ainsi que nos jugements esthétiques positifs, dont le score est proche, une nouvelle fois, de celui des sujets. Notre éprouvé de surprise dans l'émotion esthétique est, comparément au groupe A, plus tourné vers l'œuvre que vers les formes.

Du point de vue de potentielles résonances émotionnelles, il semblerait que le jugement esthétique positif soit le plus représenté, étant donné le nombre que nous trouvons tant du côté des sujets que dans notre contre-transfert. Cependant, notre

tableau du taux de recouvrement des émotions esthétiques communes entre nous-même et les sujets, montre un taux très bas concernant l'œuvre (voir en annexes, le Tableau 3, chapitre III.1.c.). Ceci s'explique par le fait que nous y avons décompté les émotions esthétiques en relation à des jugements esthétiques, et non pas les jugements esthétiques seuls, sauf s'il n'y avait pas de qualité d'émotion esthétique notifiée chez les sujets en même temps que dans notre contre-transfert. Nous ne présenterons pas ce tableau ici, car ses résultats nous semblent peu significatifs en raison du petit nombre d'émotions esthétiques comptabilisées. Il est cependant consultable en annexes.

	SUJETS (grilles AT)	Surg.	B-E	Etr.	J +	J -
Fabriquant	Outil	-	2	-	-	-
	Medium	-	-	-	-	-
	Support	-	-	-	-	-
	Couleurs	1	-	-	2	-
Fabriqué	Geste	1	**11**	-	4	-
	Formes	-	2	-	2	1
	Œuvre	-	-	2	**13**	3
	Texte	-	-	-	-	-
	TOTAL	2	**15**	2	**21**	4

GROUPE B. Tableau 2.a. Emotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute (observation des sujets) - Ateliers 1 à 5

	AT (grilles AT)	Surg.	B-E	Etr.	J +	J -
Fabriquant	Outil	-	-	-	-	-
	Medium	-	-	-	-	-
	Support	-	-	-	-	-
	Couleurs	-	-	1	-	-
Fabriqué	Geste	3	-	-	5	-
	Formes	6	-	2	6	-
	Œuvre	8	-	**13**	**15**	3
	Texte	1	-	-	1	-
	TOTAL	**18**	0	**16**	**27**	3

GROUPE B. Tableau 2.b. Emotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute (observation du contre-transfert) - Ateliers 1 à 5

• *Figure 11 - GROUPE B – Tableau 2. Comparaison des émotions esthétiques par critères fabriquant/fabriqué, entre les sujets et l'art-thérapeute.*

Du point de vue des résonances d'émotions esthétiques entre nous-même et les sujets, deux sujets semblent se démarquer par rapport aux autres au regard de leurs taux de recouvrement : les sujets 7, Samira et 10, Marc. Cependant, étant donné le très faible nombre d'émotions esthétiques relevées pour Marc, nous ne pouvons pas prendre en compte ce résultat comme signifiant un quelconque accordage, malgré la richesse de la relation qui s'est créée entre ce sujet et nous. Le taux de recouvrement observé entre Samira et nous,

AT	nbEE/S	nbEE/AT	nbEE C	TR
Sujet B6	10	11	1	0,05
Sujet B7	16	11	4	**0,17**
Sujet B8	2	6	-	-
Sujet B9	9	9	1	0,06
Sujet B10	2	4	1	**0,20**

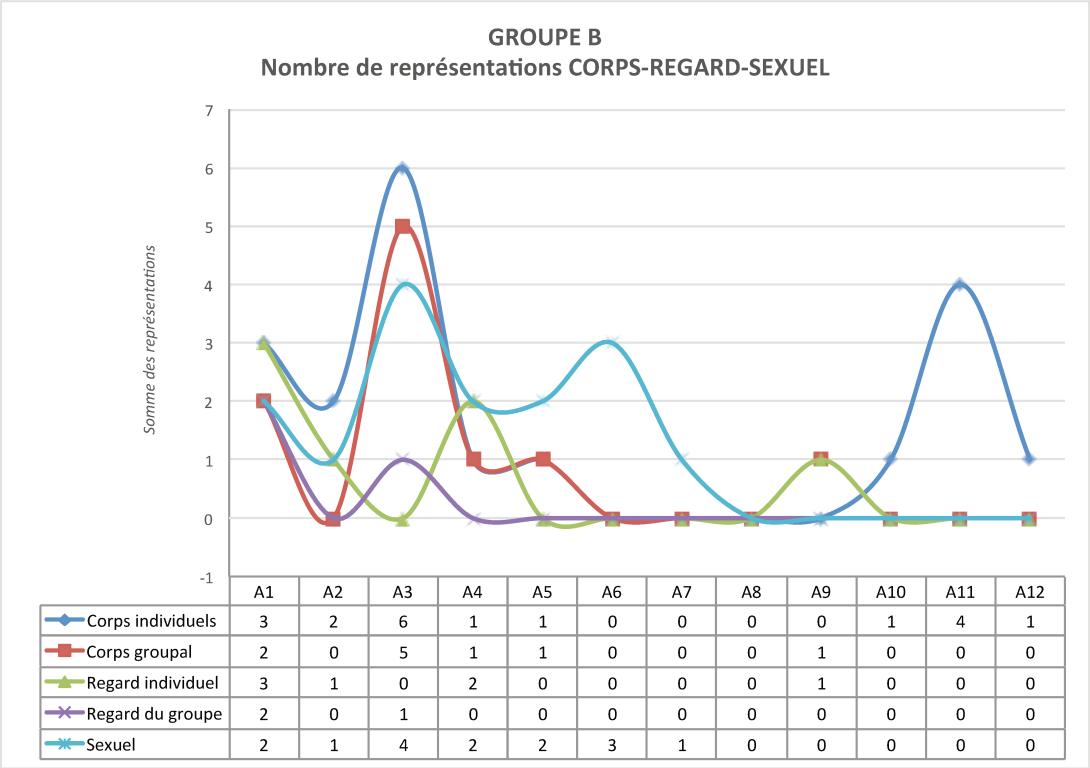
GROUPE B. Tableau 4. Emotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute (AT) - Ateliers 1 à 5

quant à lui, est notable par rapport aux autres adolescents, mais peu significatif en raison de sa faiblesse.

III.1.B.2. Hypothèses opérationnelles 3 et 4 : des liens entre résonances d'émotions esthétiques et représentations du corporel, du sexuel, et des frontières, aux temps forts du groupe

De la même manière que pour le Groupe A, nous présentons ici deux graphiques relevant les représentations formelles en relation à la pulsion scopique, et à l'apparition de frontières, de contenants dans les œuvres, ou dans l'utilisation des supports de création. Nous développons ensuite le processus associatif du troisième atelier, temps fort du groupe.

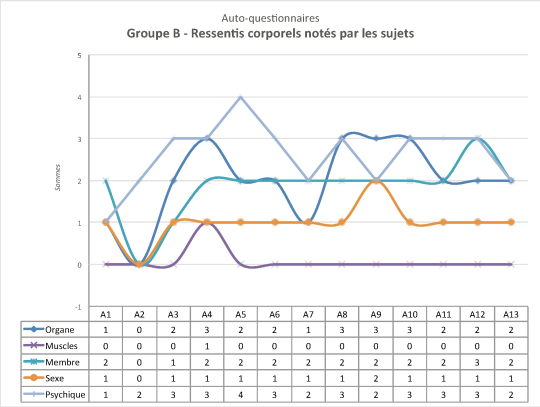
III.1.B.2.a. Pulsion scopique et représentations du corporel et des frontières



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
Corps individuels	3	2	6	1	1	0	0	0	0	1	4	1
Corps groupal	2	0	5	1	1	0	0	0	1	0	0	0
Regard individuel	3	1	0	2	0	0	0	0	1	0	0	0
Regard du groupe	2	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Sexuel	2	1	4	2	2	3	1	0	0	0	0	0

• *Figure 12 - GROUPE B – Représentations CORPS-REGARD-SEXUEL dans les œuvres*

Nous observons sur ce graphique un nombre élevé de représentations de corps individuels (courbe bleu foncé), groupaux (courbe rouge), et du sexuel (courbe bleu clair) dans le troisième atelier, mais constatons une faible représentation du regard groupal. Cependant, nous verrons qu'il suffit d'une création équivoque pour signifier l'importance de ce regard.



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13
Organe	1	0	2	3	2	2	1	3	3	3	2	2	2
Muscles	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Membre	2	0	1	2	2	2	2	2	2	2	2	3	2
Sexe	1	0	1	1	1	1	1	1	2	1	1	1	1
Psychique	1	2	3	3	4	3	2	3	2	3	3	3	2

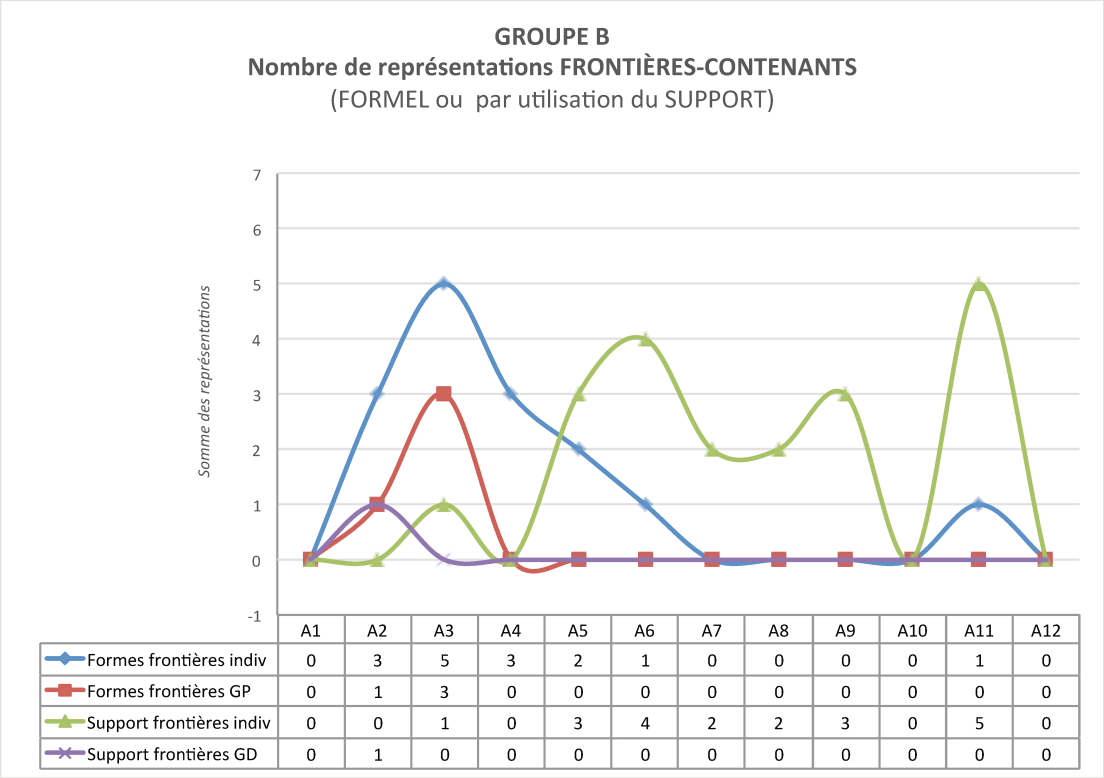
Au neuvième atelier, il est intéressant de noter que regard individuel et corps groupal sont représentés, même si modestement, là où le ressenti corporel du côté du sexuel a été signifié par deux sujets (voir en annexes le graphique « Groupe B – Ressentis corporels notés par les sujets », chapitre III.2.c.). Le onzième atelier voit également un nombre de représentations du corps très élevé.

Au vu du nombre de représentations observées lors du troisième atelier, le graphique ci-dessus montre clairement **un lien entre les représentations des corps individuels** (courbe bleu foncé) **et groupaux** (courbe rouge), **et les émotions esthétiques ressenties, notamment en résonance du côté du jugement esthétique positif** (voir en annexes les graphiques « Groupe B – Nature des émotions esthétiques », chapitre III.2.d.). Nous rappelons également que les sujets eux-mêmes avaient notifié une grande variété d'éprouvés au cours de cet atelier. Nous vérifions donc notre sous-hypothèse opérationnelle 3a dans le même temps que notre quatrième hypothèse opérationnelle et sa sous-hypothèse 4a. Nous y apportons cependant une nuance en ce qui concerne les liens aux représentations du corporel. Nous pourrons cependant observer dans les vignettes cliniques qui suivront qu'il s'agit bien ici de représentations de corps contenants.

Par ailleurs, si nous mettons en relation ce graphique avec celui des représentations de frontières ou de contenants (voir ci-après), il apparaît également une concordance avec les résonances d'émotions esthétiques –notamment signifiées par des jugements esthétiques positifs-, ainsi que le suggère notre sous-hypothèse opérationnelle 3a. Les représentations groupales semblent également apparaître dans le

même temps que les représentations individuelles, telle que le suggère notre sous-hypothèse 3b.

Nous observons en effet, qu'après le moment fort du troisième atelier, l'utilisation des supports de création (courbe verte) a remplacé les représentations de formes (courbe bleue) dans la signification des perceptions de frontières individuelles, avec un nombre de représentations notables au onzième atelier en concordance avec les représentations de corps individuels. De la même manière, les représentations des corps et frontières groupales ne sont plus apparues, suggérant une potentielle affirmation subjective, ce qui vérifierait notre hypothèse opérationnelle 4b.



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
Formes frontières indiv	0	3	5	3	2	1	0	0	0	0	1	0
Formes frontières GP	0	1	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Support frontières indiv	0	0	1	0	3	4	2	2	3	0	5	0
Support frontières GD	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

• *Figure 13 - GROUPE B – Représentations FRONTIÈRES-CONTENANTS dans les œuvres*

Nous nous intéressons à présent au troisième atelier, qui est apparu notable dans nos graphiques, étant donnée la concordance que nous y avons observée entre les représentations corporelles et de frontières, et le grand nombre d'émotions esthétiques ressenties -et de jugements esthétiques positifs exprimés (voir les graphiques « Groupe B – Nature des émotions esthétiques » chapitre III.2.d., ainsi que le graphique « Groupe B – Somme des notes données par les sujets » chapitre III.2.a. pour la variété des ressentis). Nous tenterons notamment de vérifier à travers ces éléments cliniques la

relation potentielle entre émotion esthétique et représentations de contenants, comme le suggère notre hypothèse opérationnelle 3a.

III.1.B.2.b. L'émotion esthétique dans le processus associatif du groupe

Nous proposons dans le troisième atelier de représenter une planète. Une chaîne associative se met en place entre les cinq adolescents, au niveau formel –bulles, pommes-, et autour du thème des extra-terrestres. Quatorze œuvres en tout y sont créées, suggérant que l'émotion esthétique, particulièrement présente dans cet atelier (voir graphique « Groupe B – Nature des émotions esthétiques » en annexes 1, chapitre III.2.d.), est également moteur du processus créatif, donc du processus associatif formel, ce qui vérifierait notre hypothèse opérationnelle 2. Nous en présentons un schéma (chapitre suivant) après en avoir déroulé le contenu, afin de préciser les moments où les émotions esthétiques ont surgi.

Doumia dessine une planète spirale, un « trou noir » dit-elle, qui n'est pas sans évoquer, dans la première catégorie de la classification des *signifiants formels* de D. Anzieu (1987, p. 34), celui qu'il intitule « un trou aspire » [2]. Elle inclut autour de cette spirale, puis à l'intérieur, une méduse, et une créature tentaculaire qu'elle nomme extra-terrestre. Il est à noter que le thème de l'extra-terrestre était déjà apparu lors du premier atelier sous une forme phallique, dessinée par Marc [1]. Nous avions considéré cette créature comme une représentation du corps groupal, qui peut, chez les sujets du groupe nouvellement constitué, générer une angoisse « d'être étouffé par lui et par ses tentacules accaparants » (Kaës, 1995, p. 42). Dans son dessin, Doumia, semble suggérer une vision double dans sa perception du groupe, représenté sous forme de dyade à la fois à l'intérieur de sa spirale, qu'elle a enveloppée d'un coutour bleu bien épais, et à l'extérieur, comme en miroir. Comme pour le Groupe A, il nous apparaît ici une représentation du féminin (la méduse) et du masculin (l'extra-terrestre) comme « couple » groupal, suggérant un fantasme d'auto-engendrement. Doumia intitule son dessin « Tout peut exister ! ». Dans le même temps, Marc dessine une « planète-natale » [3], avec cinq météorites comme autant de membres du groupe, ce qui vient confirmer notre impression d'auto-engendrement. Cette planète provoque une émotion esthétique teintée d'étrangeté, dans notre éprouvé contre-transférentiel.

Pendant ce temps, Tao dessine une sorte de boule à neige transparente enfermant un paysage urbain, duquel des escaliers montent vers une petite porte [4]. Lorsqu'il écrit près de cette porte, sur un petit panneau, le mot « exit », nous ressentons à nouveau un surgissement d'émotion esthétique. Doumia poursuit alors son thème et dessine une soucoupe volante transparente, à l'intérieur de laquelle seraient cultivées des plantes [5]. La terre qui la touche nous est décrite par Doumia comme « rebondissant contre le vaisseau », autre figure contenante aux contours épais et au ventre rebondi… Un surgissement d'émotion esthétique de notre côté vient rencontrer la satisfaction que Doumia exprime devant son dessin. Nous partageons ce jugement esthétique positif.

Après cela, Nouzha, qui a d'abord dessiné une planète aux contours flous [6], retourne sa feuille pour y représenter, en frottant des pastels, une grosse fleur devant un petit arbre, qui s'avère être « un pommier » [7]. Nouzha montre une émotion esthétique de grand bien-être à travers son geste de frotter les pastels sur la feuille.

La scène primitive s'invite donc dans la chaîne associative du groupe, montrant une possible régression, si nous nous référons de nouveau à J.-B. Chapelier (2005, p. 45), concernant le rapport de l'enfant au roman originaire, qui « prend toujours sa source dans la représentation archaïque d'une scène primitive ». Notons que le retournement de la feuille, dans les représentations en recto-verso, fait partie de notre classification de l'utilisation du support comme frontière.

Doumia dessine alors une pomme en forme de bulle, de laquelle un petit oiseau semble vouloir sortir [8]. Nous faisons un lien entre cette représentation et la flèche de Tao, qui indique comment sortir de la bulle-ville [4]. Notons que dans la symbolique des rêves, en raison de son « imposant mécanisme », « l'appareil sexuel masculin conduit à ce que toutes sortes de *machines* compliquées difficiles à décrire en deviennent des symboles » (Freud, 1917b, p. 200). Ici, la ville dessinée par Tao, mise en relief à présent par « le petit oiseau qui veut sortir » de Doumia, nous suggère cette complexité mécanique. Cette impression se trouve vérifiée lorsque Tao se lance dans de grandes explications mathématiques destinées à décrire une formule qui expliquerait le phénomène d'entraînement des moteurs de voitures…

Face à son œuvre créée, Doumia nous dit : « C'est bizarre, mais je le voyais comme ça ». Nous notons chez elle une émotion esthétique d'étrangeté dans notre observation, en totale résonance avec la nôtre, ce qui vient apporter un élément de

vérification à notre hypothèse opérationnelle 3a, étant donné l'aspect contenant de cette pomme-bulle-groupe.

III.1.B.2.c. Apparition de frontières et effet-miroir de l'œuvre

Pendant ce temps, Samira reprend la forme du pommier de Nouzha sur une nouvelle peinture. Elle semble commencer à représenter les membres du groupe par de petites formes qui ressemblent à ses stéréotypies formelles habituelles, et inscrit sur sa peinture « voici 3 clés : la vie, l'amour, la joie » [9]. Ce dessin se continue par la représentation, en plus grand, des trois clés intitulées « L'AMOUR », et dont les cercles semblent représenter de grands yeux qui nous fixent depuis la surface de la feuille [10]. Nous avons classé ces représentations dans la catégorie du *regard du groupe* dans notre graphique « Groupe B – Nombre de représentations CORPS-REGARD-SEXUEL » (voir plus haut, notre chapitre III.1.B.2.a.). Ces trois clés nous semblent signifier les trois adolescentes, sachant que l'arbre à gauche pourrait représenter Marc ou Tao, si l'on se réfère de nouveau à la symbolique phallique de l'arbre dans les rêves (Freud, 1917b, p. 198).

En fin d'atelier, Samira réalise une dernière création en faisant couler directement la peinture sur la feuille [11], et en s'écriant, fière, à notre attention : « Regarde ! C'est toi qui m'a fait découvrir cette façon de peindre ! ». Cette forme représente une sorte de bulle à l'intérieur de laquelle elle a stylisé son nom en signature. Nous lui avions effectivement suggéré cette façon de peindre afin de l'aider à sortir de ses formes stéréotypiques. Le résultat en avait été superbe [12], ce qui nous avait conduite à désigner ce processus comme « son écriture artistique », en raison du geste nécessaire – à la fois libre et contrôlé- pour le réaliser. Nous partageons à ce moment-là son jugement esthétique sur cette œuvre, et notons la forme contenante dans laquelle elle a inscrit sa signature. Samira peint ensuite une « prison à extra-terrestres » [13], qui nous évoque la fonction contenante du groupe face aux pulsions individuelles qui s'y révèlent. Dans le même temps, cette peinture suggère que Samira, grâce à ce processus qui l'a amenée à se représenter dans une bulle contenante, a réussi à contenir ses pulsions.

Le processus de Samira a ainsi convoqué la question du regard, d'abord par la pulsion scopique du « voir et être vu » à travers le trou de la serrure et la clé qui se

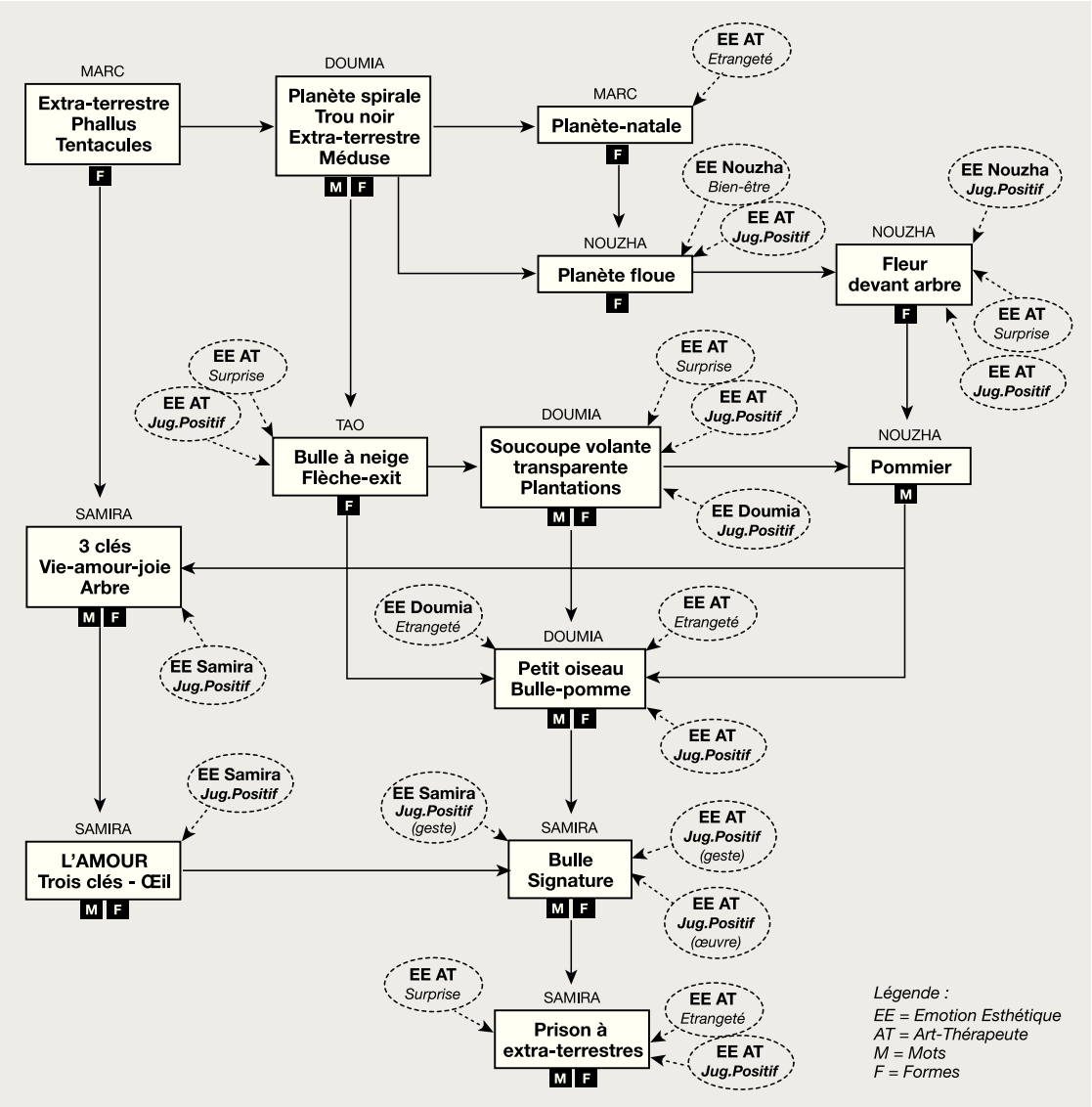
révèle être un œil. Il nous semble qu'elle a pu alors, en les déposant symboliquement sur la feuille, se dégager à ce moment-là des pulsions sexuelles qui l'envahissaient. Puis elle a cherché notre regard et notre confirmation esthétique concernant sa signature artistique enveloppée, ce qui nous évoque, étant donné son geste particulier face à la feuille, la jubilation de l'enfant face au miroir, où, « en une série de gestes […] il éprouve ludiquement la relation aux mouvements assumés de l'image à son environnement reflété » (Lacan, 1949, p. 92). Ceci vient confirmer notre hypothèse opérationnelle 4, ainsi que ses sous-hypothèses sur la **relation entre la subjectivation du sujet et l'effet-miroir induit par l'apparition de frontières dans les œuvres, où le jugement esthétique et son adresse à un objet sont exprimés.**

Le schéma de la page suivante reprend le processus associatif que nous venons de décrire, afin de déterminer le rôle de l'émotion esthétique dans cette associativité.

Nous pouvions vérifier sur ce schéma que les émotions esthétiques ont été présentes tout au long de la chaîne associative. Elles ont donc bien participé de cette dynamique. En termes temporels, il semble que l'émotion esthétique ait surgi soit aux points de nouage de la chaîne (notamment par le jugement esthétique qui est le plus représenté), soit devant un geste, une forme. Ce mouvement place donc représentation et émotion esthétique dans un lien d'interdépendance.

Notre première émotion esthétique d'étrangeté face à la « planète-natale » de Marc semble en avoir favorisé le départ. Les représentations formelles constituent cette chaîne associative, tout autant que les verbalisations.

Nous observons également un grand nombre d'émotions esthétiques de natures différentes, ainsi que des résonances d'émotions esthétiques entre les adolescents et nous-même sur plusieurs œuvres. Il apparaît cependant qu'elles sont plus nombreuses lorsque forme et verbalisation sont associées.



• *Figure 14 - GROUPE B. Schéma de la chaîne associative de l'atelier 3.*

III.1.C. Synthèse des résultats du Groupe C (adultes en hôpital de jour)

En raison d'un contexte personnel et professionnel difficile au moment de la constitution de ce groupe, nous n'avons pas pu remplir de façon satisfaisante et régulière nos grilles d'observation de l'émotion esthétique. Nous présentons donc ici, en plus des réponses des sujets aux auto-questionnaires, les mouvements groupaux à l'œuvre au fur et à mesure des ateliers, ainsi que les représentations en lien à la pulsion scopique et aux perceptions de frontières dans les œuvres.

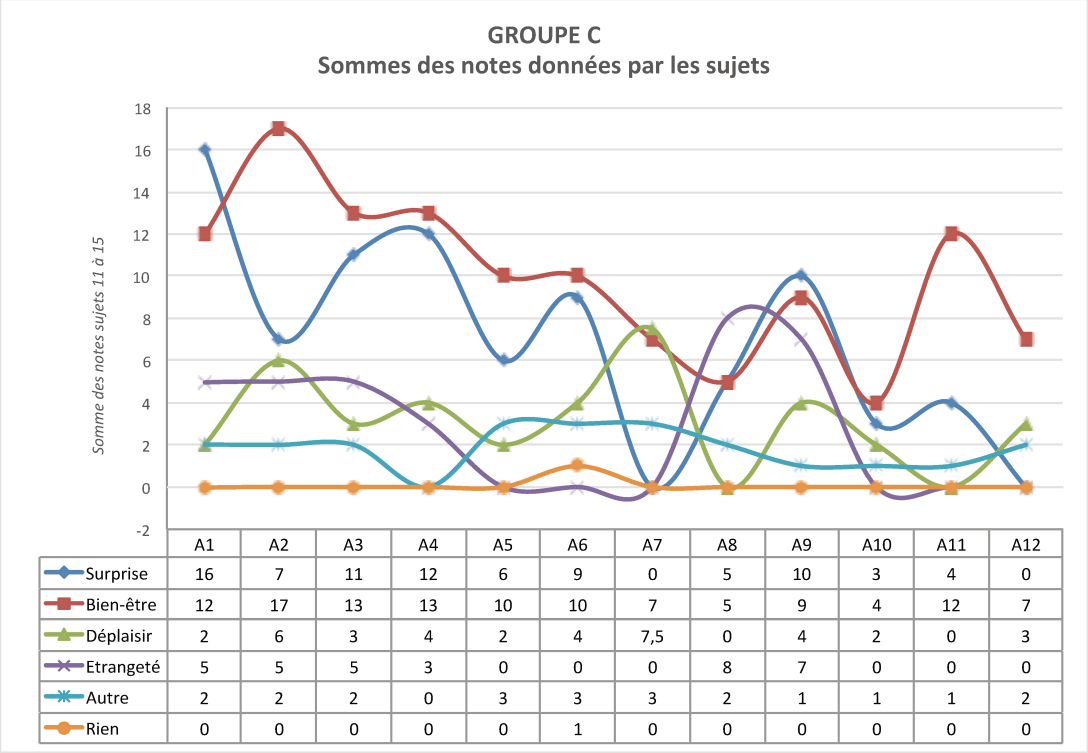
De plus, pour des raisons éthiques, et après mûre réflexion, nous avons fait le choix de ne pas présenter d'éléments cliniques concernant ce groupe. L'une des patientes nous a en effet contactée plusieurs mois après la fin de cette session, pour une prise en charge individuelle, et nous avons choisi de la recevoir. Nous n'avions pas anticipé la difficulté que cela nous causerait au moment de rédiger notre thèse. Il nous semble aujourd'hui éthiquement impossible d'y inclure quelque élément clinique que ce soit la concernant. Malgré l'anonymisation des sujets de l'étude, il nous apparaît impossible de révéler des éléments du parcours de cette patiente, afin de préserver complètement le secret professionnel auquel nous sommes tenue. Nous présentons donc uniquement les résultats quantitatifs liés à ce groupe.

Contrairement aux deux groupes d'adolescents, ce groupe a été constitué spécialement pour la recherche, dans un dispositif fermé à toute autre inclusion en cours d'étude. Âgés de 38 à 56 ans, les membres de ce groupe, admis dans l'institution pour des troubles psychotiques ou une schizophrénie, sont tous sous traitement chimio-thérapique.

III.1.C.1. Les éprouvés des patients durant les séances : des éprouvés en baisse au fur et à mesure des séances, avec une prégnance des ressentis de bien-être et de surprise

Le graphique ci-après montre une baisse progressive et quasiment constante des éprouvés de bien-être (courbe rouge) et de surprise (courbe bleu foncé) jusqu'au huitième atelier, après lequel s'amorce une légère remontée des scores de bien-être.

Nous observons également une richesse des éprouvés signifiés pour le neuvième atelier, et un score relativement élevé au onzième atelier.



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
Surprise	16	7	11	12	6	9	0	5	10	3	4	0
Bien-être	12	17	13	13	10	10	7	5	9	4	12	7
Déplaisir	2	6	3	4	2	4	7,5	0	4	2	0	3
Etrangeté	5	5	5	3	0	0	0	8	7	0	0	0
Autre	2	2	2	0	3	3	3	2	1	1	1	2
Rien	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0

• *Figure 15 - GROUPE C – Nature des ressentis notés par les sujets*

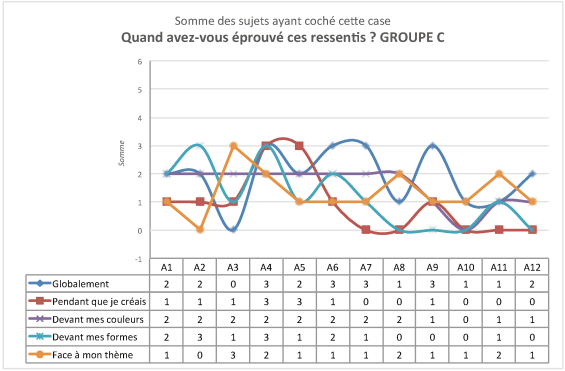
Le deuxième atelier montre un score très élevé de ressentis de bien-être dans le même temps qu'une baisse du ressenti de surprise, alors que les deux courbes semblent dans des dynamiques relativement proches au fil des ateliers.

Nous nous interrogeons sur le lien entre la baisse progressive des notifications d'éprouvés par les sujets, et la démotivation progressive de l'un des sujets, qui a longuement et ouvertement réfléchi à l'idée de quitter l'atelier. Il a finalement décidé de ne plus participer après la neuvième séance. Nous notons la remontée des scores à la

neuvième séance, et le score le plus bas des éprouvés à la dixième séance. Il a également été absent au huitième atelier. Ce sujet a montré un grand talent artistique, tant dans les représentations picturales qu'en écriture. Il nous a semblé qu'il jouait un rôle important du point de vue des stimulations esthétiques dans le groupe.

Nous pouvons déduire de notre interrogation, que les résonances émotionnelles au sein d'un groupe peuvent être stimulées ou inhibées par l'attitude de l'un ou l'autre des participants.

Du point de vue des moments auxquels ces éprouvés ont été ressentis, de la même manière que pour le groupe A, les tableaux montrent des liens plutôt auto-centrés, particulièrement *globalement* ou *pendant la création*. Le thème semble ressortir au troisième atelier. L'atelier 4 se montre particulièrement riche en termes de variétés de moments (voir les graphiques en annexes, chapitre IV.1.).



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
Globalement	2	2	0	3	2	3	3	1	3	1	1	2
Pendant que je créais	1	1	1	3	3	1	0	0	1	0	0	0
Devant mes couleurs	2	2	2	2	2	2	2	2	1	0	1	1
Devant mes formes	2	3	1	3	1	2	1	0	0	0	1	0
Face à mon thème	1	0	3	2	1	1	1	2	1	1	2	1

Les éprouvés notifiés en lien aux créations des autres participants se trouvent relativement représentés jusqu'au quatrième atelier, et de façon plus importante au premier atelier.

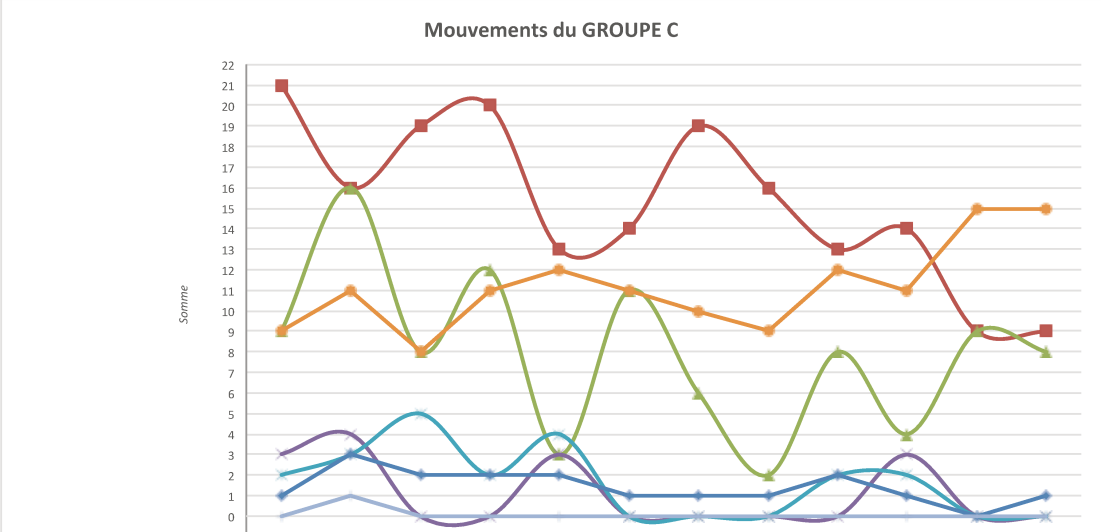
III.1.C.2. Les mouvements du groupe : baisse des processus groupaux en même temps que des mécanismes de défense

Nous présentons dans ce chapitre les résultats principaux tirés de notre grille d'observation des séances au niveau groupal. Cette grille a été remplie essentiellement par l'observatrice, sauf lorsqu'elle a souhaité échanger sur l'un ou l'autre point avec nous en fin d'atelier.

En cohérence avec les résultats des auto-questionnaires, nous observons sur le graphique suivant une baisse progressive des mouvements généraux du groupe (courbe rouge) et de ses processus groupaux (courbe verte), avec une légère remontée de ceux-ci au onzième atelier. Nous observons dans le même temps, à partir du neuvième atelier,

une progression des spécificités du dispositif (courbe jaune), basés sur les dimensions du jeu, de la variété des mediums artistiques proposés, et de la créativité des sujets.

En parallèle, nous observons une baisse progressive des mécanismes de défense (courbe bleu clair). Les spécificités dûes aux pathologies, elles, se retrouvent à zéro à partir du sixième atelier (courbe mauve), et se manifestent à nouveau, une fois, au dixième atelier.



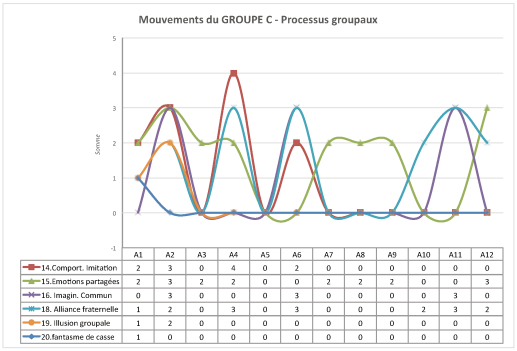
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
TOTAL Généralités	21	16	19	20	13	14	19	16	13	14	9	9
TOTAL proc. groupaux	9	16	8	12	3	11	6	2	8	4	9	8
TOTAL Spéc.Path	3	4	0	0	3	0	0	0	0	3	0	0
TOTAL méc. Défense	2	3	5	2	4	0	0	0	2	2	0	0
TOTAL Spé. Disp.	9	11	8	11	12	11	10	9	12	11	15	15
TOTAL EE ressenti OBS	1	3	2	2	2	1	1	1	2	1	0	1
TOTAL corps ressenti OBS	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

• *Figure 16 - GROUPE C. Mouvements groupaux scores globaux*

Nous notons une remontée forte de la courbe des processus groupaux au deuxième atelier, qui ont été accompagnés de plusieurs ressentis émotionnels au fil de la séance, du côté l'observatrice (courbe bleu foncé).

Nous interprétons ces données, comme une nécessité de faire groupe en début de prise en charge, avec les défenses que cette situation groupale a pu générer, puis, au fur et à mesure du temps passé ensemble, un cheminement vers une nouvelle concentration sur soi, qui suggère une subjectivation. Ceci peut éventuellement apporter un autre éclairage sur la baisse des éprouvés notifiés par les patients au fil des séances.

Du point de vue des processus groupaux, et même si les scores ne sont pas très élevés, nous avons vu qu'ils ont été à l'œuvre particulièrement lors du deuxième atelier.

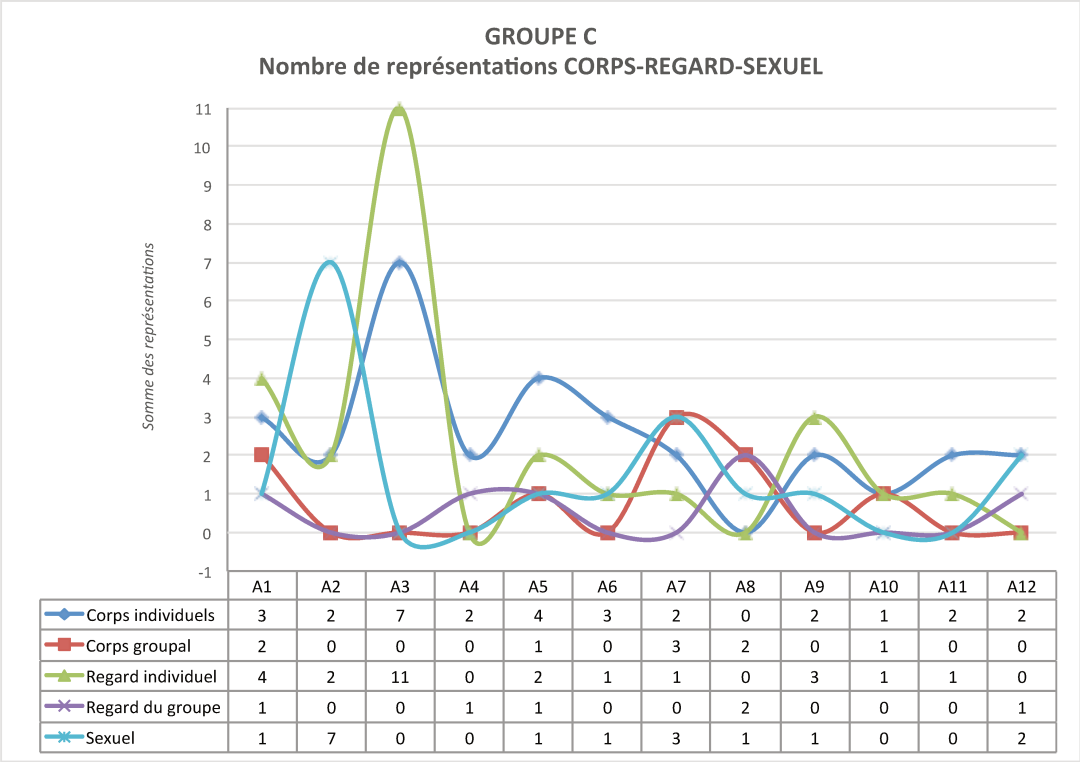


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
14.Comport. imitation	2	3	0	4	0	2	0	0	0	0	0	0
15.Emottons partagées	2	3	2	2	0	0	2	2	2	0	0	3
16. Imagin. Commun	0	3	0	0	0	3	0	0	0	0	3	0
18. Alliance fraternelle	1	2	0	3	0	3	0	0	0	2	3	2
19. Illusion groupale	1	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
20.fantasme de casse	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Plusieurs processus de groupe y ont été relevés, comme les émotions partagées, le comportement d'imitation et l'imaginaire commun (voir graphique en annexes, chapitre IV.2.). Nous trouvons également une notation d'illusion groupale et d'alliance fraternelle. D'autres ateliers montrent particulièrement une concordance entre alliance fraternelle et comportements d'imitation et/ou imaginaire commun, suggérant ainsi que des relations d'objet se sont manifestées au fil des ateliers.

Ces résultats suggèrent donc que pour le deuxième atelier, il a pu y avoir résonance émotionnelle au sein du groupe. Cependant, étant donnée la baisse progressive des ressentis notifiés, nous pensons qu'aucun accordage n'a pu réellement se mettre en place dans ces ateliers, sauf peut-être vers la fin, qui semble amorcer une petite remontée dans les mouvements groupaux.

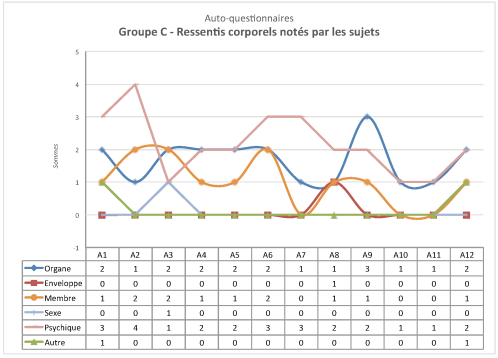
III.1.C.3. Les représentations formelles dans les œuvres : essentiellement du domaine de la pulsion scopique



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
Corps individuels	3	2	7	2	4	3	2	0	2	1	2	2
Corps groupal	2	0	0	0	1	0	3	2	0	1	0	0
Regard individuel	4	2	11	0	2	1	1	0	3	1	1	0
Regard du groupe	1	0	0	1	1	0	0	2	0	0	0	1
Sexuel	1	7	0	0	1	1	3	1	1	0	0	2

• *Figure 17 - GROUPE C – Représentations CORPS-REGARD-SEXUEL dans les œuvres*

Le graphique ci-dessus montre un nombre important de représentations du sexuel dans les œuvres au cours du second atelier, puis, l'atelier suivant, une relation entre représentations des corps et regards individuels. Le corps du groupe se trouve particulièrement représenté lors du septième atelier, dans le même temps que les représentations du sexuel y sont à nouveau figurées. La proposition thématique du jour (les quatre saisons) a, selon nous, contribué à ces représentations, même si nous ne nous attendions pas à ce que cela éveille un tel enthousiasme libidinal. Un florilège d'arbres et de fruits y ont en effet été représentés.

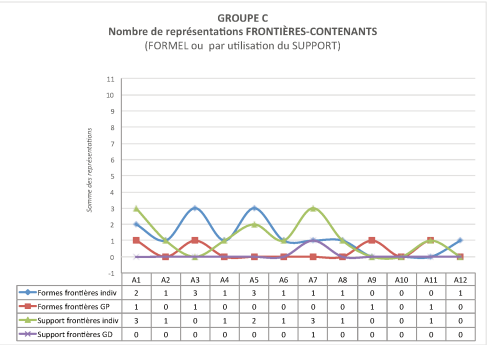


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
Organe	2	1	2	2	2	2	1	1	3	1	1	2
Enveloppe	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
Membre	1	2	2	1	1	2	0	1	1	0	0	1
Sexe	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Psychique	3	4	1	2	2	3	3	2	2	1	1	2
Autre	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1

Au niveau des ressentis corporels des sujets, nous avons constaté un lien potentiel entre le haut score de bien-être notifié pour le deuxième atelier, et le score relativement élevé

aussi du point de vue des ressentis au niveau psychique (voir graphique des ressentis corporels en annexes, chapitre IV.1.c.). Il est intéressant de noter que ce ressenti psychique vient rencontrer les représentations du sexuel du second atelier. Il nous semble à cet endroit que le groupe a pu faire contenance, afin que s'expriment et se métabolisent les pulsions sexuelles qui y ont circulé. Ces résultats nous suggèrent également un rapport du groupe à la pulsion scopique, au cours de cet atelier : « l'excitation visuelle est psychique ou n'est pas » (Lavallée, 1999, p. 8).

Le nombre de représentations de frontières et de contenants a été très infime au cours de cet atelier (voir le graphique en annexes, chapitre IV.3.). Nous supposons donc que le groupe a pu faire contenance en lui-même, au regard du haut score des notes de bien-être données par les sujets. Les processus groupaux montrent un score maximal bien supérieur aux autres ateliers, dans le même temps que l'observatrice a notifié qu'elle avait ressenti plusieurs émotions esthétiques au cours de cet atelier. Nous en concluons que pour cette deuxième séance, les résonances émotionnelles au sein du groupe ont pu générer une enveloppe groupale qui a permis que des pulsions sexuelles s'expriment, plutôt que les frontières elles-mêmes. Ceci amène une nuance dans notre sous-hypothèse opérationnelle 3a. **L'effet de contenance en lien aux résonances d'éprouvés peut donc ne pas s'exprimer concrètement à travers l'œuvre.**



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
Formes frontières indiv	2	1	3	1	3	1	1	1	0	0	0	1
Formes frontières GP	1	0	1	0	0	0	0	0	1	0	1	0
Support frontières indiv	3	1	0	1	2	1	3	1	0	0	1	0
Support frontières GD	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0

Il est intéressant de constater que cela a pu avoir un effet dans l'après-coup, puisqu'à l'atelier suivant, de nombreuses représentations du corps et du regard sont apparues dans le même temps que des représentations de frontières individuelles et groupales dans les œuvres.

Il est à noter que les scores des représentations du troisième atelier ont aussi été induits par la proposition du jour, centrée sur l'auto-portrait. Cette nécessaire implication des sujets, et l'évidence de l'effet-miroir qu'une telle proposition a généré, semblent également expliquer pourquoi le thème est ressorti de façon plus visible dans sa relation aux éprouvés individuels dans cet atelier (voir les graphiques en annexes, chapitre IV.1.b.).

III.1.D. Résumés des résultats des trois groupes de la phase préliminaire

III.1.D.1. Résumé des résultats du Groupe A

Nous tentons de séparer ici les hypothèses entre elles, malgré le fait qu'elles nous semblent intriquées dans tous les processus à l'œuvre au sein du groupe. Même si des chaînes associatives se sont déroulées au cours de cette observation, nous n'avons pas porté ici notre attention sur ce sujet. Notre deuxième hypothèse opérationnelle sera donc plus explicitée dans nos résultats du Groupe B.

III.1.D.1.a. HO1 vérifiée, avec des nuances

La tendance que suggèrent nos résultats est celle de résonances d'éprouvés « en négatif » entre le bien-être des sujets dans l'émotion esthétique, et l'étrangeté ressentie dans notre contre-transfert. Ces résonances sont apparues essentiellement lors de temps forts dans les groupes. Ce négatif, et l'aboutissement à ces jugements esthétiques positifs, semblent confirmer la fonction alpha (Bion, 1962) que nous pouvons remplir au sein du groupe.

La notion d'accordage nous semble suggérée par le fait que ces résonances sont soit associées à des jugements esthétiques positifs partagés entre nous-même et les sujets, soit sont suivies par ces jugements esthétiques portés sur l'œuvre finale. Ceci suggère un lien entre nos première et quatrième hypothèses opérationnelles. Cet accordage semble se manifester plus auprès de certains sujets que d'autres, si nous nous référons aux taux de recouvrement des résonances émotionnelles (pour des émotions esthétiques de même qualité) entre certains d'entre eux et nous-même, malgré des scores modestes.

III.1.D.1.b. HO3 et Ss-HO3a et 3b : des représentations du corporel dans le même temps que des frontières

Les résonances émotionnelles observées dans les moments forts du groupe, semblent bien en concordance avec l'apparition de représentations de frontières, mais aussi avec des représentations du corporel, ce qui réaffirme le lien corporo-psychique

des perceptions de frontières. L'utilisation du support comme représentant d'une perception des frontières se manifeste également en relation à des résonances émotionnelles (voir notamment le chemin de Baptiste). Elles semblent permettre que les pulsions sexuelles puissent s'exprimer -à travers les œuvres- une fois cette contenance éprouvée (voir lien entre le quatrième et le cinquième ateliers).

La relation entre représentations de frontières et de corps individuels, et représentations de frontières et de corps groupaux, semble venir soutenir cet effet contenant.

Nous avons également observé un potentiel « oubli » des éprouvés corporels chez les adolescents lorsqu'il y a projection du corporel sur l'œuvre dans le même temps que des résonances d'émotions esthétiques.

III.1.D.1.c. HO4 et Ss-HO4a et 4b vérifiées

Nos vignettes cliniques montrent une relation en miroir à travers l'œuvre, entre nous-même et les sujets (voir Jean et sa demande de regarder son œuvre), mais aussi aux niveaux groupal et intersubjectif (voir la peinture œil-bouche-phallus et le lien entre Elisabeth, Sabine et nous). Le jugement esthétique positif partagé qui suit l'achèvement de l'œuvre est aussi significatif de cet effet-miroir, dans le même temps qu'il s'éprouve en résonance entre les sujets et nous-même, et montre une subjectivation.

Il nous semble avoir également observé, dans notre contre-transfert, un sentiment d'étrangeté dans l'émotion esthétique, lorsque ces phénomènes-miroirs se sont signifiés. Cela vient confirmer ce processus de subjectivation en tant que *manifestation de l'autre* dans l'étrangeté, dans le même temps que cette résonance du familier.

La mise en œuvre de Baptiste, du collage-décollage de scotch avec un autre adolescent, montre aussi les liens d'objet créés au sein du groupe. Cela lui a permis de passer d'une mise en représentation des frontières par des agirs (main frappée, collée, jeux avec le scotch), à une mise en représentation de frontières sur l'œuvre. Elle s'est signifiée à travers le contour du chien –figure rassurante d'un moi-idéal (Dolto, 1985)-, qu'il a initié, au creux de l'enveloppe fauteuil.

III.1.D.2. Résumé des résultats du Groupe B

III.1.D.2.a. HO1 : une nuance en terme de temporalité

Ce groupe a montré, d'un point de vue général, peu de résonances d'émotions esthétiques sur les cinq premiers ateliers, amenant une notion de temporalité dans les potentiels processus d'accordage entre les sujets et nous-même, que les courbes croissantes des relevés des auto-questionnaires viennent confirmer. Nous le relions aux problématiques psychotiques de ces adolescents. Les accordages individuels par l'émotion esthétique (voir tableau 4 du taux de recouvrement, chapitre III.1.c. en annexes 1) ont été très bas. Nous avons néanmoins noté un temps fort pour le groupe, qui semble avoir généré des résonances émotionnelles du côté du jugement esthétique positif, avec des éprouvés d'étrangeté dans notre contre-transfert. Du côté des sujets, les éprouvés ont été très variés au cours de cet atelier notable.

De même que pour le Groupe A, ces résonances d'émotions esthétiques se sont surtout portées sur les jugements esthétiques positifs liés à l'œuvre, ce qui relie de nouveau notre première à notre quatrième hypothèse opérationnelle. Du côté des sujets, le bien-être est particulièrement représenté en relation au geste.

III.1.D.2.b. HO2 vérifiée

Nous avons pu effectivement constater, au moment fort du groupe, un lien entre les processus associatifs et le surgissement d'émotions esthétiques, aux points de nouage des chaînes associatives, et dans un mouvement interdépendant. Les représentations formelles participent autant de cette associativité que les mots, même si nous avons observé plus de résonances émotionnelles lorsque les deux sont associés. Les émotions esthétiques se présentent donc comme moteurs des chaînes associatives, qu'elles proviennent des sujets eux-mêmes ou de notre éprouvé contre-transférentiel. L'étrangeté dans notre contre-transfert a semblé être moteur au départ de la chaîne associative.

III.1.D.2.c. HO3 et Ss-HO3a et 3b : des représentations du corporel et du sexuel dans le même temps que des frontières

De même que pour le Groupe A, nous constatons aux moments forts du groupe du point de vue des résonances émotionnelles, l'apparition de frontières dans le même temps que l'apparition du corporel. Pour ce groupe, les représentations du sexuel apparaissent simultanément à celles-ci, ce qui vient confirmer l'effet contenant de ces processus reliant résonances émotionnelles et représentations de frontières.

D'autre part, les représentations de la contenance groupale (corps et frontières, à travers les planètes par exemple) viennent, comme pour le Groupe A, renforcer l'expression de ces limites individuelles. De la même manière que pour le Groupe A, nos éprouvés d'étrangeté semblent avoir participé de ces processus, en tant que manifestation d'une fonction alpha, dans le même temps qu'une manifestation de l'émergence d'une « première séparation entre le dedans et le dehors » (Sami-Ali, 1991, p. 36). Ceci relie notre sous-hypothèse opérationnelle 3a à notre quatrième hypothèse opérationnelle.

III.1.D.2.d. HO4 et Ss-HO4a et 4b vérifiées

Nos vignettes cliniques, et notamment le processus de Samira, viennent illustrer la relation que nous établissons entre processus de subjectivation, effet-miroir induit par l'apparition de frontières dans les œuvres, et jugement esthétique doublé d'une demande à l'adresse de l'art-thérapeute. Il est intéressant de noter que les processus associatifs du groupe ont permis à Samira d'arriver à une représentation personnelle, subjective (l'écriture), d'une bulle à l'intérieur de laquelle elle a déposé son nom en signature [12]. Cette signature est devenue à la fois œuvre d'art et signe de subjectivation.

Le mot amour, dans ce process, montre également sa recherche de liens d'objet.

III.1.D.3. Résumé des résultats du Groupe C

Etant donné que nous ne pouvons pas proposer d'éléments cliniques pour ce groupe, nous ne développons pas d'observation concernant notre deuxième hypothèse opérationnelle.

III.1.D.3.a. HO1 : une difficulté dans les accordages malgré un moment fort

La baisse progressive des éprouvés notifiés par ces sujets au fil des ateliers, ainsi que celle des mouvements du groupe, nous a semblé montrer une grande difficulté, pour ses membres, à entrer dans des processus d'accordage. Nous avons noté cependant un moment fort au deuxième atelier, qui a pu être le siège de résonances émotionnelles, eu égard au score élevé d'éprouvés de bien-être notifiés par les sujets. Leurs ressentis corporels quant à cet atelier, s'est notablement manifesté au niveau « psychique ». Les processus groupaux y indiquant des scores intéressants du point de vue des émotions partagées, des comportements d'imitation et de l'imaginaire commun, nous pouvons en conclure qu'il y a bien eu accordage par résonances émotionnelles. Les émotions esthétiques ressenties par l'observatrice au cours de cet atelier viennent confirmer cette observation.

III.1.D.3.b. HO3 et Ss-HO3a et 3b : des variantes

Nos résultats amènent quelques variantes quant à nos troisièmes hypothèse et sous-hypothèses opérationnelles, en raison du fait que très peu de représentations de frontières et de contenants y ont été observées. Nous avons conclu de nos résultats que les résonances émotionnelles au sein du groupe, lors du temps fort cité précédemment, avaient potentiellement créé une enveloppe groupale. Cela a permis que les nombreuses représentations du sexuel s'y déploient. Les représentations de contenants peuvent donc être perçues au niveau groupal en lien aux résonances émotionnelles, sans pour autant se signifier dans les œuvres. Ce processus peut avoir un effet d'après-coup et générer des représentations du corporel et des frontières individuelles et groupales.

III.1.D.3.c. HO4 et Ss-HO4a et 4b en relation aux propositions créatives

L'effet-miroir subjectivant dont nous avons émis l'hypothèse, en lien à l'émergence de frontières et de contenants, semble pouvoir dépendre de nos propositions thématiques en elles-mêmes (voir le thème « auto-portrait » du troisième atelier).

D'autre part, des liens d'objet semblent s'être exprimés tout au long des ateliers (notamment à travers des alliances fraternelles), et lors du temps fort du deuxième atelier, à travers les comportements d'imitation observés. Ceci suggère une possible condensation, en un seul atelier, de toutes les étapes des processus que nous tentons de démontrer dans notre écrit.

Par ailleurs, la baisse progressive des mouvements groupaux dans le même temps que la baisse des défenses, peut également signifier une nécessité de faire groupe en début de prise en charge, puis, au fur et à mesure du temps passé ensemble, montrer un cheminement vers une nouvelle concentration sur soi, qui suggère une subjectivation.

Nous n'avons pas pu répondre à notre sous-hypothèse opérationnelle 4a en raison du manque de données cliniques et de relevés d'émotions esthétiques.

III.1.E. Synthèse globale des résultats préliminaires

III.1.E.1. Hypothèse opérationnelle 1 vérifiée, avec des nuances

Malgré le peu d'éléments que nous avons pu présenter concernant le Groupe C, il ressort de l'ensemble de nos résultats, que nous avons pu vérifier notre première hypothèse opérationnelle d'un accordage entre les sujets et l'art-thérapeute par des résonances d'émotions esthétiques. Cette conclusion comporte cependant des nuances.

1/ Les résonances d'émotions esthétiques ne concordent pas forcément en terme de qualités égales. Elles se présentent souvent en négatif entre les sujets et nous-même, c'est-à-dire dans un vécu d'étrangeté dans notre contre-transfert, et un vécu de bien-être du côté des sujets.

Pour cette raison, nous avons apporté après cette première analyse un élément supplémentaire à la notion de concordance d'émotions esthétiques dans nos critères d'évaluation de notre première hypothèse : celui de la simultanéité ou du négatif observés entre les émotions esthétiques des sujets et les nôtres, que nous avons mesurés ensuite dans notre recherche principale.

2/ Les jugements esthétiques positifs, qui peuvent être associés ou non à des émotions esthétiques, sont ceux qui ont le plus généré de résonances entre les sujets et nous-même, notamment pour nos deux premiers groupes. Cela relie donc notre première à notre quatrième hypothèse opérationnelle.

3/ Cet accordage peut se signifier soit entre un ou plusieurs sujets et l'art-thérapeute, soit entre membres du groupe.

4/ Les résonances d'émotions esthétiques sont particulièrement concentrées lors de temps forts dans le cheminement du groupe. Chaque membre du groupe peut être pris dans ces résonances, y compris l'observatrice.

5/ Les accordages par résonances d'émotions esthétiques peuvent se mettre en œuvre dans des temporalités différentes selon les problématiques psychopathologiques des sujets, leur singularité, la constitution des groupes, ou la motivation de leurs membres.

III.1.E.2. Hypothèse opérationnelle 2 vérifiée

Même si nous n'avons pas observé en détail les processus associatifs de tous les groupes, il apparaît bien que l'émotion esthétique agit comme moteur aux points de nouages des chaînes associatives, même lorsqu'elle n'a pas été accompagnée de verbalisations. Nous avons pu relever particulièrement, dans le Groupe B, les qualités d'étrangeté et de surprise comme moteurs, ainsi que le jugement esthétique positif.

Les émotions esthétiques surgies aux points de nouage des chaînes associatives semblent porter essentiellement sur l'aspect formel des œuvres. Cependant, lorsque formes et mots sont associés, nous observons un plus grand nombre de résonances d'émotions esthétiques.

Nous avons également observé que notre éprouvé d'étrangeté pouvait se révéler déclencheur de l'associativité du groupe.

Il nous semble que l'aspect pulsionnel des représentations est également moteur dans les chaînes associatives. Comme nous l'avons déja suggéré, l'émotion esthétique se révèle au point de rencontre entre pulsion scopique, regard esthétique et regard en miroir. Les résonances et accordages au sein du groupe, qui génèrent des chaînes associatives, semblent se mettre en mouvement à travers l'expression pulsionnelle des sujets. Il est possible que l'émotion esthétique surgisse ici en écho tout autant qu'en catalyseur des pulsions en train de s'exprimer. Les deux mouvements sont donc interdépendants. Cela nous renvoie au texte de G. Haag (2002, p. 1780), qui met en lien « relation objectale » et « jeu pulsionnel ». Pour elle, la « perception des formes dans l'agir » du petit enfant se situe « au cœur du jeu pulsionnel et affectif ». L'acte de créer en est une représentation.

III.1.E.3. Hypothèse opérationnelle 3 et sous-hypothèses opérationnelles 3a et 3b vérifiées, avec quelques nuances

Nous avons bien repéré pour les trois groupes un lien entre résonances émotionnelles et apparition de frontières ou de contenants dans les œuvres, ou dans l'utilisation du support comme signifiant d'une frontière. Cependant, quelques nuances sont venues compléter notre réflexion.

1/ Les représentations de frontières s'expriment souvent dans le même temps que des représentations du corporel, et potentiellement du sexuel. Nous relions cette observation à notre réflexion concernant la pulsion scopique de Freud (1905), selon laquelle l'activité créatrice serait à même de générer la perception d'une intégrité du corps.

2/ Les représentations du sexuel peuvent découler des effets des perceptions de contenance par les sujets ou le groupe.

La perception d'une contenance, de la part du groupe et/ou de ses sujets, peut ne pas s'observer dans les œuvres, tout en étant effective, comme l'a suggéré le Groupe C. Cette perception peut potentiellement être générée par l'effet d'émotions partagées, qui semblent créer une enveloppe groupale à même d'accueillir l'expression pulsionnelle des sujets. Cette cohésion de groupe, est attribuée pour D. Anzieu (1999, p. 185-186), au « processus inconscient fondamental, à savoir que suffisamment de fantasmes

individuels des membres sont entrés en résonance les uns avec les autres ou que le groupe s'est cristallisé autour d'une imago commune ». Ce processus est à même de générer une illusion groupale. Même si nous n'en avons pas observé pour ce groupe, il semblerait qu'il se soit constitué comme contenant assez rapidement.

Ici, la perception d'une contenance s'est manifestée au niveau groupal, et n'a pas été signifiée par une représentation formelle. Les pulsions individuelles y ont été spontanément et directement exprimées à travers les œuvres.

3/ La proposition créative peut favoriser les processus amenant une mise en mouvement des perceptions de limites. Cependant, nous ne pouvons pas présumer à l'avance de l'état du groupe au moment de cette proposition, ni comment les sujets s'en saisiront pour poursuivre leur propre cheminement.

4/ Les représentations de frontières ou de contenants individuels dans les œuvres, apparaissent souvent dans le même temps que celles du groupe. Il est important de préciser ici que cette sous-hypothèse opérationnelle 3b a été ajoutée à nos autres hypothèses opérationnelles suite à cette étude préliminaire.

5/ Les perceptions de contenants et de frontières –ou en tout cas leur signification- peuvent se manifester non seulement à travers les représentations dans l'œuvre, mais aussi à travers l'utilisation du support. Une troisième possibilité s'est invitée, que nous avons ajoutée par la suite dans nos critères d'évaluation. Il s'agit du geste manifestant cette perception ou cette signification (voir par exemple la main frappée sur la feuille par Baptiste du Groupe A, ou le scotch utilisé pour ressentir ses limites corporelles).

6/ Ces processus peuvent générer un effet sur les ressentis corporels des sujets. Suite à ce constat, nous avons ajouté pour notre recherche principale, comme élément de comparaison, l'observation de nos propres éprouvés corporels dans l'émotion esthétique.

III.1.E.4. Hypothèse opérationnelle 4 et sous-hypothèses opérationnelles 4a et 4b vérifiées

Nous avons vérifié l'effet-miroir de l'œuvre lorsqu'il y a représentations de contenants, presque simultanément à notre première hypothèse opérationnelle, à travers la résonance prégnante des jugements esthétiques positifs entre les sujets et nous-même. Il semblerait donc que les processus à l'œuvre aux moments forts des groupes, puissent condenser l'ensemble des processus décrits dans nos hypothèses.

La subjectivation du sujet se manifeste donc à travers des processus incluant un grand nombre de facteurs, et peut se jouer et se rejouer au fil des ateliers, tout en s'élaborant sur une ou plusieurs séances.

Le potentiel d'effet-miroir des œuvres comporte plusieurs conditions ou variantes.

1/ La proposition créative peut induire en elle-même un effet-miroir (par exemple, l'auto-portrait).

2/ Notre émotion esthétique en négatif (étrangeté) par rapport au bien-être vécu par le sujet semble signifier cet effet-miroir, comme le suggère Sami-Ali (1991, p. 36) dans le lien qu'il établit entre inquiétante étrangeté et « expérience du miroir ».

3/ La notion d'amour qui s'exprime dans les thématiques des productions des sujets, participe du processus de subjectivation, tout en signifiant la mise en place de relations objectales.

L'ensemble de ces résultats préliminaires semble donc confirmer notre hypothèse générale, d'un processus d'accordage entre les sujets et l'art-thérapeute, notamment dans l'expression d'émotions esthétiques en négatif entre eux. L'émotion esthétique se trouve alors impliquée dans la mise en mouvement des perceptions et représentations de contenances et de limites chez les sujets souffrant de troubles psychotiques, tant du point de vue individuel, que du point de vue groupal.

III.2. Recherche principale : résultats et analyse quantitative

Nous présentons en premier lieu nos résultats quantitatifs pour les trois groupes. Nous déroulerons ensuite, dans la quatrième partie, nos observations cliniques, à travers deux études de cas.

Pour répondre à notre première hypothèse opérationnelle, les résultats quantitatifs ont été analysés en trois phases, groupe par groupe. La première phase donne les résultats généraux de l'observation de l'émotion esthétique sur l'ensemble des séances, par nous-même et l'observatrice. Il est important de préciser que les méthodes de comptage des émotions esthétiques étant différentes entre elles, les sommes d'émotions esthétiques indiquées dans les tableaux pourront paraître différentes au premier abord. Cela s'explique par le fait que les jugements esthétiques positifs ou négatifs ont parfois été comptés non pas seuls (ou comme signification à part entière d'une émotion esthétique), mais associés ou reliés à une qualité d'émotion esthétique : selon le tableau, l'émotion esthétique a pu dans ce cas n'être comptée qu'une fois.

Par ailleurs, les tableaux 3. et 4. n'ont donné de résultats significatifs pour aucun des trois groupes, car les taux de recouvrement entre les émotions esthétiques observées chez les sujets et celles relevées du côté de l'art-thérapeute ont été assez faibles du point de vue de l'ensemble des ateliers.[26] C'est la raison pour laquelle nous avons, dans notre tableau d'analyse des données de groupe, notifié les émotions esthétiques communes (même qualité d'émotion ou de jugement esthétique, même critère fabriquant/fabriqué) ou simultanées (qualités et critères différents, mais moment identique), en négatif (bien-être du côté des sujets versus étrangeté du côté de l'art-thérapeute sur l'ensemble d'une séance) ou en négatif simultanées, relevées par nous-même et l'observatrice, et cela atelier par atelier, pour tenter d'en sortir des moments clés qui vont figurer dans la deuxième phase de notre analyse.

La deuxième phase précise les éprouvés des patients à partir des résultats des auto-questionnaires remplis par eux, et les moments en relation à ces éprouvés dans la séance. Nous n'avons pas produit ici les résultats des questions 4. et 5., qui ont été trop

[26] Ces tableaux peuvent néanmoins être consultés pour chacun des groupes, dans nos annexes 1 intitulées « Analyse quantitative ».

peu significatifs ou redondants par rapport aux autres données recueillies. Néanmoins, nous en utiliserons certaines données dans nos études de cas lorsque cela s'avérera pertinent pour certains sujets. Nous comparons ces résultats avec les émotions esthétiques relevées par nous-même et l'observatrice, pour évaluer la concordance auto-observation/observation.

L'hypothèse opérationnelle 2 n'est pas développée ici, car elle dépend essentiellement des relevés cliniques, en raison de la difficulté à quantifier les processus associatifs. Nous l'aborderons donc essentiellement dans notre synthèse clinique, puis dans notre discussion finale.

Pour répondre à nos troisième et quatrième hypothèses, le troisième temps de notre analyse propose de comparer la qualité des éprouvés des sujets avec les nôtres, à partir des éléments que nous avons jugés les plus pertinents dans les deux premières phases. Nous les mettons en relation avec les apparitions formelles dans les œuvres, selon les critères définis dans notre méthodologie. Nous en dégageons ainsi les moments forts des ateliers, que nous analyserons plus en détail dans nos études de cas.

Ces analyses comparatives sont accompagnées de celles des mouvements groupaux relevés à partir de notre grille d'observation des séances.

A la fin de ce chapitre, nous présentons une synthèse de nos résultats quantitatifs, en relation à nos hypothèses, pour introduire notre discussion finale.

III.2.A. Synthèse des résultats du Groupe 1 (adolescents accueillis en C.A.T.T.P.)

Nous présentons ici une synthèse commentée et une interprétation des résultats du Groupe 1, en relation à nos hypothèses. Nos résultats sont décrits plus en détail et sans interprétation dans nos annexes[27]. Ils seront repris dans notre discussion propre aux résultats quantitatifs des trois groupes.

III.2.A.1 Hypothèse opérationnelle 1 : des résonances émotionnelles observées « en négatif », particulièrement lors de temps forts

III.2.A.1.a. Généralités sur l'observation des émotions esthétiques et leurs résonances entre l'art-thérapeute et les sujets

D'un point de vue général, et tant dans les grilles de l'observatrice que dans les nôtres, les tableaux d'observation de l'émotion esthétique, qui comparent les relevés des émotions esthétiques entre nous-même et les sujets, montrent une prévalence du **bien-être du côté des sujets** et une prévalence du **ressenti d'étrangeté dans notre contre-transfert** (Tableaux 1a et 1b, chapitre V.1. de nos annexes 1).

		ART-THÉRAPEUTE						
	AT	Surg.	B-E	Etr.	J +	J -	Ss EE	TOT S
SUJETS	Surg.	5	-	3	3	-	1	12
	B-E	2	3	**5**	**4**	-	14	**28**
	Etr.	1	-	-	1	-	1	3
	J +	10	1	**10**	**11**	1	11	**44**
	J -	-	-	4	2	1	3	10
	Ss EE	21	1	36	26	8	25	
	TOT AT	**39**	5	**58**	**47**	10		

GROUPE 1. Tableau 1a. Emotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute (AT)

Nous observons également, dans nos deux séries de grilles, un nombre important de **jugements esthétiques positifs**, relevés tant du côté des sujets que dans notre contre-transfert. Du point de vue **contre-transférentiel**, la **surprise** est également prégnante dans nos propres grilles, alors qu'elle est présente mais peu observée du côté des sujets, et notifiée seulement par nous-même (aucune manifestation de surprise relevée du côté de l'observatrice).

En termes de **correspondances observées entre les éprouvés** (Tableaux 1a et 1b), nous remarquons que la qualité de *bien-être* du côté des sujets surgit relativement

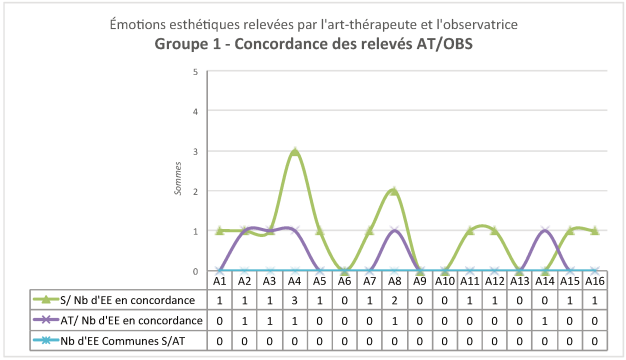
[27] Dans le chapitre « V. Résultats quantitatifs – Groupe 1 ».

en regard à de *l'étrangeté* ou à des *jugements esthétiques positifs* du côté contre-transférentiel.

Ces observations sont proportionnées entre les relevés de l'observatrice et les nôtres, même si celle-ci a noté moins d'émotions esthétiques que nous-même, notamment en ce qui concerne nos éprouvés contre-transférentiels. Elle a en revanche noté beaucoup plus d'observations de *bien-être* du côté des sujets que dans notre observation.

Par ailleurs, malgré un faible score, nous notons une correspondance de l'éprouvé de *surprise* dans l'émotion esthétique dans nos propres relevés, entre nous-même et les sujets. Cette qualité dans l'émotion esthétique a, en revanche, été notifiée très succintement par l'observatrice.

Nos relevés diffèrent également dans le fait que l'observatrice n'a **pas noté d'éprouvés** pour 86 des créations des sujets, alors que nous n'avons rien relevé pour seulement 25 des créations. Nous avons en effet pu constater peu de concordance entre les relevés de l'observatrice et les nôtres, en terme de scores d'émotions esthétiques relevées, mais cette concordance s'est révélée plus significative pour les ateliers 4 et 8, malgré des scores très modestes (voir en annexes les résultats du graphique « Groupe 1 – Concordance des relevés AT/OBS », chapitre V.2.d.).



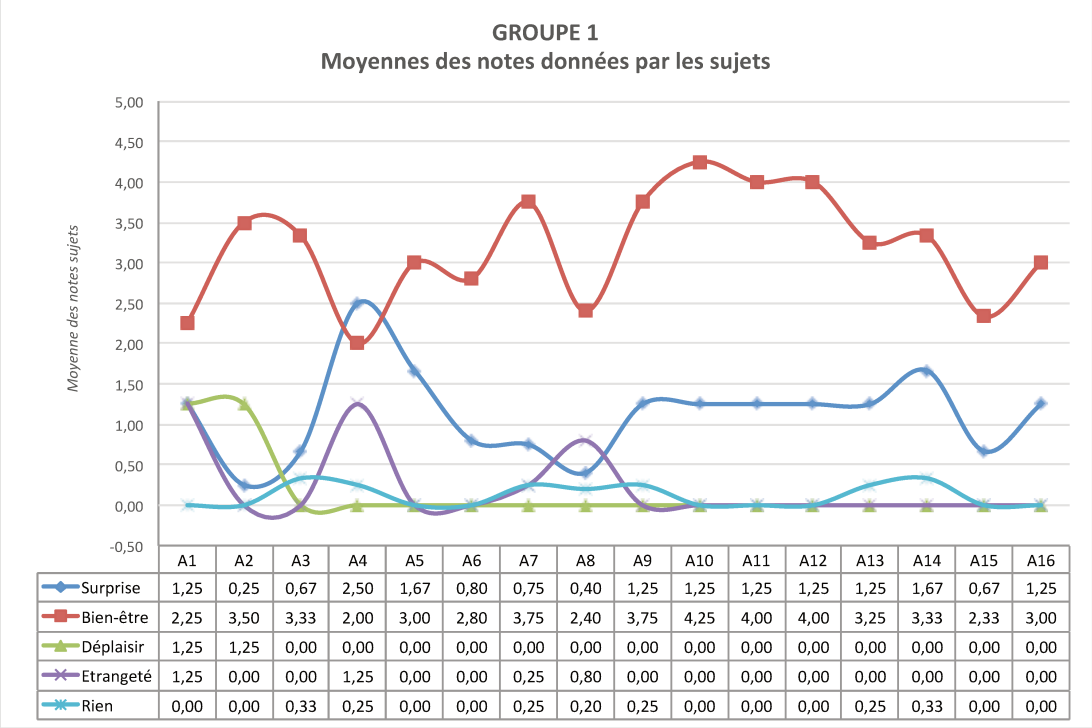
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/ Nb d'EE en concordance	1	1	1	3	1	0	1	2	0	0	1	1	0	0	1	1
AT/ Nb d'EE en concordance	0	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0
Nb d'EE Communes S/AT	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Les *jugements esthétiques positifs* sont les plus représentés **en correspondance** entre les sujets et nous-même, surtout dans nos relevés, et malgré de petits scores par rapport à la totalité des émotions esthétiques observées. Du côté des **sujets**, *le jugement esthétique positif* se manifeste de façon relativement bien répartie entre nos éprouvés de surprise ou d'étrangeté, et notre propre jugement esthétique positif. Ceci suggère que les jugements esthétiques positifs du côté des sujets peuvent potentiellement dépendre de nos propres éprouvés, de même que leurs ressentis de bien-être, donc qu'un **accordage** semble bien se manifester par l'émotion esthétique.

Malgré tout, selon nos relevés et ceux de l'observatrice, beaucoup d'émotions esthétiques semblent **ne pas s'être exprimées en concordance** entre les sujets et nous-même, ce qui indique au premier abord que les émotions esthétiques au sein des groupes s'expriment de manière **non simultanée**. Cependant, en analysant leur répartition au fil des ateliers, nous avons pu constater qu'elles se sont parfois concentrées sur l'un ou l'autre atelier.

II.2.A.1.b. Comparaisons avec les relevés des auto-questionnaires

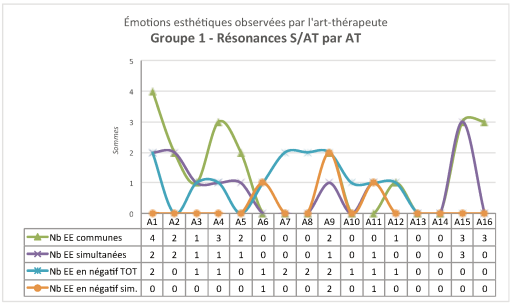
Les relevés concernant l'attitude de bien-être dans l'émotion esthétique, semblent en concordance avec les éprouvés notifiés par les sujets dans leurs auto-questionnaires (voir courbe rouge dans le graphique ci-dessous, et le détail des résultats en annexes) : l'éprouvé de bien-être donne les scores les plus hauts pour ce groupe, tout au long des ateliers. Les sujets ont perçu ces ressentis particulièrement globalement dans les ateliers, ou en relation à leur propre création, mais très peu en relation avec d'autres participants (voir graphiques en annexe « Quand avez-vous éprouvé ces ressentis ? Groupe 1 », chapitre V.2.b.). Ceci suggère qu'il y a eu peu d'interactions entre les sujets, en ce qui concerne le lien aux processus créatifs.



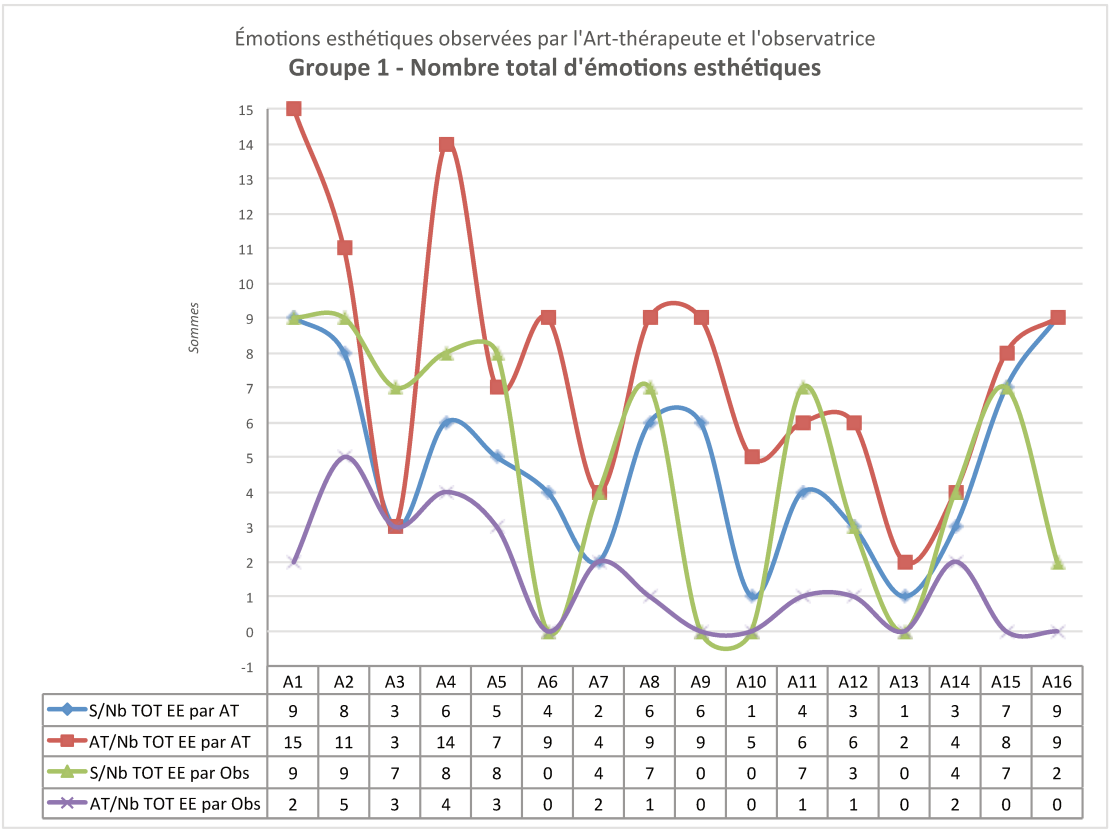
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Surprise	1,25	0,25	0,67	2,50	1,67	0,80	0,75	0,40	1,25	1,25	1,25	1,25	1,25	1,67	0,67	1,25
Bien-être	2,25	3,50	3,33	2,00	3,00	2,80	3,75	2,40	3,75	4,25	4,00	4,00	3,25	3,33	2,33	3,00
Déplaisir	1,25	1,25	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
Etrangeté	1,25	0,00	0,00	1,25	0,00	0,00	0,25	0,80	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
Rien	0,00	0,00	0,33	0,25	0,00	0,00	0,25	0,20	0,25	0,00	0,00	0,00	0,25	0,33	0,00	0,00

• *Figure 18 - GROUPE 1 – Auto-questionnaires : moyenne des notes sur les éprouvés.*

Nous notons que pour l'atelier 4, déjà cité comme particulier plus haut, le score de l'éprouvé de surprise a dépassé celui de l'éprouvé de bien-être. Les éprouvés notifiés y sont assez riches. Dans notre contre-transfert, nous avons également relevé un score intéressant d'émotions esthétiques de surprise pour cet atelier (voir graphique « Groupe 1 – Contre-transfert AT/ » dans nos tableaux comparatifs généraux en annexes, chapitre V.5.c.). Cependant, cela ne prouve pas que la correspondance observée dans notre Tableau 1a entre les émotions esthétiques de surprise relevées du côté des sujets et les nôtres, concerne uniquement cet atelier. Néanmoins, nous avons pu mesurer pour cette séance, dans nos relevés de l'émotion esthétique, un score d'émotions esthétiques communes intéressant entre les sujets et nous-même. L'observatrice en a également relevé, même si le score reste très modeste (voir graphiques « Groupe 1 – Résonances S/AT » en annexes, chapitres V.2.e. et V.2.f.). Nous détaillerons cette quatrième séance dans notre étude de cas d'Agathe.



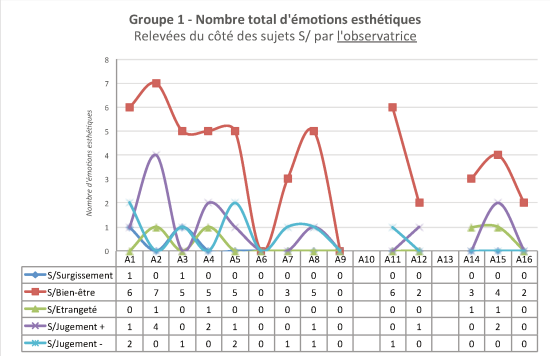
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Nb EE communes	4	2	1	3	2	0	0	0	2	0	0	1	0	0	3	3
Nb EE simultanées	2	2	1	1	1	0	0	0	1	0	1	0	0	0	3	0
Nb EE en négatif TOT	2	0	1	1	0	1	2	2	2	1	1	1	0	0	0	0
Nb EE en négatif sim.	0	0	0	0	0	1	0	0	2	0	1	0	0	0	0	0



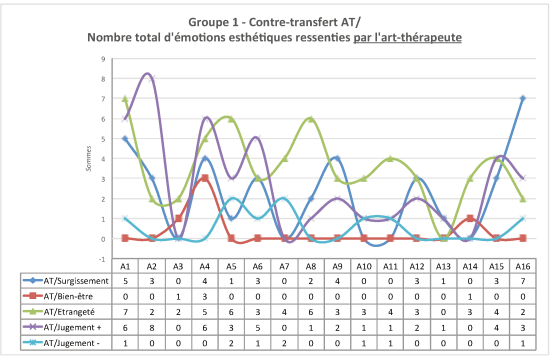
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Nb TOT EE par AT	9	8	3	6	5	4	2	6	6	1	4	3	1	3	7	9
AT/Nb TOT EE par AT	15	11	3	14	7	9	4	9	9	5	6	6	2	4	8	9
S/Nb TOT EE par Obs	9	9	7	8	8	0	4	7	0	0	7	3	0	4	7	2
AT/Nb TOT EE par Obs	2	5	3	4	3	0	2	1	0	0	1	1	0	2	0	0

• *Figure 19 - GROUPE 1 – Nombre total d'émotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute et l'observatrice, du côté des sujets (S/) et du contre-transfert (AT/), atelier par atelier.*

Afin de coroborrer l'observation concernant la particularité de l'atelier 4, nous présentons le graphique ci-dessus comptabilisant les sommes globales d'émotions esthétiques relevées par nous-même et l'observatrice, pour chaque atelier. Nous pouvons observer que l'atelier 4 a généré l'un des plus grands nombres d'émotions esthétiques de notre côté, avec le tout premier atelier (courbe rouge, AT/). Si nous le mettons en relation avec la richesse des qualités d'éprouvés notifiés par les sujets, cela nous semble confirmer notre première hypothèse opérationnelle d'une potentielle **résonance émotionnelle** dans cet atelier. **Cette résonance s'exprimerait donc particulièrement lors de temps forts dans le parcours du groupe.** De plus, **elle peut s'exprimer du point de vue du nombre ou de la richesse des émotions esthétiques relevées, mais pas forcément en termes de qualité identique.**



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Surgissement	1	0	1	0	0	0	0	0	0		0	0		0	0	0
S/Bien-être	6	7	5	5	5	0	3	5	0		6	2		3	4	2
S/Etrangeté	0	1	0	1	0	0	0	0	0		0	0		1	1	0
S/Jugement +	1	4	0	2	1	0	0	1	0		0	1		0	2	0
S/Jugement -	2	0	1	0	2	0	1	1	0		1	0		0	0	0

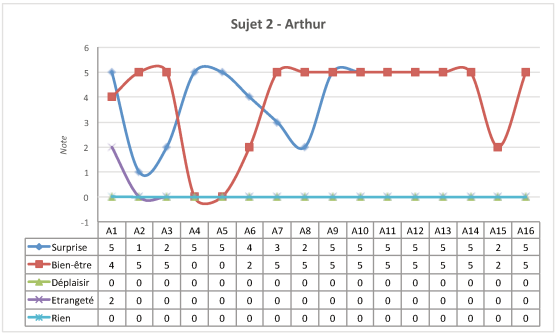


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
AT/Surgissement	5	3	0	4	1	3	0	2	4	0	0	3	1	0	3	7
AT/Bien-être	0	0	1	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
AT/Etrangeté	7	2	2	5	6	3	4	6	3	3	4	3	0	3	4	2
AT/Jugement +	6	8	0	6	3	5	0	1	2	1	1	2	1	0	4	3
AT/Jugement -	1	0	0	0	2	1	2	0	0	1	1	0	0	0	0	1

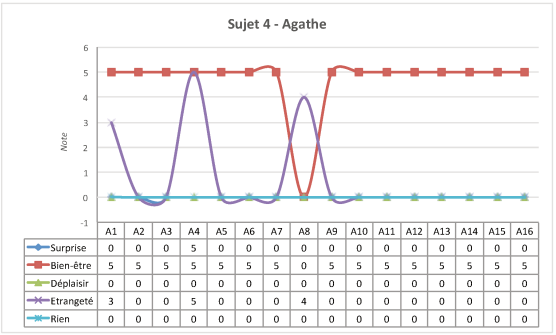
Cependant, dans ces temps forts du Groupe 1, **le jugement esthétique positif semble être le plus à même de s'exprimer en résonance entre les sujets et l'art-thérapeute**, tant dans nos relevés que dans ceux de l'observatrice (voir en annexes les graphiques récapitulatifs des émotions esthétiques observées pour le Groupe 1, chapitres V.5.b. et c.). **Cette résonance suggère donc tant un effet d'accordage, qu'un effet-miroir dans le surgissement de l'émotion esthétique, qui se révèle également à travers le jugement esthétique.** Nous mettons donc en lien nos première et quatrième hypothèses opérationnelles, et analyserons comment ce jugement esthétique positif partagé entre en œuvre au moment de l'apparition des frontières dans les créations.

Nous pouvons également observer cette tendance pour l'atelier 8, qui montre une sorte de rupture dans les résultats des auto-questionnaires des sujets (baisse du bien-être et montée de l'étrangeté), dans le même temps que l'observatrice note une montée du bien-être dans l'émotion esthétique du côté des sujets, et que nous relevons un score élevé d'étrangeté dans notre contre-transfert (voir les graphiques récapitulatifs cités ci-

dessus). Les graphiques individuels nous montrent que ces ruptures sont particulièrement portées par deux sujets, pour les ateliers 4 (Arthur) et 8 (Agathe)[28].



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Surprise	5	1	2	5	5	4	3	2	5	5	5	5	5	5	2	5
Bien-être	4	5	5	0	0	2	5	5	5	5	5	5	5	5	2	5
Déplaisir	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Etrangeté	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Rien	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Surprise	0	0	0	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Bien-être	5	5	5	5	5	5	5	0	5	5	5	5	5	5	5	5
Déplaisir	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Etrangeté	3	0	0	5	0	0	0	4	0	0	0	0	0	0	0	0
Rien	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Nous observons également une seconde rupture, une chute, dans le nombre total d'émotions esthétiques relevées pour l'atelier 13. Nous retrouvons cette rupture dans la représentation des frontières dans les œuvres, ainsi que dans les éprouvés corporels reliés à nos propres émotions esthétiques. Nous pouvons l'expliquer par l'absence de l'observatrice, à laquelle les adolescents ont été très attachés. **Ceci suggère que le surgissement de l'émotion esthétique est potentiellement interdépendante de la *fonction à contenir* (Mellier, 2005) de l'équipe encadrante.** Cette fonction, apte à maintenir une enveloppe groupale, ne doit pas être rompue pour que les processus à l'œuvre au sein du groupe puissent advenir. Cette observation tend à confirmer notre hypothèse opérationnelle 3b, concernant la relation entre l'apparition des représentations des frontières individuelles, et l'apparition des représentations des frontières groupales. Ceci semble suggérer que les unes se construisent en inter-dépendance avec les autres.

Notons aussi une baisse progressive des relevés d'émotions esthétiques, d'atelier en atelier, ainsi qu'une sorte d'accordage à partir de l'atelier 11, où toutes les courbes de relevés se rapprochent, jusqu'à l'atelier 15. A partir de l'atelier 14, semble s'amorcer une remontée du nombre d'émotions esthétiques dans nos propres observations (courbe rouge pour les sujets, courbe bleu foncé pour notre contre-transfert).

Nous nous interrogeons sur la signification de cette baisse progressive. Relève-t-elle d'une autonomisation des sujets, de la difficulté à mettre en place un groupe stable dans le temps, ou de la première absence de l'observatrice (atelier 10) ? La remontée des scores en fin de session, quant à elle, suggère de nouvelles nécessités de nouer des liens à l'approche de la fin du groupe.

[28] Voir en annexes, les graphiques des éprouvés par sujet et par atelier, chapitre V.5.e.

III.2.A.1.c. Résonances d'émotions esthétiques en relation au processus créatif : prégnance du geste, de la forme, de l'œuvre

Pour les **sujets**, nous avons observé des émotions esthétiques de qualité de *bien-être* essentiellement du côté du **geste** créatif, dans nos relevés.

	SUJETS (grilles AT)	Surg.	B-E	Etr.	J +	J -
Fabriquant	Outil	-	1	-	-	-
	Medium	-	-	-	-	-
	Support	-	-	-	-	-
	Couleurs	1	1	-	3	1
Fabriqué	Geste	-	**19**	-	-	-
	Formes	8	5	2	8	1
	Œuvre	2	-	-	**20**	7
	Texte	-	-	-	3	-
	TOTAL	11	**26**	2	**34**	9

GROUPE 1. Tableau 2.1a. Emotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute (observation des sujets)

L'observatrice en a elle aussi relevé en quantité notable, mais elle a de son côté observé une prégnance de **l'outil** utilisé dans sa capacité à éveiller des émotions esthétiques de *bien-être* (Tableaux 2.1.a et 2.2.a, chapitre V.1.b. en annexes). Le **medium** arrive en troisième position, proche du geste. Ceci peut s'expliquer par le fait que le trio geste-medium-outil s'avère étroitement lié, et qu'il est parfois difficile de différencier ce qui se révèle du point de vue du geste, du rapport à la matière, ou du rapport à l'outil utilisé, surtout lorsque ces deux derniers en appellent au sensoriel : terre glaise, éponge, doigts, mains, papier mâché, etc…

Du côté de nos **ressentis contre-transférentiels**, et dans nos propres grilles de notation (Tableau 2.1.b), *l'étrangeté* est particulièrement associée aux **représentations formelles**, soit au surgissement des formes, soit devant les œuvres. Au surgissement de la forme, correspond également un éprouvé de *surprise*, relativement notable tant du côté des sujets que dans notre contre-transfert (dans nos propres grilles uniquement).

L'effet de surprise semble donc s'exprimer en relation aux formes créées-surgies dans la relation art-thérapeute / sujet, alors que le bien-être est associé au geste pour les sujets uniquement.

Dans les relevés de l'observatrice, nous avons cependant peu de relation notée entre l'émotion esthétique et les formes, tant du point de vue des sujets que du côté de notre contre-transfert. L'essentiel de ses observations se réfère au *bien-être* et aux *jugements esthétiques positifs*. Ceux-ci se situent au niveau **formel** tant du côté des sujets que dans notre contre-transfert. Notons tout de même, malgré un score assez bas, qu'elle a repéré l'étrangeté vécue de notre côté au surgissement des formes (Tableau 2.2b).

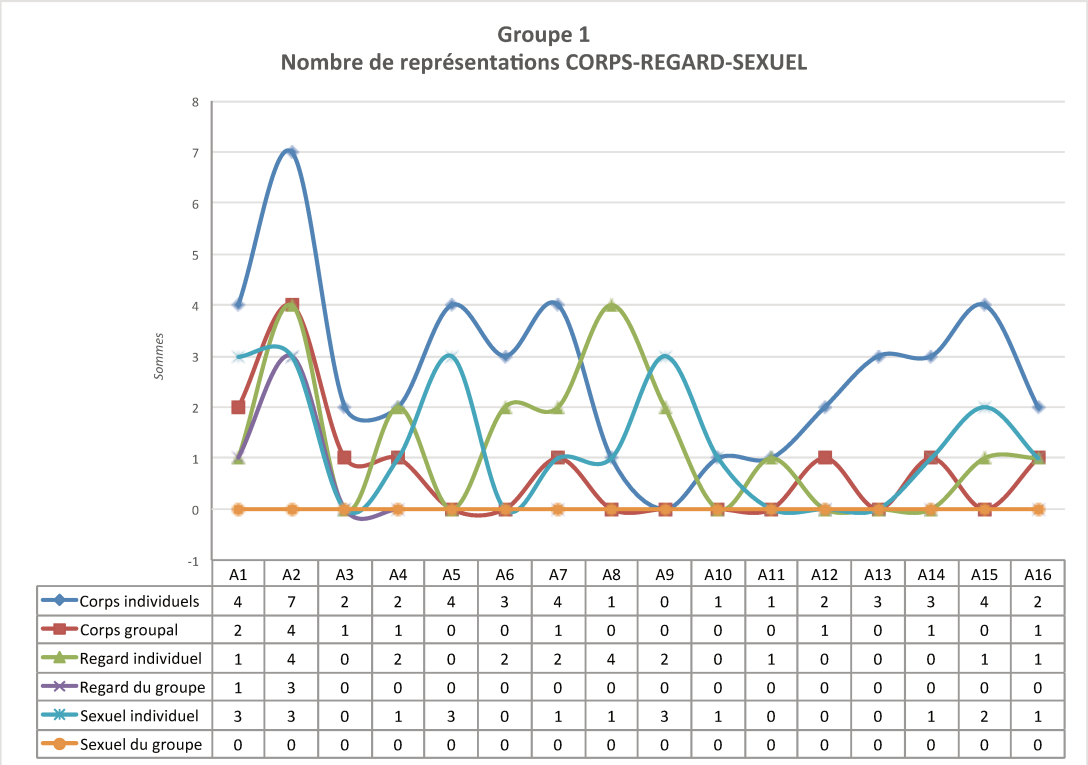
Si l'œuvre est prégnante dans nos *jugements esthétiques positifs*, ce sont les **formes** qui provoquent le plus ce jugement, tant du côté des sujets que dans notre contre-transfert, et tant du côté de nos relevés que de ceux de l'observatrice. Nous pourrions donc suggérer que **le surgissement formel amène un effet-miroir positif**, et qu'il peut se trouver potentiellement **à même de signifier un accordage entre l'art-thérapeute et le sujet**. **Ceci relierait donc notre première hypothèse opérationnelle à notre quatrième hypothèse opérationnelle.**

Nous ne présenterons pas ici en détail les tableaux 3 et 4, qui portent sur les **taux de recouvrement** des émotions esthétiques communes relevées entre nous-même et les sujets, car les scores y sont relativement faibles. Ils sont néanmoins présents dans nos annexes. Nous notons malgré tout l'un des détails, qui nous semble porter sur le sens des œuvres : c'est le taux de recouvrement intéressant en relation au **texte** notifié dans nos propres grilles (Tableau 3a, chapitre V.1.c. en annexes 1).

III.2.A.2 Hypothèse et sous-hypothèses opérationnelles 3 : des moments forts dans les représentations simultanées du corps et des frontières (groupales incluses), en correspondance avec les émotions et jugements esthétiques relevés

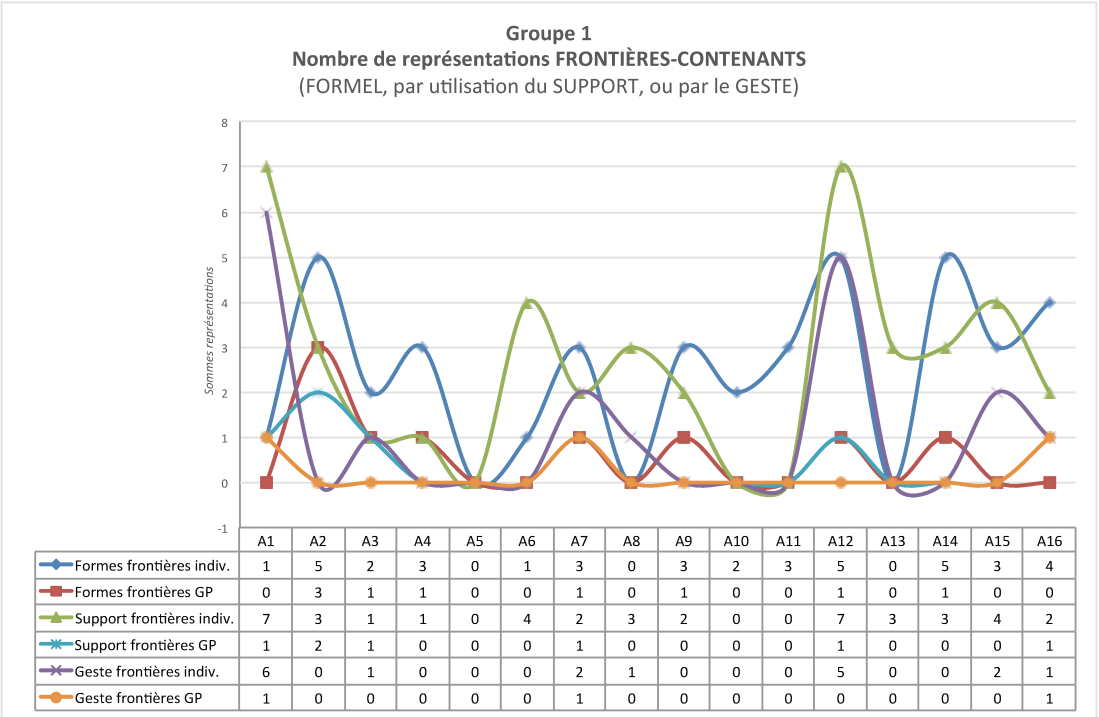
Nous présentons ici des résultats choisis qu'il nous a paru pertinents de développer particulièrement, afin de rendre compte des liens potentiels entre l'apparition de frontières et de contenants dans les œuvres, et le nombre d'émotions esthétiques qui ont traversé les ateliers les plus concernés par ces apparitions. Nous avons vu en effet que nos résultats portent non pas sur un ensemble d'ateliers, mais sur des moments forts, que nous avons pour l'instant observés aux quatrième et huitième ateliers.

III.2.A.2.a. Les émotions esthétiques en relation aux représentations du corps et du regard



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Corps individuels	4	7	2	2	4	3	4	1	0	1	1	2	3	3	4	2
Corps groupal	2	4	1	1	0	0	1	0	0	0	0	1	0	1	0	1
Regard individuel	1	4	0	2	0	2	2	4	2	0	1	0	0	0	1	1
Regard du groupe	1	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Sexuel individuel	3	3	0	1	3	0	1	1	3	1	0	0	0	1	2	1
Sexuel du groupe	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

• *Figure 20 - GROUPE 1 – Représentations CORPS-REGARD-SEXUEL dans les œuvres*



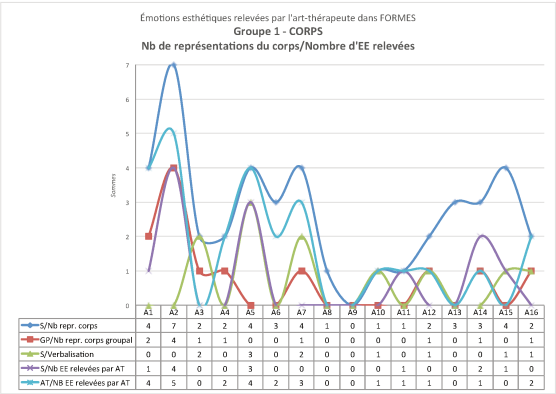
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Formes frontières indiv.	1	5	2	3	0	1	3	0	3	2	3	5	0	5	3	4
Formes frontières GP	0	3	1	1	0	0	1	0	1	0	0	1	0	1	0	0
Support frontières indiv.	7	3	1	1	0	4	2	3	2	0	0	7	3	3	4	2
Support frontières GP	1	2	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Geste frontières indiv.	6	0	1	0	0	0	2	1	0	0	0	5	0	0	2	1
Geste frontières GP	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1

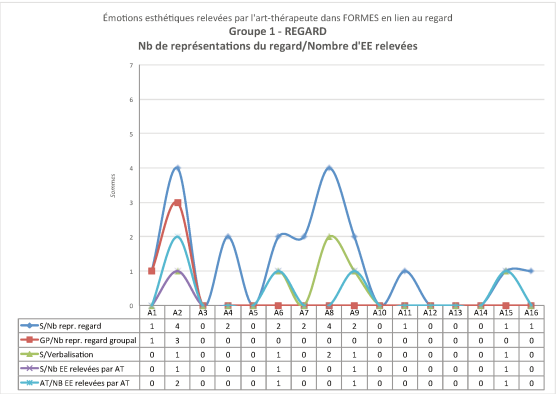
• *Figure 21 - GROUPE 1 – Représentations de FRONTIÈRES-CONTENANTS dans les œuvres, ou par le processus créatif (support, geste)*

Les graphiques donnés page précédente présentent un récapitulatif des représentations au fil des ateliers. Nous pouvons y observer un temps fort pour le second atelier, où sont représentées dans les œuvres toutes les dimensions évoquant le corps (associées aux notions de regard et de sexuel) et les frontières, du point de vue individuel et groupal. Contrairement à ce que nous souhaitions mesurer au départ en termes de critères pour notre troisième hypothèse opérationnelle, nous ajoutons donc ici les représentations CORPS-REGARD-SEXUEL à notre analyse, en plus des représentations de frontières.

Un second temps fort semble apparaître au cinquième atelier, avec des représentations du sexuel autant que du corporel (et aucune signification de frontière), au huitième atelier avec une prégnance de représentations du regard, et au douzième atelier avec une richesse des représentations de frontières (formes, utilisation du support, et geste) et du corporel (même si pour celui-ci les scores sont faibles).

En terme d'émotions esthétiques associées, le second atelier s'est révélé riche quant au nombre que nous avons relevé en lien aux représentations du corps et du regard, tant du côté des sujets que dans notre contre-transfert (voir graphiques en annexes, chapitres V.4.a. et b. des moments forts du Groupe 1 : graphiques « Groupe 1 – CORPS » et « Groupe 1 – REGARD »). Les relevés de l'observatrice, quant à eux, ont été peu significatifs.





Nous pouvons donc en conclure que les résonances d'émotions esthétiques entre les sujets et l'art-thérapeute, peuvent apparaître en lien aux représentations du corporel et du regard. **La notion de miroir reste donc importante dans ces manifestations, ce qui tend à introduire notre quatrième hypothèse opérationnelle.**

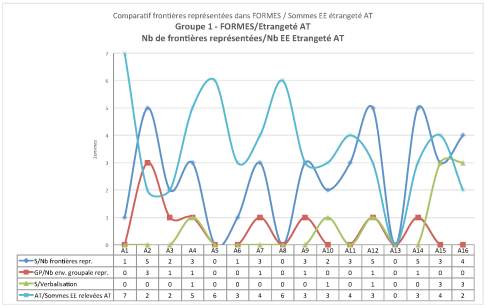
La contenance du corps se trouvant directement reliée à la notion de frontière, nous nous intéressons à présent à la relation entre ses représentations et les différentes qualités d'émotions esthétiques que nous avons pu observer.

III.2.A.2.b. Relation potentielle entre bien-être du côté des sujets et étrangeté dans le contre-transfert, à l'apparition du corporel ou des frontières dans les œuvres

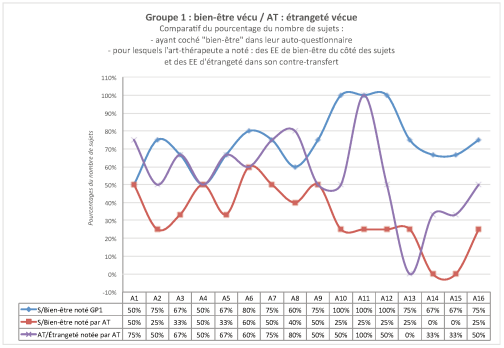
Comme nous avons observé dans nos premiers tableaux généraux un négatif d'éprouvés entre le bien-être des sujets et l'étrangeté dans notre contre-transfert, nous avons tenté de repérer si l'étrangeté apparaissait particulièrement au surgissement du corporel ou des frontières dans les œuvres ou le processus créatif (voir annexes, chapitre V.4.c. du Groupe 1). En effet, Sami-Ali (1991, p. 36) attribue l'apparition de l'inquiétante étrangeté soit à « l'expérience du miroir » où « le dehors devient le reflet du dedans », soit à « la première séparation entre le dedans et le dehors ».

Pour le second atelier, l'émotion esthétique d'étrangeté n'est pas significative du côté de notre contre-transfert. La *surprise* semble être le mieux représentée nous concernant (voir chapitre V.5.c. du Groupe 1 en annexes), de même que le *jugement esthétique positif* y est observé tant du côté des sujets que dans notre contre-transfert (voir en annexes, chapitre V.3.f., le graphique comparant les relevés de l'observatrice avec les nôtres). Ceci semble suggérer plutôt **une illusion groupale, qui nous semble ici en relation étroite avec les résonances d'émotions esthétiques liées à l'apparition des représentations du corporel et des frontières.** Nous vérifions ainsi notre troisième hypothèse opérationnelle, et notre sous-hypothèse opérationnelle 3a. Cependant, **ces résonances et ces représentations, ne surgissent pas forcément dans une correspondance de qualités d'éprouvés, ni uniquement dans un négatif d'éprouvés.** Nous venons donc de déterminer un lien potentiel entre illusion groupale et résonances émotionnelles, mais nous ne pouvons pas déterminer si ces résonances sont à la source, ou sont des conséquences de l'illusion groupale.

Etant donné le nombre de représentations des frontières et des corps groupaux au cours de ce deuxième atelier, notre sous-hypothèse opérationnelle 3b nous semble aussi vérifiée.

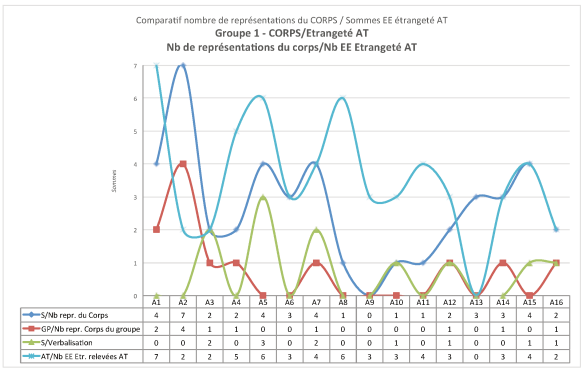


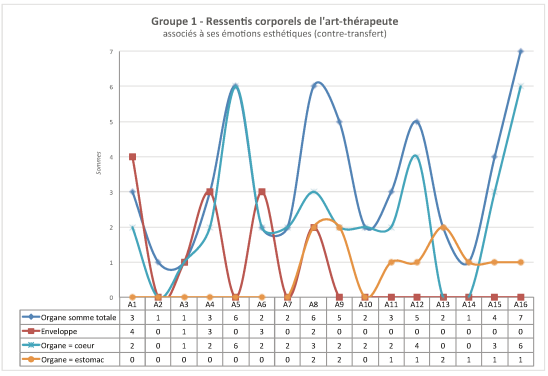
Nous notons en revanche, pour l'atelier 4, une relation potentielle entre l'apparition formelle de frontières dans les œuvres, et l'éprouvé d'étrangeté dans notre contre-transfert (voir annexes chapitre V.4.c. du Groupe 1), même si ces représentations ont été peu nombreuses, alors que de nombreuses émotions esthétiques y ont été relevées – dont un score élevé d'éprouvés de bien-être notifiés par les sujets. Dans ce cas particulier, un lien potentiel pourrait être établi entre émotions esthétiques de bien-être du côté des sujets, émotions esthétiques d'étrangeté du côté de l'art-thérapeute, et perception-représentation de frontières du côté des sujets. Notons également, dans nos éprouvés corporels, un nombre notable de ressentis du point de vue de l'enveloppe pour cet atelier (voir chapitre suivant).



Lors de cet atelier, est en effet apparu un point de rencontre des courbes entre le bien-être signifié **par** les sujets, les émotions esthétiques de bien-être que nous avons **observées du côté** des sujets, et les émotions esthétiques d'étrangeté vécues dans notre **contre-transfert**, à chaque fois pour la moitié des sujets du groupe (voir en annexes graphique « Groupe 1 : bien-être vécu / AT : étrangeté vécue », chapitre V.3.d.). Les éprouvés de bien-être et de surprise y ont été également concordants pour la moitié des sujets (voir graphiques en annexe également). Cependant, corps individuels, corps groupal et regard y ont également été signifiés : les éprouvés d'étrangeté peuvent donc également être reliés à ces représentations.

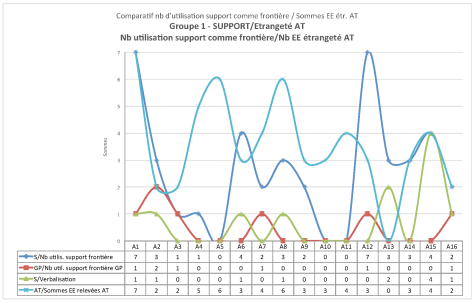
III.2.A.2.c. Relation aux éprouvés corporels





Pour l'atelier 5, nos éprouvés d'étrangeté dans l'émotion esthétique, particulièrement nombreux, ont montré une potentielle relation avec les représentations du corporel. Nous observons pour cet atelier un grand nombre de ressentis corporels localisés au niveau du cœur, dans notre contre-transfert. Nous ne pouvons pas donner de correspondance avec les éprouvés des sujets, qui ont surtout montré une prévalence des ressentis au niveau *psychique* (voir en annexes le chapitre V.4.e. du Groupe 1 sur les éprouvés corporels de l'art-thérapeute et des sujets).

Pour le deuxième atelier cependant, nous avons été étonnée d'observer, en négatif par rapport aux graphiques prédécents, la quasi **absence d'éprouvés corporels dans notre contre-transfert**, malgré le nombre notable d'émotions esthétiques relevées de notre côté en relation aux représentations corporelles dans les œuvres (au nombre de 5, graphique « Groupe 1 – CORPS », chapitre V.4.a.).



En revanche, nous observons, toujours dans notre contre-transfert, un grand nombre d'éprouvés corporels pour l'atelier 8. Ils semblent pour celui-ci en correspondance avec les représentations du regard détaillées précédemment, et avec les scores des émotions esthétiques teintées d'étrangeté notées dans notre contre-transfert. Nous pouvons potentiellement relier ces observations à l'utilisation du support comme frontière en ce qui concerne cet atelier (voir graphique « Groupe 1 – SUPPORT/Etrangeté AT », chapitre V.4.d. en annexes).

Au regard de ces données, nous sommes tentée d'émettre une nouvelle hypothèse selon laquelle **l'étrangeté serait reliée à un éprouvé corporel de l'art-thérapeute, du**

côté de l'organe (cœur et/ou estomac). Nous avons en effet ressenti à l'atelier 2 un nombre très modeste d'éprouvés d'étrangeté malgré un très grand nombre d'émotions esthétiques, alors que nous n'y avons noté qu'un seul éprouvé corporel, du côté de l'organe. Pour les ateliers 5, 8, 12 et 15, nous avons au contraire pu noter un très grand nombre d'éprouvés corporels organiques dans notre contre-transfert, dans le même temps que nos éprouvés d'étrangeté, ce qui vient appuyer l'énoncé de cette nouvelle hypothèse.

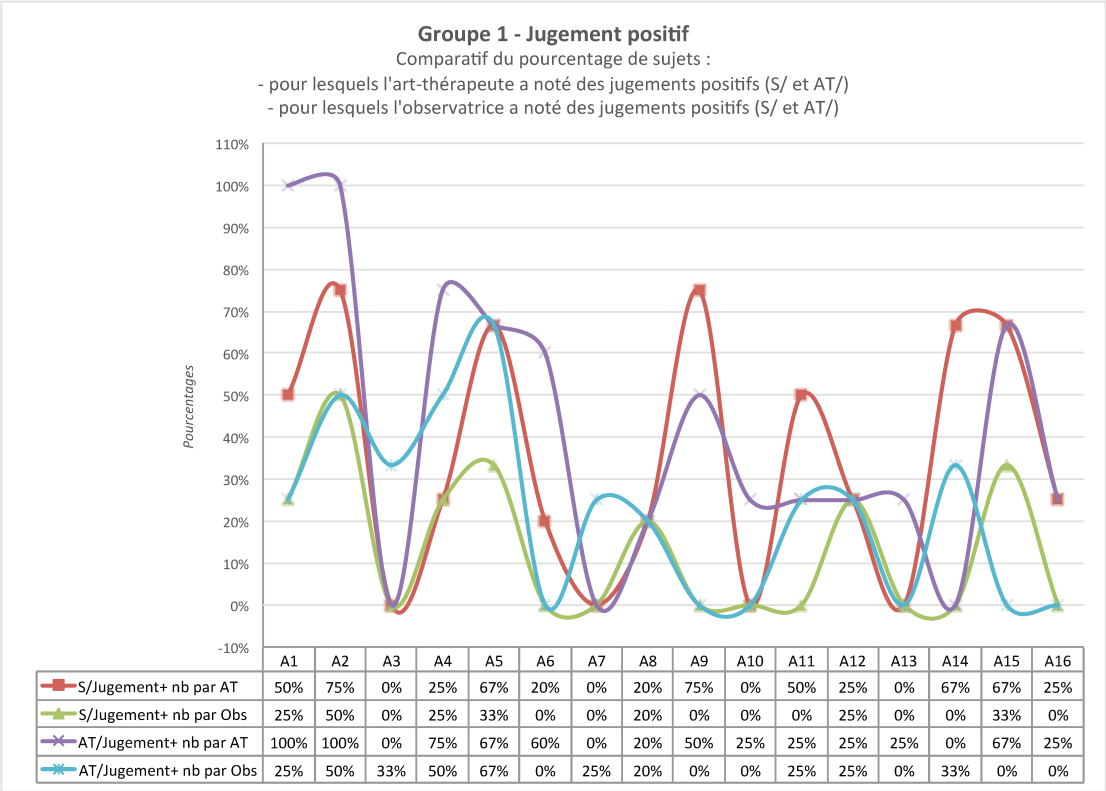
III.2.A.3. Hypothèse et sous-hypothèses opérationnelles 4 : les jugements esthétiques positifs en résonance entre les sujets et l'art-thérapeute aux moments forts des groupes

Nous avons déjà observé plus haut un lien entre les représentations du corps et du regard, et les représentations de frontières dans les œuvres, associées à un nombre notable d'émotions esthétiques tant du côté des sujets que dans notre contre-transfert (notamment pour le deuxième atelier). Notre sous-hypothèse opérationnelle 3a serait donc reliée à notre quatrième hypothèse opérationnelle. Nous affinerons ce point grâce à nos vignettes cliniques, sur le sujet des « verbalisations du sujet impliquant le regard de l'art-thérapeute ». Ce critère d'évaluation suggère une demande du point de vue du jugement esthétique et du regard esthétique, tant du côté du sujet que de notre côté, d'où la notion d'effet miroir.

III.2.A.3.a. Des jugements positifs particulièrement importants aux moments forts des groupes

Nous nous intéressons donc à présent aux jugements esthétiques en concordance entre les sujets et nous-même. Nous avons vu dans nos analyses des tableaux récapitulant l'ensemble des relevés d'émotions esthétiques, que les jugements esthétiques positifs du côté des sujets pouvaient potentiellement dépendre de nos propres éprouvés (de surgissement, de bien-être), ou de nos propres jugements esthétiques positifs. Ceci suggère donc un **effet-miroir induit par les potentielles résonances d'émotions esthétiques entre les sujets et l'art-thérapeute.** Notre

hypothèse opérationnelle 4 et notre sous-hypothèse opérationnelle 4a se trouvent donc reliées à notre première hypothèse opérationnelle.



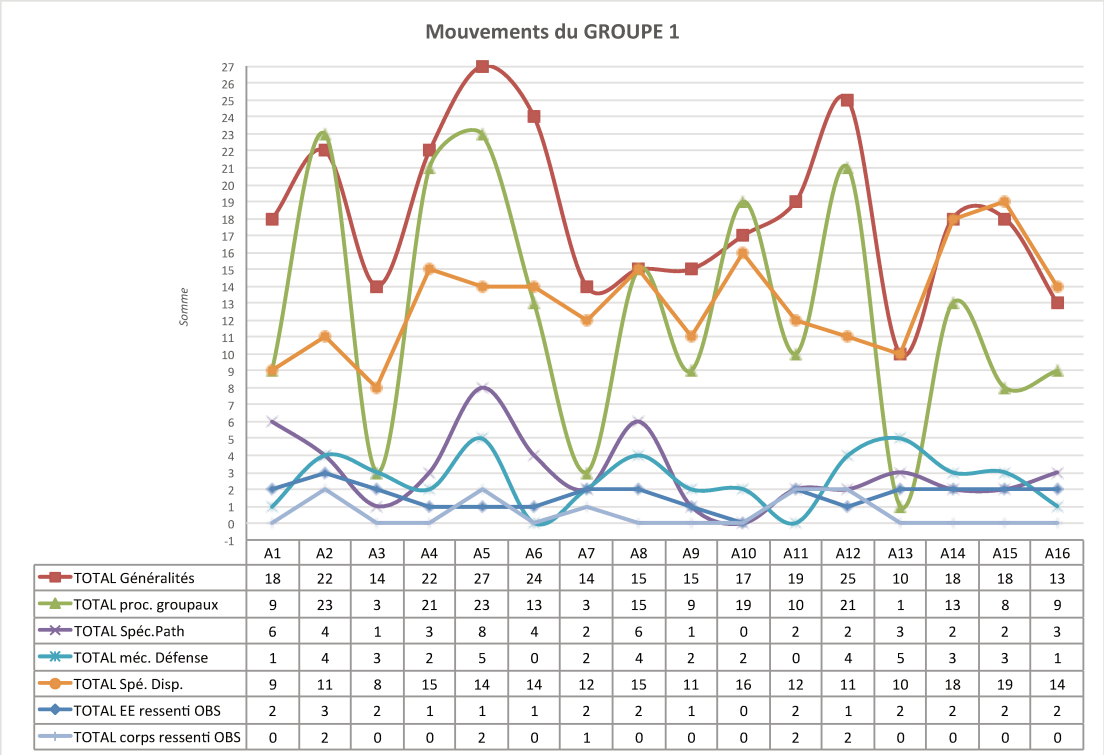
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Jugement+ nb par AT	50%	75%	0%	25%	67%	20%	0%	20%	75%	0%	50%	25%	0%	67%	67%	25%
S/Jugement+ nb par Obs	25%	50%	0%	25%	33%	0%	0%	20%	0%	0%	0%	25%	0%	0%	33%	0%
AT/Jugement+ nb par AT	100%	100%	0%	75%	67%	60%	0%	20%	50%	25%	25%	25%	25%	0%	67%	25%
AT/Jugement+ nb par Obs	25%	50%	33%	50%	67%	0%	25%	20%	0%	0%	25%	25%	0%	33%	0%	0%

• *Figure 22 - GROUPE 1 – Comparatifs entre les relevés de l'art-thérapeute et de l'observatrice sur les jugements positifs, atelier par atelier, du côté des sujets et du contre-transfert (pourcentages des sujets concernés).*

Le graphique ci-dessus nous permet de vérifier l'aspect significatif des ateliers 2, 4 et 5 pour l'accord entre les relevés de l'observatrice et les nôtres. Les jugements esthétiques positifs exprimés le sont tant du côté des sujets (S/) que dans notre contre-transfert (AT/). Rappelons que ces ateliers ont été notifiés pour leurs quantités d'émotions esthétiques relevées, et/ou le nombre de représentations en relation au corporel, au pulsionnel et/ou aux frontières. Le jugement esthétique positif fait donc partie intégrante du processus liant émotion esthétique et apparition de frontières et de contenants dans les œuvres.

Nous affinerons cette observation dans nos études de cas, concernant la demande du sujet quant à l'évaluation esthétique de son œuvre, à notre adresse.

III.2.A.3.b. La dynamique de groupe au service des processus de subjectivation : la variété des propositions créatives comme moteur



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
TOTAL Généralités	18	22	14	22	27	24	14	15	15	17	19	25	10	18	18	13
TOTAL proc. groupaux	9	23	3	21	23	13	3	15	9	19	10	21	1	13	8	9
TOTAL Spéc.Path	6	4	1	3	8	4	2	6	1	0	2	2	3	2	2	3
TOTAL méc. Défense	1	4	3	2	5	0	2	4	2	2	0	4	5	3	3	1
TOTAL Spé. Disp.	9	11	8	15	14	14	12	15	11	16	12	11	10	18	19	14
TOTAL EE ressenti OBS	2	3	2	1	1	1	2	2	1	0	2	1	2	2	2	2
TOTAL corps ressenti OBS	0	2	0	0	2	0	1	0	0	0	2	2	0	0	0	0

• *Figure 23 - GROUPE 1 - Mouvements groupaux scores globaux*

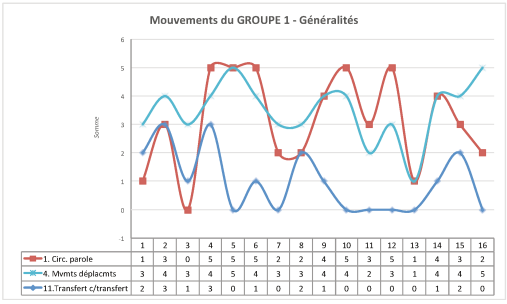
Nous observons sur ce graphique des mouvements et oscillations en accord avec ceux relevés dans nos grilles d'émotions esthétiques, et notamment des moments forts pour le groupe particulièrement aux ateliers 2, 4 et 5, ainsi qu'aux ateliers 12 et 15 (voir graphique « Groupe 1 – Nombre total d'émotions esthétiques », chapitre V.2.c. ; les notes données par les sujets chapitre V.2.a. ; et les deux graphiques de « concordance » et de « résonance » des relevés de l'émotion esthétique, chapitres V.2.d. et e.).

Comme dans le graphique sur le nombre total d'émotions esthétiques relevées par l'observatrice et nous-même, nous observons également un accordage à partir du onzième atelier, entre spécialités du dispositif (courbe jaune), mouvements généraux du groupe (courbe rouge), et processus groupaux (courbe verte). **Ceci suggère une relation entre la variété des propositions créatives, et les mouvements du groupe.**

Le moment fort du cinquième atelier amène une augmentation de l'expression des spécificités des pathologies (courbe mauve), ce qui suggère une réaction de défense face à une éventuelle illusion groupale. Les mécanismes de défense y sont donc également

plus importants (courbe bleu clair). Ces mécanismes se révèlent également lors des douzième et treizième ateliers, où nous avons des mouvements groupaux importants (douxième atelier), suivis immédiatement d'une baisse (treizième atelier). L'absence de l'observatrice au treizième atelier a effectivement provoqué des réactions de défense, notamment de la part de l'un des participants, Léon, qui était très attaché à elle. Cet atelier a également accueilli une nouvelle adolescente, qui n'a pas participé à la recherche, mais dont la présence a forcément agi sur les mouvements groupaux.

D'un point de vue plus global, **les courbes concernant les manifestations des pathologies et des mécanismes de défense, ont tendance à baisser progressivement du premier au onzième atelier, puis du treizième au seizième.**

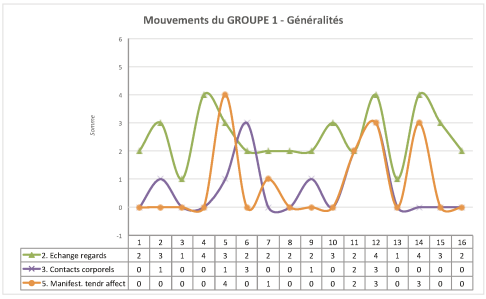


Au niveau des généralités des mouvements groupaux (voir annexes du Groupe 1, chapitre V.3.b.), nous notons un score intéressant dans les mouvements transférentiels pour les deuxième et quatrième ateliers. **Ceci suggère un lien entre dynamique de groupe et action des transferts, donc un accordage potentiel entre les sujets et nous-même, à la rencontre entre émotion esthétique, transfert, et illusion groupale** (que nous pouvons observer dans les graphiques détaillant les processus groupaux, chapitre V.3.c. en annexes). Ceci tend donc à vérifier notre première hypothèse opérationnelle.

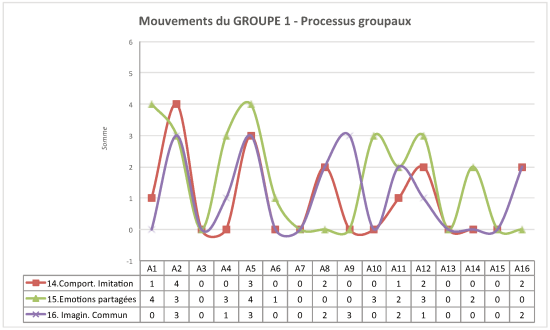
Nous avons vu également que les représentations corps-frontières-regard individuelles et groupales ont été particulièrement nombreuses au cours du deuxième atelier, et ont généré un grand nombre d'émotions esthétiques associées à des jugements esthétiques positifs. Il nous semble que nous pouvons donc vérifier nos **hypothèses opérationnelles 4a et 4b, donc notre quatrième hypothèse opérationnelle** sur le lien entre effet miroir des œuvres (représentations du regard), apparitions de frontières (qui s'expriment aussi par les représentations corporelles), jugement esthétique (positif), subjectivation et possibilité de nouer des liens d'objet –dont les relevés des transferts sont une manifestation.

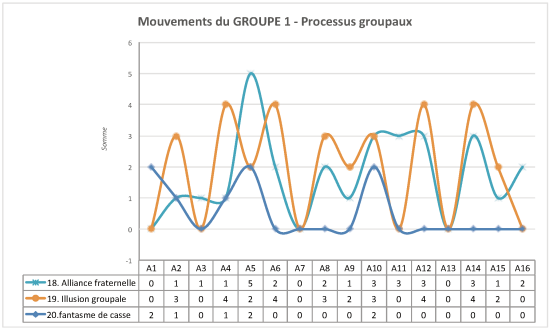
Les graphiques des mouvements du groupe montrent également que les déplacements physiques coïncident avec la circulation de la parole, notamment pour

l'atelier 5 qui fait partie des moments forts du groupe. Ceci nous semble suggérer un lien entre le mouvement dans le groupe et l'intersubjectivité. Le score notable des manifestations de tendresse et d'affection pour cet atelier vient corroborer cette observation.



Ces deux courbes étant en relation avec celles des émotions esthétiques relevées, et notamment les jugements positifs (voir graphique « Groupe 1 – Jugement positif », chapitre V.3.f. en annexes 1), il nous semble que **nous pouvons vérifier notre sous-hypothèse opérationnelle 4a sur le lien entre jugement esthétique et subjectivation.**





Les processus groupaux sont particulièrement notables dans cet atelier, de même que pour les ateliers 2 et 12, notamment en termes d'illusion groupale, d'émotions partagées, et d'imaginaire commun. Ceci vient donc confirmer notre sous-hypothèse opérationnelle 4b.

Le cinquième atelier est marqué par une association de ces trois premiers items à l'alliance fraternelle, et par une sorte d'équilibre entre illusion groupale et fantasme de casse. Chez les sujets, le bien-être dans l'émotion esthétique a été particulièrement relevé par l'observatrice pour cet atelier, qui représente le moment le plus fort dans notre relevé global des mouvements groupaux (voir en annexes les graphiques récapitulatifs des émotions esthétiques observées pour le Groupe 1, chapitres V.5.b. et V.5.c.).

Dans les graphiques des mouvements du groupe, nous notons plus globalement une relation entre manifestations de tendresse et d'affection, et échanges de regards, à partir du onzième atelier, qui semble signifier, comme nous l'avons vu dans notre relevé global des émotions esthétiques, le départ d'un accordage groupal. Nous portons une attention particulière à cette observation, qui coïncide avec un atelier –le douzième-, où

l'utilisation du support comme frontière a été particulièrement observée (voir le graphique « SUPPORT/Etrangeté AT », chapitre V.4.d. en annexes). Ceci semble suggérer une mise en relation entre les sujets du groupe, en-dehors des œuvres, comme s'il y avait un passage dedans-dehors, de l'univers intérieur des sujets sur les œuvres, exprimé lors du deuxième atelier –et potentiellement de leurs craintes du regard du groupe-, à la possibilité d'établir des liens visuels entre eux à partir de ce onzième atelier. Cette observation semble vérifier notre hypothèse opérationnelle 4, et notamment notre sous-hypothèse 4b.

III.2.B. Synthèse des résultats du Groupe 2 (adolescents en hôpital de jour)

De même que pour le Groupe 1, nous présentons dans ce chapitre une synthèse interprétant les résultats du Groupe 2. Les résultats non interprétés figurent dans nos annexes[29]. Nous reprendrons les éléments principaux de cette synthèse dans notre discussion des résultats quantitatifs des trois groupes.

III.2.B. 1. Hypothèse opérationnelle 1 : des émotions esthétiques « en négatif », en résonance lors de temps forts dans le bien-être et les jugements esthétiques positifs, et en dyade art-thérapeute/sujet

III.2.B.1.a. Généralités sur les résonances émotionnelles entre l'art-thérapeute et les sujets

Pour ce groupe, nous observons, à l'instar du Groupe 1, une prévalence significative des émotions esthétiques de *bien-être* du côté des **sujets.** Le *jugement esthétique positif* est également largement notifié dans nos observations, et de façon moins prégnante dans les relevés de l'observatrice. (Tableaux 1a et 1b, chapitre VI.1.a. en annexes 1).

		ART-THÉRAPEUTE						
	AT	Surg.	B-E	Etr.	J +	J -	Ss EE	TOT S
SUJETS	Surg.	2	-	1	-	-	7	10
	B-E	4	**6**	3	1	-	40	**54**
	Etr.	-	-	-	-	-	-	0
	J +	3	2	2	**15**	-	7	**29**
	J -	1	-	1	1	1	1	5
	Ss EE	37	12	47	52	2	24	
	TOT AT	**47**	20	**54**	**69**	3		

GROUPE 2. Tableau 1a. Emotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute (AT)

Du côté de nos éprouvés **contre-transférentiels**, nous observons des émotions esthétiques *d'étrangeté* particulièrement prégnantes, même si elles sont moins relevées du côté de l'observatrice, ainsi qu'un très grand nombre de *jugements esthétiques positifs*. Le surgissement est également largement notifié dans notre auto-observation, et pas du tout dans les relevés de l'observatrice.

La **correspondance entre les éprouvés** est relativement signifiée, du côté de l'observatrice, entre le *bien-être* des sujets et notre *jugement esthétique positif*. **Notre jugement esthétique positif serait donc relié au bien-être éprouvé par ces sujets.** Il

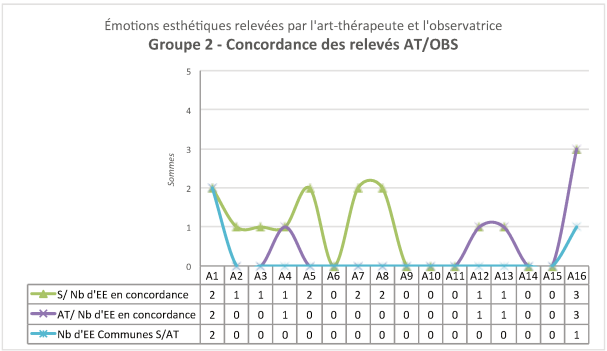
[29] Chapitre « VI. Résultats quantitatifs – Groupe 2 ».

nous resterait à définir, au niveau temporel, s'il est simultané, précède ou suit l'apparition du bien-être dans les émotions esthétiques des sujets.

Dans nos propres observations, nous pouvons également notifier une correspondance dans les relevés de *bien-être*, et surtout de *jugement esthétique positif* entre les sujets et nous-même, même si ces scores restent modestes par rapport au nombre total d'émotions esthétiques relevées dans les ateliers. Il nous semble donc que **les résonances émotionnelles entre les sujets et nous-même se situent dans un bien-être et des jugements esthétiques positifs partagés,** car, au regard de nos relevés, nous avons ressenti très peu d'émotions esthétiques d'étrangeté en relation au bien-être ou aux jugements positifs observés chez les sujets.

De même que pour le premier groupe, un très grand nombre d'émotions esthétiques ont été notifiées **sans relation** entre les éprouvés des sujets et les nôtres, et cela tant dans nos relevés que dans ceux de l'observatrice.

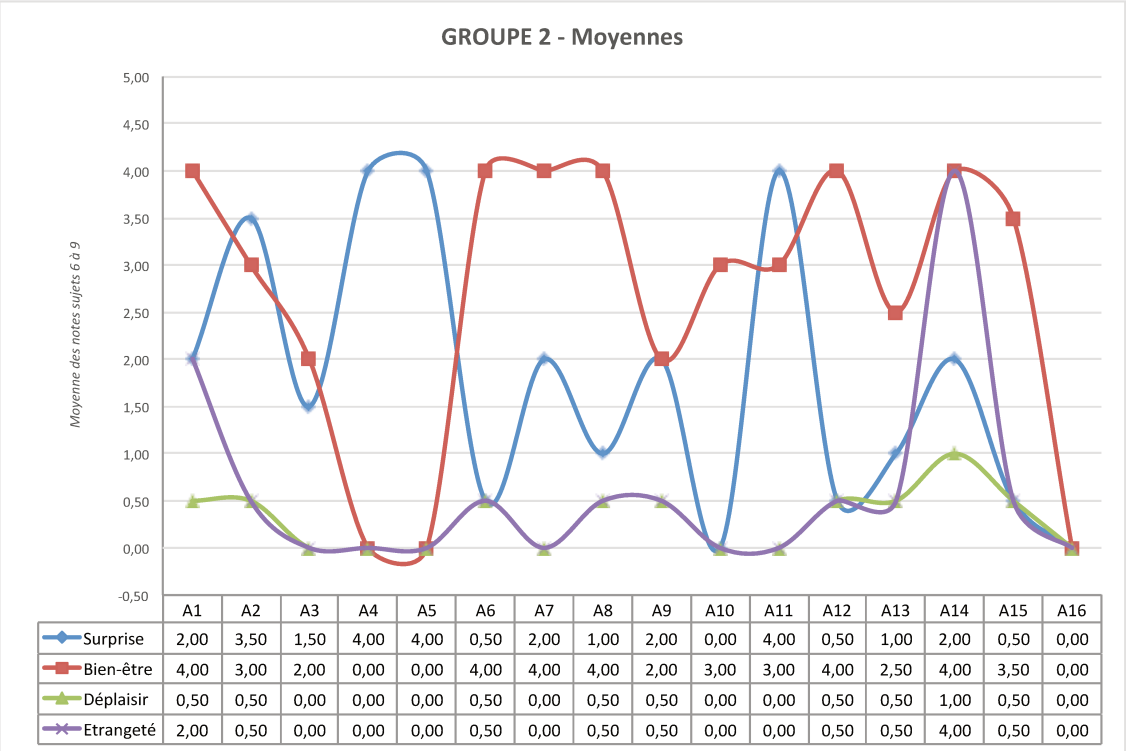
Pour ce second groupe, nous pouvons également observer un nombre d'émotions esthétiques identique entre nos relevés et ceux de l'observatrice, du côté des sujets. Cependant, ils sont bien moindres concernant notre contre-transfert dans les relevés de l'observatrice, et cela, notamment en ce qui concerne le *surgissement*, que nous avons notifié en grand nombre dans notre contre-transfert, et qu'elle n'a pas du tout observé. De même, seules 24 œuvres n'ont pas provoqué d'émotions esthétiques selon notre observation, contre 98 selon les relevés de l'observatrice.



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/ Nb d'EE en concordance	2	1	1	1	2	0	2	2	0	0	0	1	1	0	0	3
AT/ Nb d'EE en concordance	2	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	3
Nb d'EE Communes S/AT	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1

Néanmoins, entre nos relevés et ceux de l'observatrice, et malgré les scores très modestes, nous observons une concordance pour les ateliers 1, 5, 7 et 8 du côté des sujets, et des scores un peu plus intéressants pour le dernier atelier, tant du côté des sujets que du nôtre (voir en annexes les résultats du graphique « Groupe 2 – Concordance des relevés AT/OBS », chapitre VI.2.d.). Nous expliquons cette différence par le fait que l'observatrice, ne connaissant pas très bien les adolescents, ni leurs pathologies, s'est sentie en difficulté dans leur observation, notamment du point de vue des éléments de communication non verbale. Elle a semblé plus à l'aise à partir du onzième atelier.

III.2.B.1.b. Comparaison avec les relevés de l'auto-questionnaire

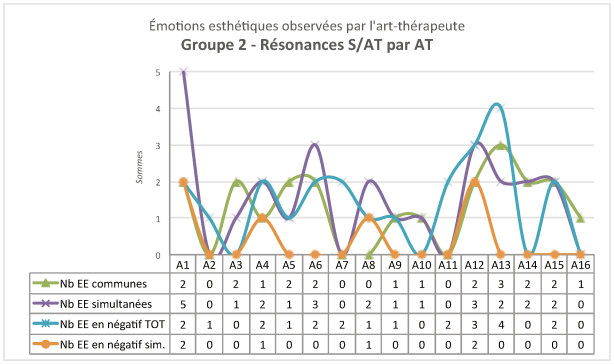


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Surprise	2,00	3,50	1,50	4,00	4,00	0,50	2,00	1,00	2,00	0,00	4,00	0,50	1,00	2,00	0,50	0,00
Bien-être	4,00	3,00	2,00	0,00	0,00	4,00	4,00	4,00	2,00	3,00	3,00	4,00	2,50	4,00	3,50	0,00
Déplaisir	0,50	0,50	0,00	0,00	0,00	0,50	0,00	0,50	0,50	0,00	0,00	0,50	0,50	1,00	0,50	0,00
Etrangeté	2,00	0,50	0,00	0,00	0,00	0,50	0,00	0,50	0,50	0,00	0,00	0,50	0,50	4,00	0,50	0,00

• *Figure 24 - GROUPE 2 – Auto-questionnaires : moyenne des notes sur les éprouvés.*

D'un point de vue global, les ressentis de *surprise* et de *bien-être* sont le plus représentés pour ce groupe, sachant qu'en raison d'hospitalisations et de fugues, il n'a pas été uni du début à la fin des ateliers. Ce graphique vient donc corroborer nos notations de *surprise* du côté des sujets, qui semblent localisées sur quelques ateliers. La surprise vient en effet comme en « remplacement » du bien-être pour les ateliers 4 et 5. Nous les développerons dans notre étude de cas d'Emma. Nous observons également un score important du ressenti d'*étrangeté* pour l'atelier 14.

Il est à noter qu'Emma, (sujet 6 sur les graphiques) n'était pas en mesure de noter ses ressentis, mis à part avec notre aide sur les notes finales (voir auto-questionnaire en annexes : « Grilles »). Cela signifie que parfois, lorsqu'il n'y avait que deux participants dans l'atelier, dont Emma, nous n'avons représenté les ressentis que d'un seul sujet. Pour exemple, nous avons pu observer que l'étrangeté n'a quasiment été éprouvée que par Honoré (voir chapitre VI.4.e. en annexes sur les détails des éprouvés par sujet). Les relevés des émotions esthétiques par l'observatrice et nous-même seront donc des repères importants dans cette analyse du Groupe 2.

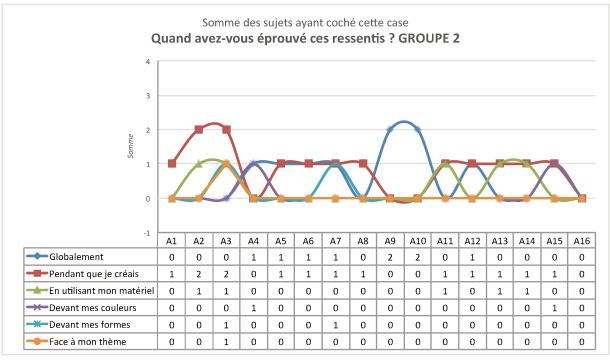


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Nb EE communes	2	0	2	1	2	2	0	0	1	1	0	2	3	2	2	1
Nb EE simultanées	5	0	1	2	1	3	0	2	1	1	0	3	2	2	2	0
Nb EE en négatif TOT	2	1	0	2	1	2	2	1	1	0	2	3	4	0	2	0
Nb EE en négatif sim.	2	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	2	0	0	0	0

Le bien-être et la surprise étant bien représentés sur le graphique précédent, nous pouvons présumer d'une résonance potentielle entre les émotions esthétiques que nous avons éprouvées dans notre contre-transfert, et les ressentis signifiés par les adolescents, tout au moins au cours de moments forts. Notre relevé des résonances d'émotions esthétiques observées de leur côté en relation à notre contre-transfert semble confirmer ce point sur quelques ateliers (voir graphiques « Groupe 2 – Résonances S/AT » en annexes, chapitre VI.2.d.).

Nous relevons en effet des scores intéressants pour les ateliers 1 et 6 (notamment pour les émotions esthétiques simultanées), 12 (pour la richesse des relevés de résonances). L'atelier 13, quant à lui, montre dans nos relevés un nombre intéressant tant d'émotions esthétiques communes, que d'émotions esthétiques « en négatif » c'est-à-dire de bien-être du côté des sujets en relation aux émotions esthétiques d'étrangeté de notre côté, sur l'ensemble de cet atelier. **Ceci suggère que les résonances émotionnelles au sein de ce groupe semblent se situer plus dans la relation sujet/art-thérapeute, que d'un point de vue groupal.** Cependant, nous y avons relevé un score peu élevé du côté du bien-être chez les sujets (moyenne de 2,5, entre « un peu » et « moyennement »), que nous tenterons d'expliciter dans notre chapitre suivant.

Les relevés de l'observatrice, quant à eux, ne montrent pas de résultats significatifs en termes de résonances entre les sujets et nous-même (voir en annexes, chapitre VI.2.d.).



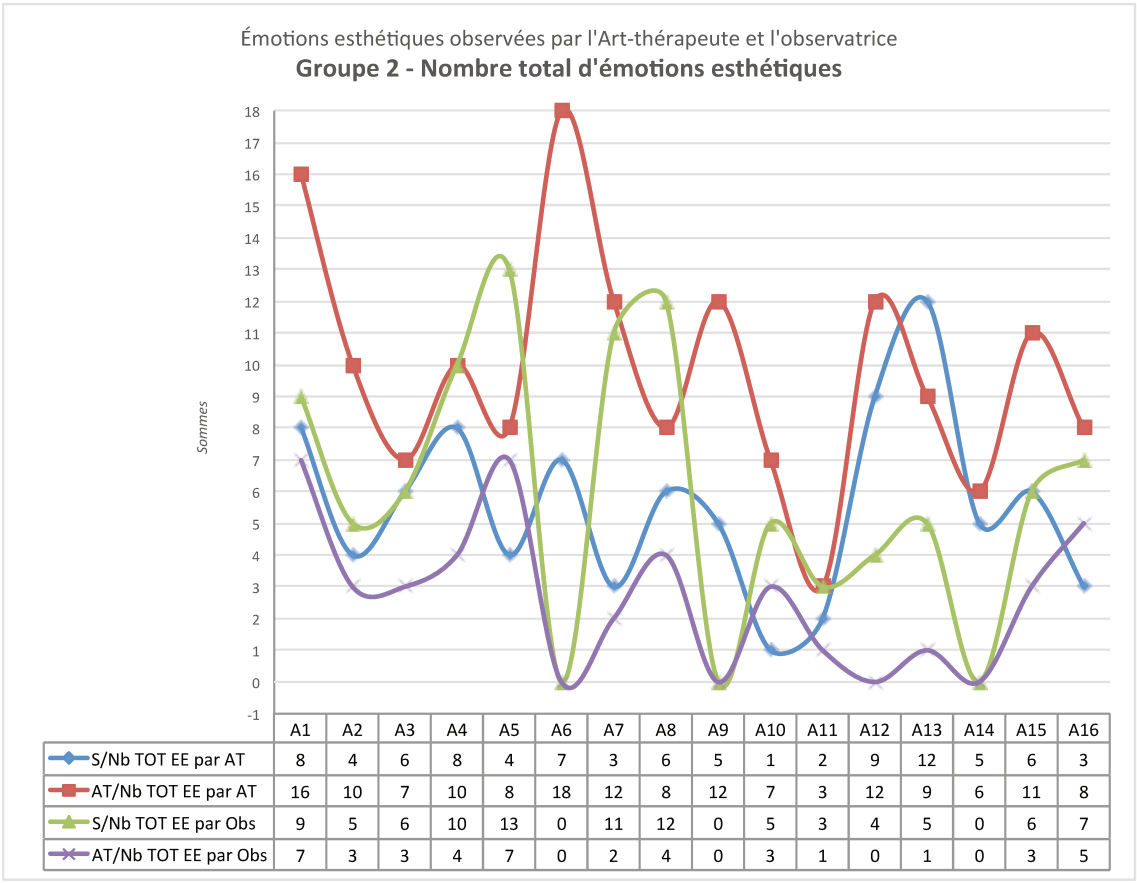
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Globalement	0	0	0	1	1	1	1	0	2	2	0	1	0	0	0	0
Pendant que je créais	1	2	2	0	1	1	1	1	0	0	1	1	1	1	1	0
En utilisant mon matériel	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	1	0	0
Devant mes couleurs	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
Devant mes formes	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Face à mon thème	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

En terme de moments repérés par les adolescents en relation à leurs éprouvés, nous avons observé, comme pour le Groupe 1, que ces ressentis étaient repérés de façon *globale* durant les ateliers, ainsi qu'en relation à *l'acte de créer,* même si les scores restent très modestes (voir chapitre VI.2.c. en annexes). En effet, les absences répétées de deux

des adolescents (Honoré et Vanessa) ne permettent pas d'affirmer une tendance franche de ces deux mises en relation entre émotion et moment. De plus, il n'y a eu quasiment aucun lien entre les moments où ont été ressentis ces éprouvés, et les autres participants, ce qui confirme la difficulté de ces sujets à entrer en lien avec l'autre, ainsi que l'éventualité que les résonances émotionnelles se situent plutôt dans la dyade art-thérapeute/sujet que dans la dynamique groupale.

Nous constatons néanmoins une pluralité des liens notifiés lors de l'atelier 3 (matériel, formes, thème), et l'apparition de la couleur dont nous avons repéré qu'elle avait été citée pour les ateliers 4 et 15 par la même participante, Nouzha (sujet 8). Nous décrirons particulièrement dans l'étude de cas d'Emma la relation née entre elles deux, qui ont été les plus présentes tout au long des séances.

III.2.B.1.c. Détail des relevés des émotions esthétiques par l'art-thérapeute et l'observatrice



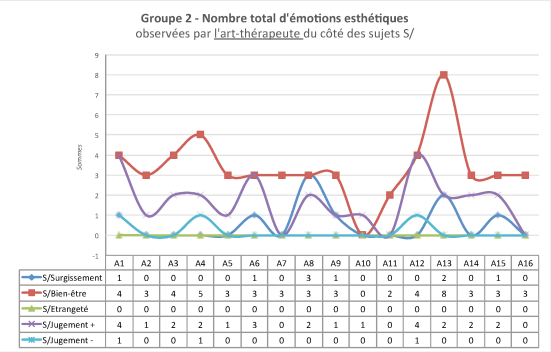
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Nb TOT EE par AT	8	4	6	8	4	7	3	6	5	1	2	9	12	5	6	3
AT/Nb TOT EE par AT	16	10	7	10	8	18	12	8	12	7	3	12	9	6	11	8
S/Nb TOT EE par Obs	9	5	6	10	13	0	11	12	0	5	3	4	5	0	6	7
AT/Nb TOT EE par Obs	7	3	3	4	7	0	2	4	0	3	1	0	1	0	3	5

• *Figure 25 - GROUPE 2 – Nombre total d'émotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute et l'observatrice, du côté des sujets et dans le contre-transfert, atelier par atelier.*

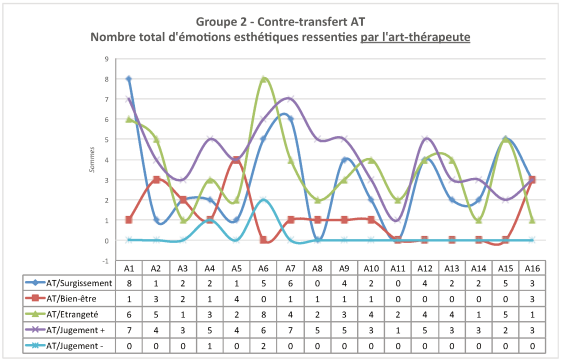
Nous observons un certain nombre de temps forts dans les relevés concernant notre contre-transfert, pour **le premier et le sixième atelier, où nous avons déjà pu observer une résonance d'émotions esthétiques simultanées entre les adolescents et nous-même** (c'est-à-dire de nature différente, mais surgies au même moment). L'observatrice ayant été absente de cet atelier, nous n'avons pas d'éléments comparatifs, mise à part la très bonne moyenne donnée par le groupe sur l'item bien-être (voir chapitre précédent).

L'atelier 13 apparaît de nouveau comme notable dans nos relevés, du côté des sujets (S/ courbe bleu foncé), même si l'observatrice a relevé un nombre d'émotions esthétiques moindre que nous-même. En revanche, ses relevés montrent des pics d'émotions esthétiques pour les ateliers 5, 7 et 8, particulièrement du côté du bien-être chez les sujets, et du jugement esthétique positif dans notre contre-transfert pour l'atelier 5 (voir en annexes les chapitres VI.4.b. et VI.4.c. du Groupe 2).

Nous retenons dans un premier temps les ateliers 6 et 13 pour leur côté notable, afin de déterminer la nature des émotions esthétiques qui s'y sont exprimées.



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Surgissement	1	0	0	0	0	1	0	3	1	0	0	0	2	0	1	0
S/Bien-être	4	3	4	5	3	3	3	3	3	0	2	4	8	3	3	3
S/Etrangeté	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
S/Jugement +	4	1	2	2	1	3	0	2	1	1	0	4	2	2	2	0
S/Jugement -	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
AT/Surgissement	8	1	2	2	1	5	6	0	4	2	0	4	2	2	5	3
AT/Bien-être	1	3	2	1	4	0	1	1	1	1	0	0	0	0	0	3
AT/Etrangeté	6	5	1	3	2	8	4	2	3	4	2	4	4	1	5	1
AT/Jugement +	7	4	3	5	4	6	7	5	5	3	1	5	3	3	2	3
AT/Jugement -	0	0	0	1	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Dans nos observations de l'émotion esthétique, nous notons trois temps forts (voir en annexes les chapitres VI.4.b. et VI.4.c. du Groupe 2). L'un concerne l'atelier 4 avec un relevé d'émotions esthétiques de bien-être du côté des sujets en relation à notre jugement esthétique positif.

Le deuxième concerne l'atelier 6 où notre éprouvé d'étrangeté montre l'un des scores les plus hauts, alors que nous avons relevé peu d'émotions esthétiques du côté des sujets, malgré le fait qu'ils ont signifié un score de bien-être important dans leurs auto-questionnaires. **Ceci suggère donc une potentielle résonance émotionnelle en négatif entre eux et nous.**

Le troisième est notre observation d'un bien-être dans l'émotion esthétique, particulièrement élevé du côté des sujets à l'atelier 13. Nous avons vu dans le chapitre précédent que notre grille de relevé des émotions esthétiques montrait un score intéressant d'éprouvés en négatif, sur l'ensemble de cette séance, entre les sujets et nous-même (voir en annexes, chapitre VI.2.d., le graphique « Résonances S/AT par AT). Cependant, nos relevés semblent en discordance avec leur notation peu élevée et celle de l'observatrice (voir en annexes, chapitres VI.2.a. –moyennes des sujets- et VI.2.d. –résonances relevées par l'observatrice). Nous verrons dans notre analyse des mouvements du groupe, que les spécificités du dispositif ont potentiellement entraîné cette observation : il s'agissait en effet d'un atelier de modelage, propice à une concentration sur soi, donc, peut-être, peu à même de générer des résonances émotionnelles au niveau groupal. C'est ce que viendra confirmer la chute du score des processus groupaux dans notre observation des séances et de ses mouvements. Par ailleurs, cette capacité de concentration amène parfois une sorte d'« oubli de soi », que l'on pourrait apparenter à « la capacité d'être seul » de Winnicott (1958). Cet « oubli de soi » peut potentiellement expliquer le fait que les relevés des adolescents soient restés assez faibles.

III.2.B.1.d. Emotions esthétiques en relation au processus créatif : potentielles résonances au niveau du geste, et de l'œuvre

Dans ce groupe, il émerge de façon significative que les émotions esthétiques de bien-être chez les **sujets** sont associées au *geste*, tant du côté de nos relevés que de ceux de l'observatrice. De la même façon que pour le Groupe 1, l'observatrice a également relié le bien-être des sujets à l'utilisation de l'outil ou du medium, qui sont en relation étroite au geste (Tableaux 2.1.a et 2.2.a, chapitre VI.1.b. en annexes).

	SUJETS (grilles AT)	Surg.	B-E	Etr.	J +	J -
Fabriquant	Outil	-	-	-	-	-
	Medium	1	1	-	-	-
	Support	-	-	-	-	-
	Couleurs	3	-	-	3	-
Fabriqué	Geste	3	**49**	-	2	1
	Formes	-	3	-	2	-
	Œuvre	1	-	-	**20**	2
	Texte	-	-	-	-	-
	TOTAL	8	**53**	0	**27**	3

GROUPE 2. Tableau 2.1a. Emotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute (observation des sujets)

Nous notons également dans notre **contre-transfert**, des ressentis de bien-être à l'observation du geste créatif des adolescents, même si nos scores sont beaucoup plus modestes. Nous avons relevé également des

éprouvés de surprise et d'étrangeté dans les émotions esthétiques liées au geste, de valeurs très proches. **Ceci peut suggérer une potentielle résonance émotionnelle entre les sujets et nous-même à l'expression du geste créatif, qui nous évoque la notion d'empathie.**

De la même manière que pour le premier groupe, les émotions esthétiques relevant de *l'étrangeté* dans notre **contre-transfert** sont reliées aux représentations formelles, particulièrement à *l'œuvre*, mais aussi aux *formes* elles-mêmes, dans notre auto-observation. Il en est de même pour le *surgissement*, notifié uniquement dans nos propres grilles, quant à notre contre-transfert. L'observatrice, quant à elle, a signifié notre jugement esthétique positif plutôt du côté du surgissement formel.

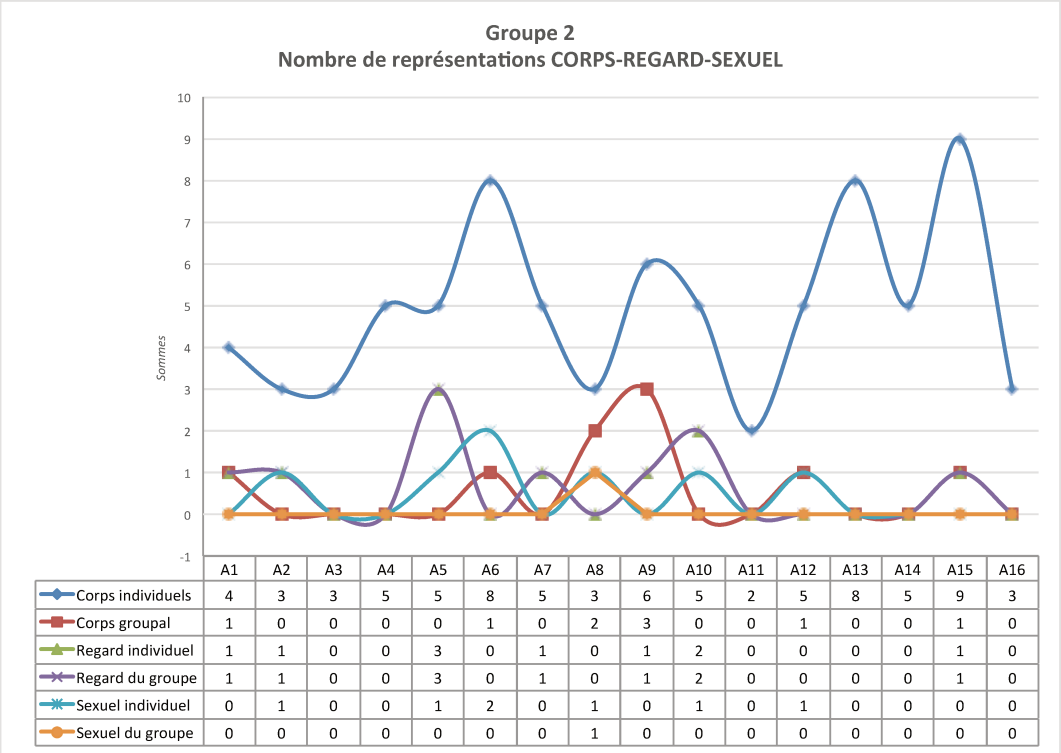
Nous observons par ailleurs, **une potentielle résonance dans les jugements esthétiques positifs concernant l'œuvre**, dont les scores sont notables tant du côté des sujets que du nôtre, dans nos propres observations.

De la même façon que pour le Groupe 1, nous ne présentons pas ici les résultats des taux de recouvrement des émotions esthétiques relevées entre les sujets et nous-même, en raison de leur faible score. Ils peuvent être néanmoins consultés dans nos annexes du Groupe 2 (Tableaux 3 et 4, chapitres VI.1.c. et VI.1.d. en annexes). Cependant, malgré ces faibles scores, il apparaît dans nos propres relevés **un taux de recouvrement supérieur du côté des résonances émotionnelles liées à l'œuvre**, qui vient confirmer l'observation précédente.

III.2.B. 2. Hypothèse et sous-hypothèses opérationnelles 3 : un moment fort particulièrement constitutif des limites, dans un négatif d'éprouvés entre l'art-thérapeute (étrangeté) et les sujets (bien-être)

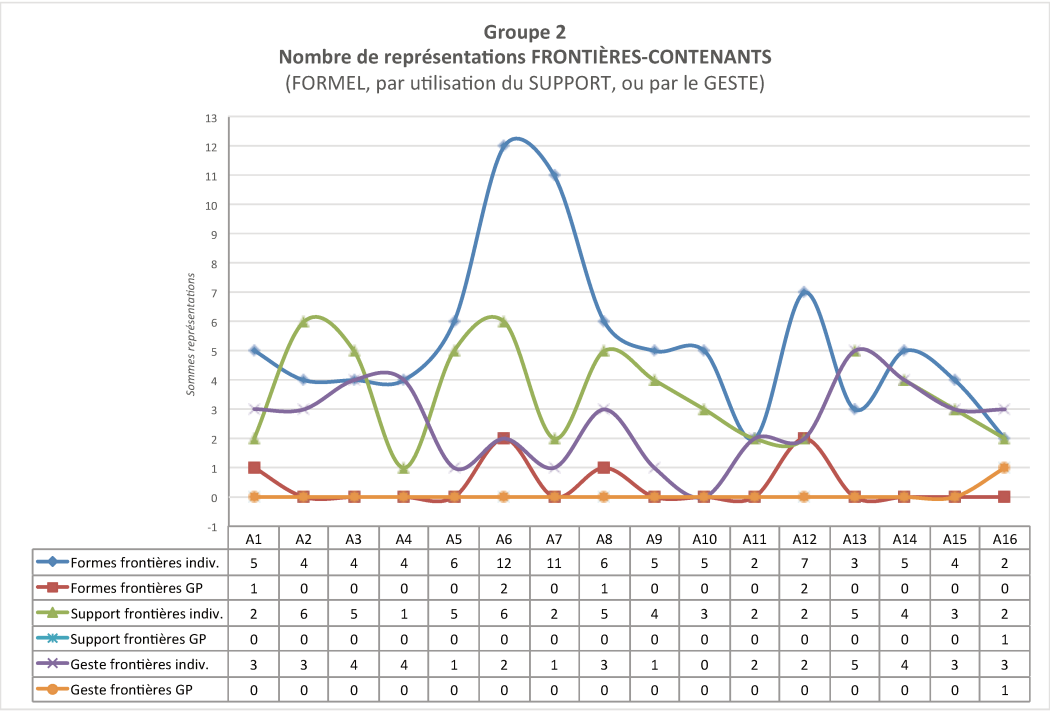
Nous nous intéressons dans ce chapitre principalement aux ateliers notables déjà identifiés précédemment en tant que moments forts. Nous proposons de mettre en relation les sommes d'émotions esthétiques relevées, leurs potentielles résonances, et les représentations du corporel et des frontières dans les œuvres. L'utilisation du support et le geste sont observés également, dans leur signification possible de perceptions de frontières.

III.2.B.2. a. Les émotions esthétiques en relation aux représentations du corps et des frontières



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Corps individuels	4	3	3	5	5	8	5	3	6	5	2	5	8	5	9	3
Corps groupal	1	0	0	0	0	1	0	2	3	0	0	1	0	0	1	0
Regard individuel	1	1	0	0	3	0	1	0	1	2	0	0	0	0	1	0
Regard du groupe	1	1	0	0	3	0	1	0	1	2	0	0	0	0	1	0
Sexuel individuel	0	1	0	0	1	2	0	1	0	1	0	1	0	0	0	0
Sexuel du groupe	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0

• *Figure 26 - GROUPE 2 – Représentations CORPS-REGARD-SEXUEL dans les œuvres*



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Formes frontières indiv.	5	4	4	4	6	12	11	6	5	5	2	7	3	5	4	2
Formes frontières GP	1	0	0	0	0	2	0	1	0	0	0	2	0	0	0	0
Support frontières indiv.	2	6	5	1	5	6	2	5	4	3	2	2	5	4	3	2
Support frontières GP	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Geste frontières indiv.	3	3	4	4	1	2	1	3	1	0	2	2	5	4	3	3
Geste frontières GP	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1

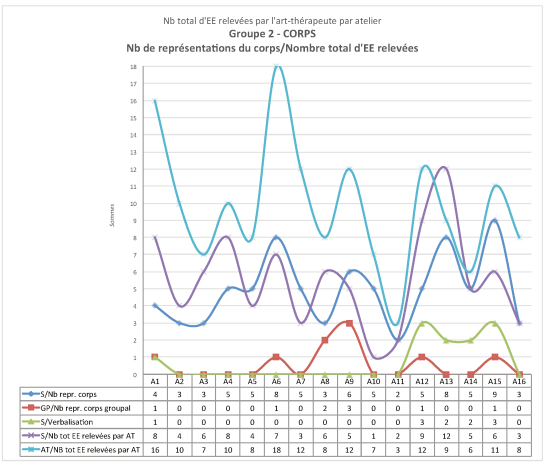
• *Figure 27 - GROUPE 2 – Représentations de FRONTIÈRES-CONTENANTS dans les œuvres, ou par le processus créatif (support, geste)*

Les graphiques présentés page précédente confirment la difficulté pour ces adolescents d'entrer en lien, étant donné le nombre de représentations du corporel et des frontières du point de vue individuel. Le regard et le sexuel n'y sont en effet pratiquement pas exprimés, ce qui semble suggérer que nous n'en sommes pas encore à la possibilité de relations d'objet.

Cependant, nous notons, une nouvelle fois, les scores notables du sixième atelier en termes de nombres de représentations du corporel et des frontières, qui viennent confirmer les scores également notables des émotions esthétiques éprouvées dans notre contre-transfert, et la bonne moyenne des notes de bien-être exprimées du côté des sujets. **Ceci nous permet de suggérer que nos propres émotions esthétiques, dont la qualité principale était l'étrangeté, ont potentiellement été significatives d'une *fonction alpha* (Bion, 1962) à l'œuvre dans cet atelier.** Nous y relevons également, malgré un petit score, des représentations du corps et des frontières groupales, ainsi que deux représentations du sexuel, ce qui tend à confirmer la capacité contenante du groupe, quant aux pulsions qui s'y sont exprimées.

Nous vérifions donc, à travers ce sixième atelier, notre troisième hypothèse opérationnelle, ainsi que ses sous-hypothèses, d'un **lien entre résonances d'émotions esthétiques et apparitions de frontières dans les oeuvres.** Nous vérifions également que **le négatif d'éprouvés entre le bien-être du côté des sujets, et l'étrangeté dans notre contre-transfert, est potentiellement constitutif de perceptions-représentations des limites psycho-corporelles** chez ces sujets.

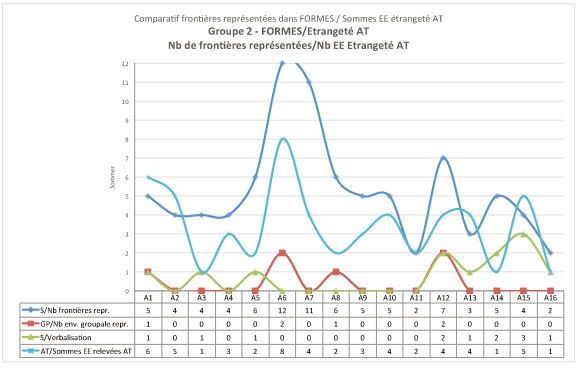
Le graphique récapitulant la relation entre ces représentations et le nombre total d'émotions esthétiques relevées chez les sujets et dans notre contre-transfert, à partir de notre observation, révèle une proximité entre les éprouvés des sujets, et le nombre de représentations du corporel dans les œuvres pour ce même atelier (voir chapitre VI.3.d. dans nos annexes :

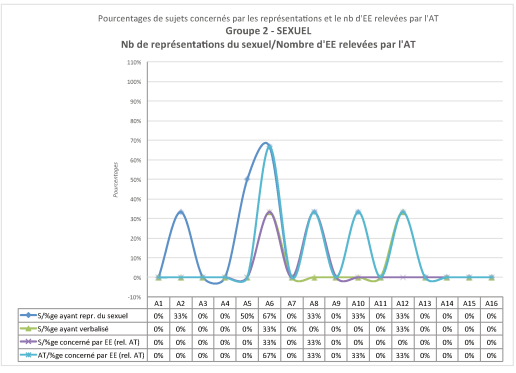


graphique « Groupe 2 – CORPS »). L'atelier 15 montre également un nombre important de représentations du corporel en relation avec les émotions esthétiques que nous avons relevées du côté des sujets, et de notre côté.

Dans ce même graphique, pour le neuvième atelier, nous notons également un nombre intéressant de représentations du corps groupal, dans le même temps que des représentations des corps individuels. Un équilibre semble y apparaître entre nombre de représentations du corporel, et nombre de représentations de frontières (également du point de vue de l'utilisation du support), même si les scores semblent modestes. Ceci tend à confirmer notre hypothèse opérationnelle 3b, d'un **lien entre les représentations de contenants individuels, et celles de contenants groupaux.**

Dans le sixième atelier, le ressenti d'étrangeté dans notre contre-transfert, semble apparaître spécifiquement en relation aux représentations de frontières (voir le graphique « Groupe 2 – FORMES/Etrangeté AT » dans nos annexes, chapitre VI.3.d.). Les repésentations de frontières groupales y sont également présentes. Nous notons la même relation potentielle au douzième atelier, entre émotion esthétique d'étrangeté dans notre contre-transfert, et apparition de frontières dans les œuvres. Les représentations de frontières groupales y sont également présentes. **L'apparition de résonances d'émotions esthétiques en négatif, en relation aux apparitions de frontières individuelles semble donc suggérer aussi un lien avec l'apparition de frontières groupales.** Ces trois éléments semblent donc fonctionner ensemble, et nous permettent de vérifier nos troisièmes hypothèse et sous-hypothèses.



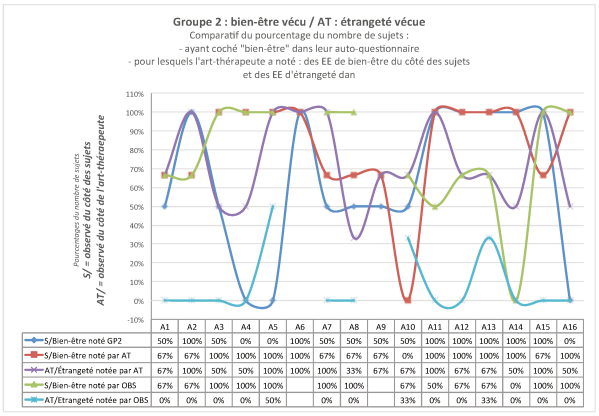


Du point de vue des représentations du sexuel, nous avons observé que deux participants sur trois de l'atelier 6 étaient concernés. Des émotions esthétiques y ont été comptabilisées en relation à ces représentations, tant du côté des adolescents que dans notre contre-transfert, malgré un petit score (un sujet sur trois). Nous tenterons de

décrire l'articulation entre représentations du corps, représentations de frontières, représentations du sexuel, et nature des émotions esthétiques (bien-être versus étrangeté) dans notre étude de cas d'Emma, notamment pour cet atelier (voir en annexes le graphique « Groupe 2 – SEXUEL », chapitre VI.3.d.).

III.2.B.2. b. Plusieurs moments forts dans la correspondance « en négatif » entre éprouvés de bien-être chez les sujets et éprouvés d'étrangeté chez l'art-thérapeute

En raison du petit nombre de sujets dans ce Groupe 2, nous avons comparé le pourcentage de sujets ayant notifié le bien-être dans leurs auto-questionnaires, avec nos relevés et ceux de l'observatrice sur le négatif entre la nature de bien-être observé dans leurs émotions esthétiques, et celle d'étrangeté dans les nôtres (voir chapitre VI.3.c. en annexes). Nous y avons relevé deux moments forts où la correspondance entre les ressentis de bien-être notés par les sujets et observés par nous-même, et les ressentis d'étrangeté de notre côté, ont concerné l'ensemble des sujets : l'un pour le sixième atelier ; l'autre au onzième atelier. Nous tempérons l'observation concernant le onzième atelier par le fait que n'étaient présentes que deux adolescentes, Emma et Vanessa. L'auto-observation du côté des adolescentes ne concerne donc que Vanessa.

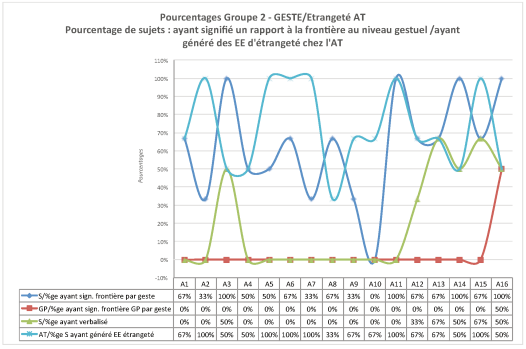


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Bien-être noté GP2	50%	100%	50%	0%	0%	100%	50%	50%	50%	50%	100%	100%	100%	100%	100%	0%
S/Bien-être noté par AT	67%	67%	100%	100%	100%	100%	67%	67%	67%	0%	100%	100%	100%	100%	67%	100%
AT/Étrangeté notée par AT	67%	100%	50%	50%	100%	100%	100%	33%	67%	67%	100%	67%	67%	50%	100%	50%
S/Bien-être noté par OBS	67%	67%	100%	100%	100%		100%	100%		67%	50%	67%	67%	0%	100%	100%
AT/Etrangeté notée par OBS	0%	0%	0%	0%	50%		0%	0%		33%	0%	0%	33%	0%	0%	0%

Le deuxième atelier montre également une correspondance entre les ressentis de bien-être notés par les sujets et les émotions esthétiques d'étrangeté ressenties dans notre contre-transfert. L'atelier 15, pour lequel nous avons relevé un nombre important de représentations du corporel, est également notable en ce qui concerne la correspondance, pour l'ensemble des sujets, entre les éprouvés de bien-être notifiés par eux, et l'étrangeté ressentie dans notre contre-transfert.

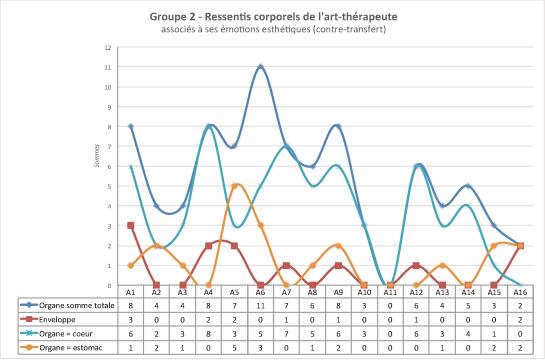
L'observatrice, quant à elle, a également relevé des émotions esthétiques de bien-être pour l'ensemble des sujets de l'atelier 5 à l'atelier 8, à l'atelier 15, et pour la moitié des sujets à l'atelier 11. Pour l'atelier 5, elle a noté de notre côté un ressenti contre-transférentiel d'étrangeté pour la moitié des sujets. Nous avons éprouvé des émotions

esthétiques de différentes qualité au cours de cet atelier, et notamment un score intéressant d'éprouvés de bien-être (voir en annexes le chapitre VI.4.c. du Groupe 2). **La question du moment où les émotions esthétiques surgissent semble donc importante à prendre en compte, selon leur qualité et les sujets pour lesquels elle s'est manifestée**. Nous tenterons d'éclaircir et d'expliciter ce point dans l'étude de cas d'Emma.



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/%ge ayant sign. frontière par geste	67%	33%	100%	50%	50%	67%	33%	67%	33%	0%	100%	67%	67%	100%	67%	100%
GP/%ge ayant sign. frontière GP par geste	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	50%
S/%ge ayant verbalisé	0%	0%	50%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	33%	67%	50%	67%	50%	
AT/%ge S ayant généré EE étrangeté	67%	100%	50%	50%	100%	100%	100%	33%	67%	67%	100%	67%	67%	50%	100%	50%

Concernant l'atelier 11, nous avons recensé un petit nombre d'émotions esthétiques tant du côté des sujets que du nôtre, ainsi qu'un petit nombre de représentations du corporel et des frontières (voir en annexes le chapitre VI.4.d. du Groupe 2). Cela est relié à la présence de deux adolescentes seulement –Emma et Vanessa-, et au temps de réalisation des créations, puisqu'il s'agissait de créer des pots en terre glaise. Cette médiation, ainsi que ce thème, sont particulièrement intéressants, puisqu'ils ont permis de travailler la question des frontières et des limites tant du point de vue de la forme, que du geste, et de la relation au support. Ces éléments ressortent dans nos graphiques mettant en relation notre ressenti d'étrangeté –à son niveau maximum pour les deux adolescentes- et les représentations formelles de frontières, l'utilisation du support comme signifiant d'une frontière, et le geste éprouvant symboliquement cette frontière (voir les trois graphiques en annexes, chapitre VI.3.g.). Nous décrirons cet atelier plus en détail dans notre étude de cas d'Emma. **Le matériau, ainsi que les thèmes proposés peuvent donc avoir une influence sur l'apparition d'émotions esthétiques en relation aux perceptions et représentations de frontières dans les œuvres.**

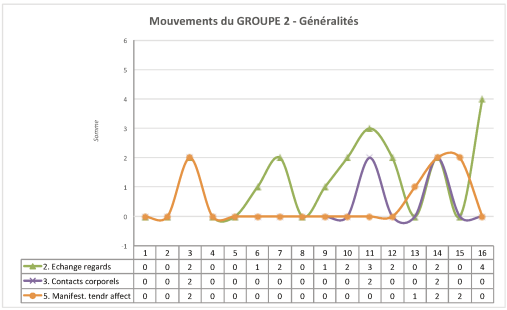


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Organe somme totale	8	4	4	8	7	11	7	6	8	3	0	6	4	5	3	2
Enveloppe	3	0	0	2	2	0	1	0	1	0	0	1	0	0	0	2
Organe = coeur	6	2	3	8	3	5	7	5	6	3	0	6	3	4	1	0
Organe = estomac	1	2	1	0	5	3	0	1	2	0	0	0	1	0	2	2

Par ailleurs, il est étonnant de constater que nous n'avons noté aucun ressenti corporel en relation à nos émotions esthétiques pour ce onzième atelier (voir graphique en annexes, chapitre VI.3.f.). En revanche, nos éprouvés physiques les plus nombreux se manifestent au sixième atelier, ce qui peut s'expliquer par le nombre d'émotions

esthétiques que nous avons ressenties, puisque les deux sont la plupart du temps associés. Les ateliers 4 et 5 nous paraissent particulièrement intéressants car nous y avons notifié des éprouvés en relation à *l'enveloppe*, en plus d'éprouvés notables du côté organique, notamment du côté de cœur pour le quatrième atelier. Nous verrons l'importance de cet atelier dans le lien qui va se créer entre Emma et Nouzha, et où le mot « amour » sera signifié sur l'œuvre.

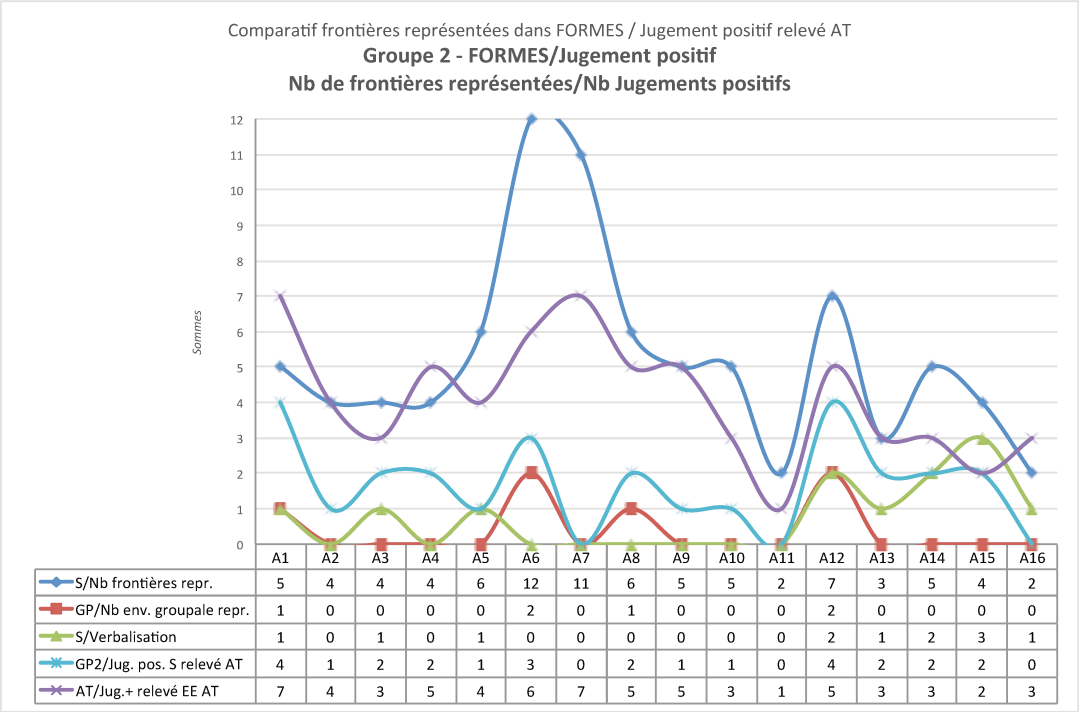
Ces éléments semblent suggérer une nouvelle fois que **les résonances émotionnelles au sein des ateliers impliquent aussi des résonances corporelles *localisées* du côté de l'art-thérapeute, en fonction de ce qui se met au travail et s'éprouve au cours des séances.** Ceci apporte de nouveau une nuance, un complément à notre première hypothèse opérationnelle. Lorsque ces résonances n'ont pas lieu, comme pour l'atelier 11 par exemple, il semblerait que cela se révèle par l'absence d'éprouvé physiques dans notre contre-transfert. **Ces éprouvés corporels de l'art-thérapeute seraient donc à même de signifier des résonances émotionnelles dans le groupe.**



Nous pourrons par ailleurs constater dans notre étude de cas que cet atelier a montré une véritable relation d'objet entre Emma et Vanessa, qui se sont disputées le rouleau à aplatir la terre glaise. Cela sera confirmé dans le chapitre suivant par notre analyse des mouvements du groupe, où échanges de regard, contacts corporels et déplacements y ont été signifiés de façon notable (voir aussi en annexes chapitre VI.3.a.). **Il semble donc qu'après les temps d'accordage et de résonances émotionnelles, leur diminution soit plutôt signe du processus de subjectivation à l'œuvre.** Nous vérifions ainsi notre sous-hypothèse opérationnelle 4b. Ceci semble convoquer la phrase de Lacan (1949, p. 96-97) au sujet du *drame de la jalousie primordiale* que représente le *stade du miroir* dans la formation de l'individu, drame « dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation […] et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental ».

III.2.B. 3. Hypothèse et sous-hypothèses opérationnelles 4 : importance du regard esthétique de l'art-thérapeute dans l'effet-miroir de l'œuvre

III.2.B.3. a. Des jugements esthétiques positifs relevés en relation aux représentations de contenants dans les œuvres



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Nb frontières repr.	5	4	4	4	6	12	11	6	5	5	2	7	3	5	4	2
GP/Nb env. groupale repr.	1	0	0	0	0	2	0	1	0	0	0	2	0	0	0	0
S/Verbalisation	1	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	2	1	2	3	1
GP2/Jug. pos. S relevé AT	4	1	2	2	1	3	0	2	1	1	0	4	2	2	2	0
AT/Jug.+ relevé EE AT	7	4	3	5	4	6	7	5	5	3	1	5	3	3	2	3

• *Figure 28 - GROUPE 2 – Comparatif entre le nombre de représentations de frontières relevées (du point de vue formel), et la somme totale des jugements esthétiques positifs relevés par l'art-thérapeute, atelier par atelier (groupe et contre-transfert).*

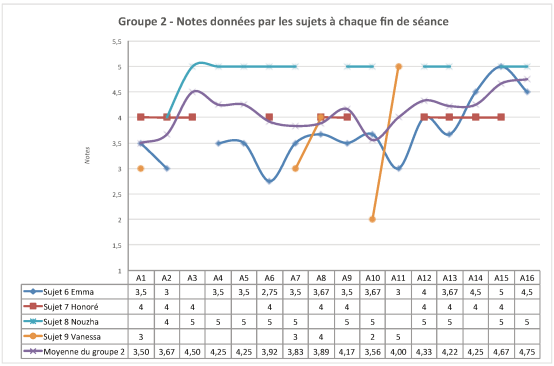
Nous avons déjà observé l'importance de l'atelier 6 en termes de lien entre émotions esthétiques en négatif et représentations de frontières et de contenants, du point de vue formel, incluant le corporel et le sexuel, et du point de vue de l'utilisation du support. Notre jugement esthétique positif, dont le score a été élevé lors de cet atelier, semble avoir participé de ce processus (cf graphique ci-dessus), ce qui tend à vérifier notre quatrième hypothèse. Etant donné le petit score relevé du côté des sujets en termes de jugements esthétiques positifs, il semble que **l'effet-miroir ait été cette fois amené par notre regard esthétique porté sur les œuvres.**

Il est intéressant de noter le nombre important de nos émotions esthétiques lors de cet atelier, alors que l'observatrice était absente. Ceci suggère que **notre groupe encadrant semble avoir été à même de remplir sa *fonction à contenir* (Mellier,**

2005), en partageant la charge de cette contenance entre ses membres. En l'absence de l'une d'entre nous, cette charge s'est comme redistribuée, en termes quantitatifs, sur nous-même et l'aide-soignante. Il est possible également, par cette absence, que la fonction contenante de notre groupe ait été déstabilisée aux yeux des adolescents, et que cela ait nécessité de leur part un travail de réélaboration, de recréation de cette contenance à travers leurs œuvres et leurs processus créatifs.

Nous notons également l'importance de l'atelier 12, où les représentations de frontières individuelles ont été associées à des représentations de frontières groupales, et ont généré un nombre de jugements esthétiques positifs notables dans notre grille d'observation, tant du côté des sujets que dans notre contre-transfert. Nous notons les verbalisations associées. Nous verrons dans notre étude de cas, que, pour la première fois, Emma va nous demander de porter un jugement esthétique sur ses créations, dans le même temps qu'elle va exprimer le sien. Nous vérifions ainsi l'ensemble de nos quatrième hypothèse et sous-hypothèses.

En raison de la difficulté d'Emma à remplir ses auto-questionnaires, nous donnons en annexe le graphique des notes attribuées par chaque sujet du groupe 2, où nous avons pu rendre compte des siennes. La méthode en a été la suivante : nous entourions l'émoticône qu'elle nous indiquait tout en notant les raisons de ce choix, qu'elle explicitait. La plupart du temps, comme elle entourait deux à trois figures, nous avons réalisé la moyenne des notes représentées par ces figures (voir chapitre VI.2.b. dans nos annexes du Groupe 2).

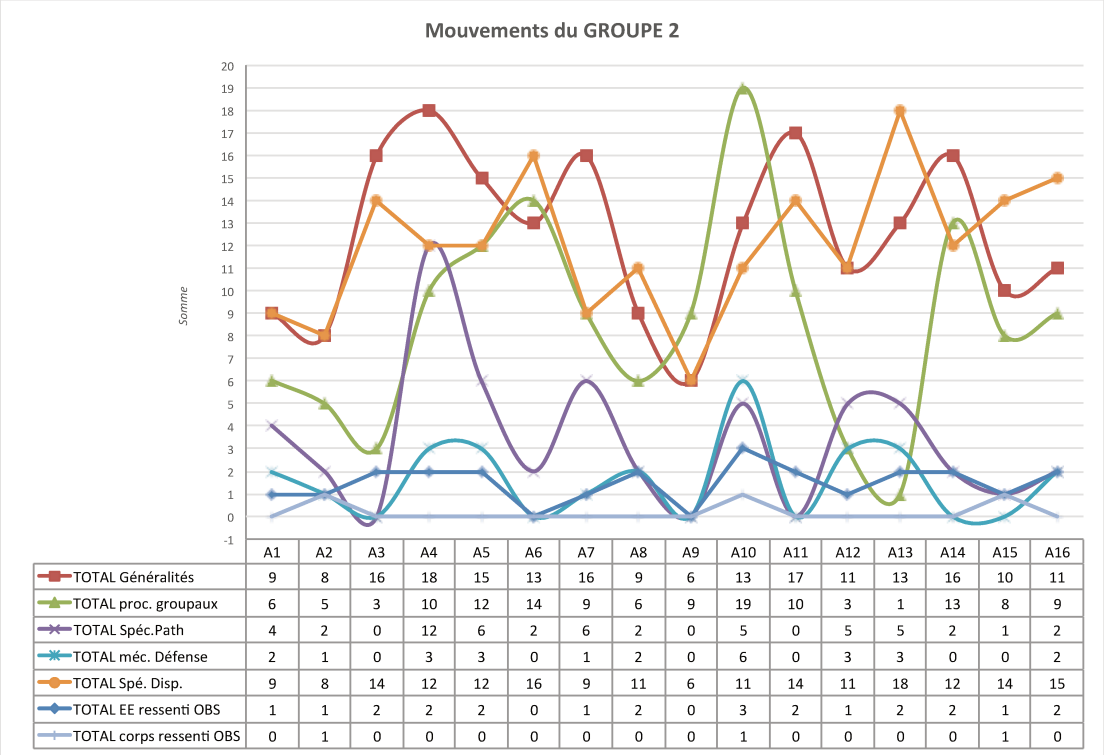


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Sujet 6 Emma	3,5	3		3,5	3,5	2,75	3,5	3,67	3,5	3,67	3	4	3,67	4,5	5	4,5
Sujet 7 Honoré	4	4	4			4		4	4			4	4	4	4	
Sujet 8 Nouzha		4	5	5	5	5	5		5	5		5	5		5	5
Sujet 9 Vanessa	3						3	4		2	5					
Moyenne du groupe 2	3,50	3,67	4,50	4,25	4,25	3,92	3,83	3,89	4,17	3,56	4,00	4,33	4,22	4,25	4,67	4,75

Nous avons pu observer une moyenne globale du groupe en progression à partir de l'atelier 10, de même que les notes d'Emma après l'atelier 11. Nous les relions à la capacité des sujets de formuler des jugements esthétiques –ici positifs-, ce qui vient confirmer les processus de subjectivation à l'œuvre. Nous relevons également que les notes d'Emma (sujet 6, courbe bleu foncé) chutent légèrement lors des ateliers 6 et 11 alors qu'ils ont été significatifs pour elle. Nous verrons dans notre étude de cas, comment elle a pu exprimer ce jour-là sa colère envers sa maladie. Concernant l'atelier 11, nous avons déjà

évoqué précédemment le « drame de la jalousie primordiale » (Lacan 1949, p. 97) qui va s'y exprimer, dans sa relation à Vanessa.

III.2.B.3. b. La dynamique de groupe

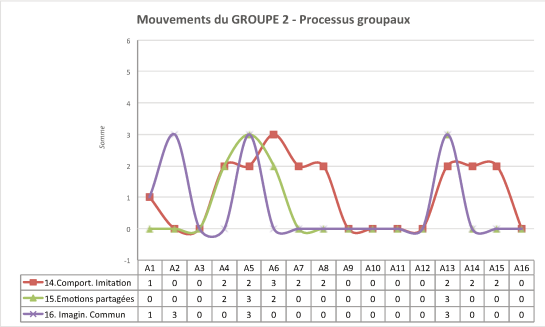


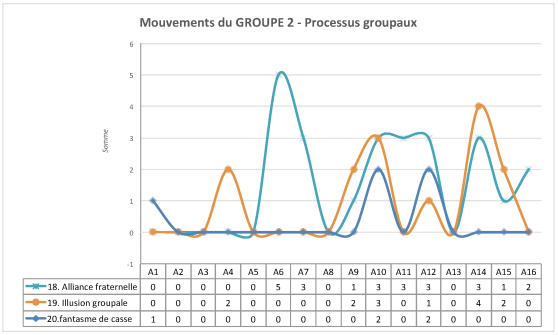
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
TOTAL Généralités	9	8	16	18	15	13	16	9	6	13	17	11	13	16	10	11
TOTAL proc. groupaux	6	5	3	10	12	14	9	6	9	19	10	3	1	13	8	9
TOTAL Spéc.Path	4	2	0	12	6	2	6	2	0	5	0	5	5	2	1	2
TOTAL méc. Défense	2	1	0	3	3	0	1	2	0	6	0	3	3	0	0	2
TOTAL Spé. Disp.	9	8	14	12	12	16	9	11	6	11	14	11	18	12	14	15
TOTAL EE ressenti OBS	1	1	2	2	2	0	1	2	0	3	2	1	2	2	1	2
TOTAL corps ressenti OBS	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0

• *Figure 29 - GROUPE 2. Mouvements groupaux scores globaux*

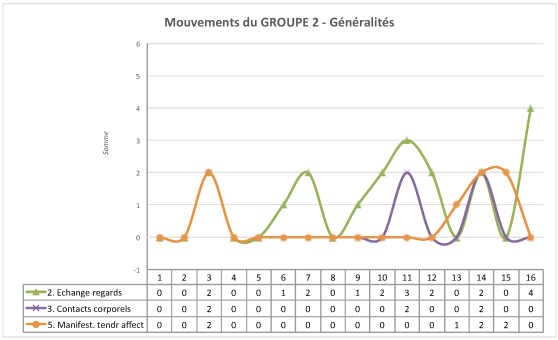
Dans ce graphique, d'un point de vue global, les spécificités du dispositif (en jaune) semblent s'accorder particulièrement avec les généralités concernant le groupe, notamment à partir du huitème atelier. Nous vérifions pour l'atelier 13, la relation entre le caractère particulier du medium artistique utilisé –le modelage-, et la baisse des processus groupaux. Nous l'avons déjà explicitée concernant la concentration sur soi générée par l'activité-même du modelage.

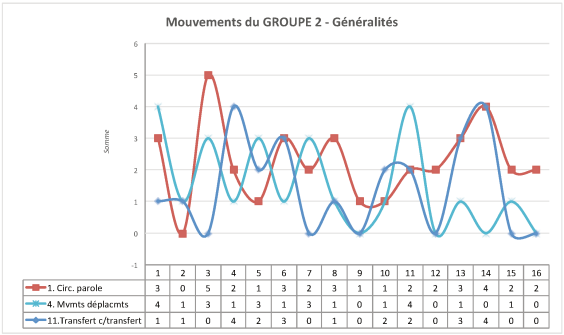
Nous observons un premier temps fort au quatrième atelier, où les processus groupaux montrent un score élevé dans le même temps que les spécificités des pathologies s'expriment de façon notable, ce qui semble suggérer une angoisse peut-être liée à cette dynamique de groupe. Notre étude de cas d'Emma analyse de façon plus approfondie les mouvements de cet atelier, qui a vu un lien se créer entre Nouzha et elle. Ce lien s'est d'abord exprimé par une sorte de rivalité de sons générés par l'utilisation de pastels, qu'elles ont frottés sur leurs supports respectifs de création.





Du point de vue des processus groupaux (courbe verte), nous retrouvons l'atelier 6, dont nous avons vu qu'il a été riche d'émotions esthétiques en négatif, et d'apparitions formelles (corps et frontières en nombre assez élevé), avec un investissement pulsionnel (représentations du sexuel). Dans nos graphiques détaillant ces processus, apparaissent particulièrement, les comportements d'imitation, les émotions partagées, et les alliances fraternelles, dont le score est particulièrement élevé (voir en annexes, chapitre VI.3.b.). C'est d'ailleurs au cours de cet atelier que les sujets vont tous noter le bien-être dans leurs auto-questionnaires, de même que du onzième au quinzième ateliers (voir graphique « Groupe 2 : bien-être vécu / AT : étrangeté vécue », chapitre VI.3.c. en annexes).





Au niveau des généralités du groupe, comme nous l'avons suggéré précédemment, le onzième atelier montre des scores intéressants du point de vue de la circulation de la parole, des mouvements et déplacements, et des échanges de regard (chapitre VI.3.a. de nos annexes). L'enjeu du rouleau à modeler a favorisé les échanges, ce qui confirme à nouveau l'importance des mediums artistiques utilisés, et des outils apportés.

Les items du quatorzième atelier sur les généralités du groupe sont tous représentés, et tout particulièrement la circulation de la parole et les manifestations transférentielles, ce qui vérifie notre sous-hypothèse opérationnelle 4a concernant les

liens d'objet dans le groupe. Observés surtout en fin de prise en charge, après des moments forts particulièrement constitutifs de représentations de limites, ils illustrent nos hypothèses d'un **lien entre émotion esthétique, perceptions et représentations de frontières et de contenants, effet-miroir de l'œuvre et processus de subjectivation.** S'y révèlent également au niveau des processus groupaux, des scores d'illusion groupale assez élevés (courbe jaune), associées à des alliances fraternelles (en bleu clair), et un fantasme de casse au dixième atelier.

Il est également intéressant de constater que certains moments forts du point de vue des généralités du groupe correspondent aux notations de surprise ou d'étrangeté par les sujets dans leur auto-questionnaire (voir graphique « Groupe 2 – Moyennes des notes », chapitre VI.2.a. : ateliers 4, 11 et 14). Cela suggère des moments de rupture dans leurs éprouvés, que nous pouvons apparenter plus clairement à de l'émotion esthétique. Il a été en effet parfois difficile de différencier à partir de leurs auto-questionnaires, l'expression d'un bien-être général, par rapport à celle d'un bien-être en relation à une émotion esthétique. Les scores les plus significatifs indiquant le critère « globalement » concernant les moments où ils ont notifié ces éprouvés, viennent confirmer cette difficulté.

III.2.C. Synthèse des résultats du Groupe 3 (adultes en hôpital de jour)

De même que pour les deux groupes précédents, nous présentons dans ce chapitre une synthèse commentée et une interprétation des résultats quantitatifs concernant le Groupe 3. Nos résultats bruts sont présentés en annexes.[30] Nous précisons de nouveau que l'observatrice de ce groupe est différente de celle présente pour les deux groupes d'adolescents. Cependant, elle en connaît bien les participants, eu égard à sa fonction d'infirmière et au fait qu'elle anime des ateliers créatifs dans l'établissement.

Comme nous ne développons pas d'étude de cas concernant ce groupe, nous présentons en annexes les œuvres des ateliers que nous avons considérés comme temps forts du groupe. Notre interprétation des contenus des œuvres se révélant subjective, puisque très souvent basée sur des critères symboliques, nous tenterons d'expliciter nos choix lorsque cela nous semblera nécessaire, ou particulièrement sujet à débat.

Nous présentons également en fin d'annexes du Groupe 3 les graphiques des scores de la Figure de Rey, qui a montré quelques résultats uniquement pour ce groupe. Les scores du dessin de mémoire, sont en effet meilleurs en re-test qu'en test, ce qui suggère une potentielle amélioration du contenant de pensée chez ces sujets (pour quatre sur cinq).

Par ailleurs, l'échelle SANS-SAPS n'a pas donné de résultats significatifs. Nous en donnons le résultat global pour ce groupe dans nos annexes 1, chapitre VIII.

[30] Chapitre « VII. Résultats quantitatifs – Groupe 3 ».

III.2.C. 1. Hypothèse opérationnelle 1 : des résonances d'émotions esthétiques du côté du bien-être, de l'étrangeté, des jugements positifs

III.2.C.1.a. Généralités sur l'observation des émotions esthétiques et leurs résonances entre l'art-thérapeute et les sujets

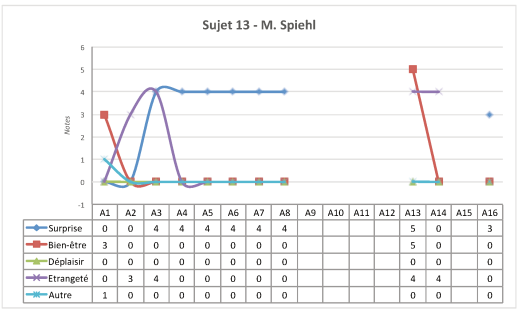
Une nouvelle fois, nous observons du côté des **sujets** une prégnance des émotions esthétiques de *bien-être*, et des *jugements esthétiques positifs*, tant dans nos relevés que dans ceux de l'observatrice. Cependant, à la différence des autres groupes, nous avons noté dans nos propres grilles des valeurs non négligeables d'autres qualités d'émotions esthétiques et de jugement. Notamment, *l'étrangeté*, le *surgissement* (relevé également de façon notable par l'observatrice), et le *jugement esthétique négatif* de façon assez prégnante, qui a été aussi notifié clairement par l'observatrice (voir Tableaux 1a. et 1b., chapitre VII.1.a. en annexes 1).

		ART-THÉRAPEUTE						
	AT	Surg.	B-E	Etr.	J +	J -	Ss EE	TOT S
SUJETS	Surg.	1	2	1	1	-	5	10
	B-E	5	**11**	3	1	-	43	**63**
	Etr.	1	-	**10**	3	-	-	14
	J +	2	3	**11**	**17**	3	22	**58**
	J -	2	1	8	**10**	-	6	27
	Ss EE	28	2	37	36	3	3	
	TOT AT	**39**	19	**70**	**68**	6		

GROUPE 3. Tableau 1a. Emotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute (AT)

Dans notre **contre-transfert**, les éprouvés d'*étrangeté* et les *jugements esthétiques positifs* sont très clairement les plus prégnants, même si seuls les jugements positifs sont aussi identifiés par l'observatrice. Nous avons noté également, de façon significative, des émotions esthétiques de *suprise* dans notre contre-transfert.

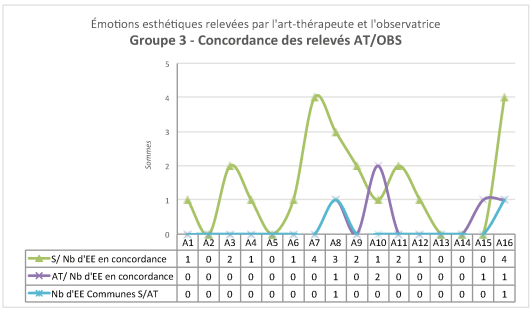
Du point de vue des **correspondances des émotions esthétiques**, elles ne sont quasiment notifiées que par nous-même, sauf pour le *jugement esthétique positif* que nous avons relevé de façon prégnante en résonance entre nous-même et les sujets. Cette résonance a également été relevée par l'observatrice, malgré un petit score.



A l'instar des autres groupes, nous avons aussi relevé des résonances entre nous-même et les sujets pour les ressentis de *bien-*

être. Cependant, ce groupe est le seul pour lequel nous avons observé des résonances d'*étrangeté*. Elles ont concerné un seul des participants, M. Spiehl (voir annexes chapitre VII.5.f.). **Nous pouvons noter aussi la correspondance entre jugement négatif du côté des sujets et jugement esthétique positif de notre côté, ce qui vient encore une fois suggérer notre potentielle *fonction alpha* (Bion, 1962) auprès des sujets.** Ce constat est renforcé par la correspondance observée entre les jugements esthétiques positifs des sujets et l'étrangeté éprouvée dans notre contre-transfert.

Même si les rapports semblent globalement moins éloignés que pour les groupes d'adolescents, il a encore été observé assez peu d'émotions esthétiques en réelle correspondance entre les sujets et nous-même, surtout dans les relevés de l'observatrice.

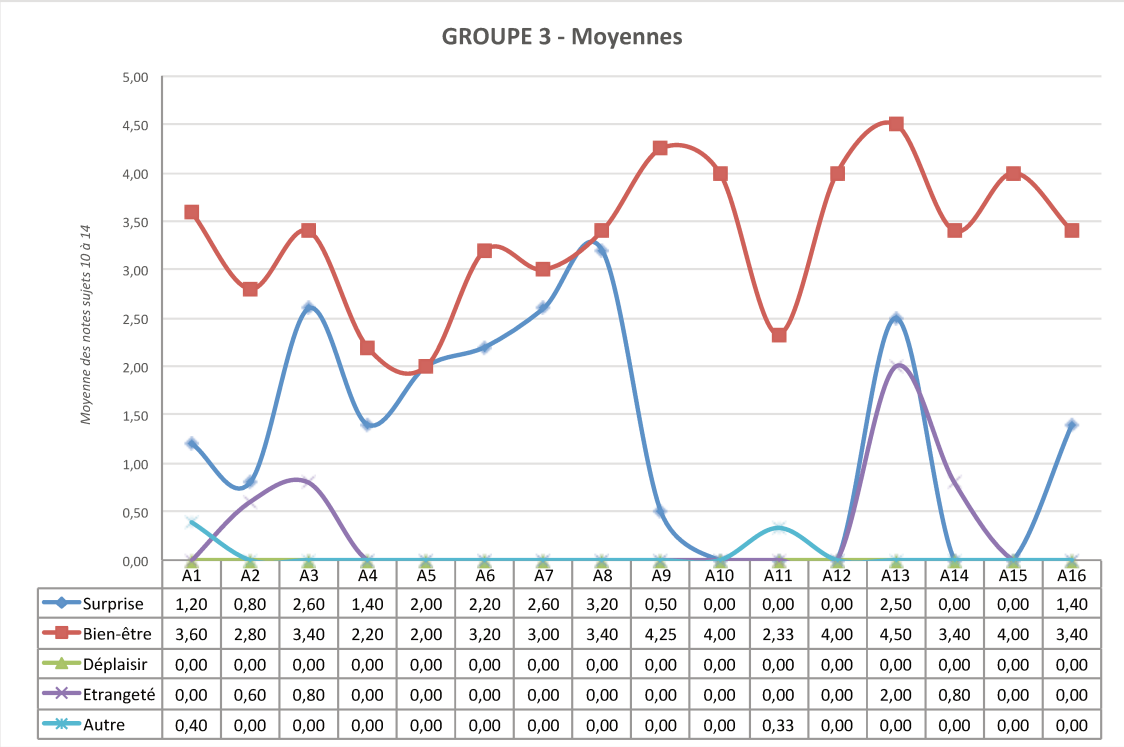


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/ Nb d'EE en concordance	1	0	2	1	0	1	4	3	2	1	2	1	0	0	0	4
AT/ Nb d'EE en concordance	0	0	0	0	0	0	0	1	0	2	0	0	0	0	1	1
Nb d'EE Communes S/AT	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1

Une nouvelle fois, le nombre d'émotions et de jugements esthétiques sont relativement élevés dans nos relevés et ceux de l'observatrice concernant les sujets, malgré une différence plus marquée entre nous, que pour les deux autres groupes. En revanche, l'observatrice a noté peu d'émotions esthétiques du côté de notre contre-transfert, en regard à notre propre auto-observation. L'une des conséquences en est que les concordances de relevés entre ceux de l'observatrice et les nôtres, se trouvent plus axés sur les sujets (voir en annexes chapitre VII.2.d., le graphique « Groupe 3 - Concordance des relevés AT/OBS »). Cette concordance est relativement notable pour les ateliers 7, 8 et 16, ce qui suggère à nouveau que **les résonances d'émotions esthétiques se trouvent concentrées sur des moments forts du groupe.**

Le compte des œuvres pour lesquelles il n'a pas été observé d'émotion ni de jugement esthétiques est, quant à lui, relativement peu élevé comparé aux autres groupes.

III.2.C.1.b. Comparaisons avec les relevés des auto-questionnaires



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Surprise	1,20	0,80	2,60	1,40	2,00	2,20	2,60	3,20	0,50	0,00	0,00	0,00	2,50	0,00	0,00	1,40
Bien-être	3,60	2,80	3,40	2,20	2,00	3,20	3,00	3,40	4,25	4,00	2,33	4,00	4,50	3,40	4,00	3,40
Déplaisir	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
Etrangeté	0,00	0,60	0,80	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	2,00	0,80	0,00	0,00
Autre	0,40	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,33	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00

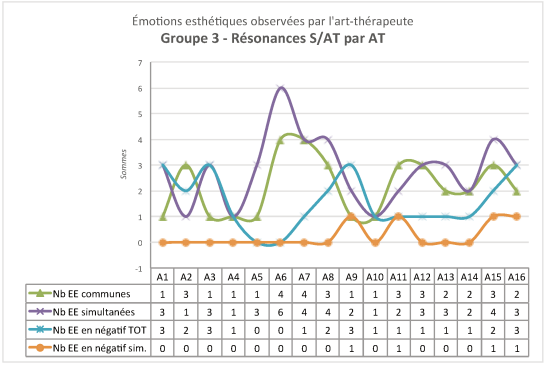
• *Figure 30 - GROUPE 3 – Auto-questionnaires : moyennes des notes sur les éprouvés.*

De même que pour les deux autres groupes, les notes les plus élevées données par les sujets se situent entre *bien-être* et *surprise*. Le sentiment *d'étrangeté* apparaît particulièrement lors des ateliers 3 et 13. Nous observons également un pic sur la courbe de la surprise pour l'atelier 8. A partir de cet atelier, le bien-être apparaît comme majeur par rapport à la surprise, malgré un pic de celle-ci à l'atelier 13 (qui voit l'ensemble des trois scores principaux s'élever en pics). Deux moments de rupture, avec une baisse des émotions esthétiques, sont observés pour les ateliers 4 et 11.

A l'instar des autres groupes, les sujets ont noté ces éprouvés particulièrement en relation à leurs propres productions, et de façon très peu représentative concernant les autres participants (voir en annexes chapitre VII.2.b.). Ces éprouvés ont été particulièrement ressentis *globalement*, même si apparaissent, de façon claire, les liens avec *l'acte de créer*, l'utilisation du *matériel*, ou les *couleurs* élaborées.

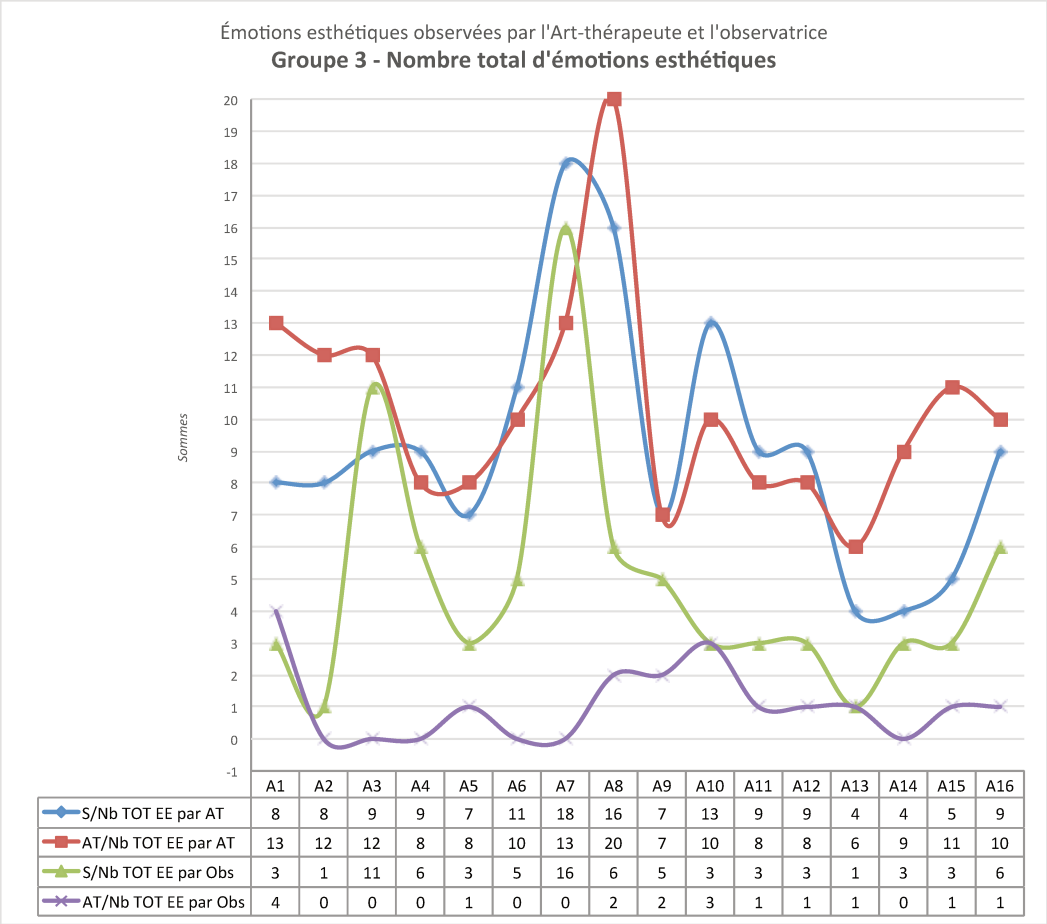
En termes de résonances observées, nous constatons un décalage entre les émotions notifiées par les patients, et celles relevées par l'observatrice et nous-même, sauf pour l'atelier 8 où nous avons observé ci-dessus une moyenne des éprouvés de

surprise assez élevée. En effet, dans nos propres relevés, les ateliers les plus significatifs se situent du sixième au huitième, avec un score plus élevé pour les émotions esthétiques observées en commun ou en simultanéité. Les relevés de l'observatrice, quant à eux, et même si les scores sont très bas, montrent des émotions esthétiques communes et simultanées lors de l'atelier 8 (voir en annexes, chapitre VII.2.e.).



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Nb EE communes	1	3	1	1	1	4	4	3	1	1	3	3	2	2	3	2
Nb EE simultanées	3	1	3	1	3	6	4	4	2	1	2	3	3	2	4	3
Nb EE en négatif TOT	3	2	3	1	0	0	1	2	3	1	1	1	1	1	2	3
Nb EE en négatif sim.	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	1	1

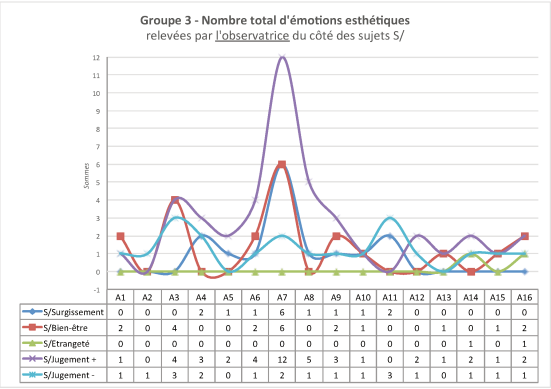
Le graphique ci-après vient corroborer notre observation des moments forts pour les ateliers 7 et 8. L'observatrice et nous-même avons noté un grand nombre d'émotions esthétiques du côté des sujets pour l'atelier 7 (courbes verte et bleue), et nous avons relevé dans notre contre-transfert un très grand nombre d'émotions esthétiques pour l'atelier 8 (courbe rouge), ainsi que pour l'atelier 7. De son côté, l'observatrice n'a pas établi de relevé significatif du côté de notre contre-transfert.



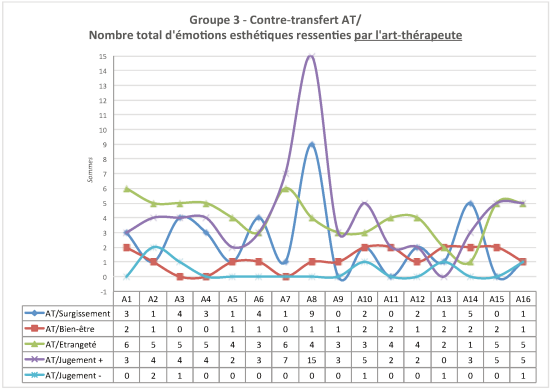
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Nb TOT EE par AT	8	8	9	9	7	11	18	16	7	13	9	9	4	4	5	9
AT/Nb TOT EE par AT	13	12	12	8	8	10	13	20	7	10	8	8	6	9	11	10
S/Nb TOT EE par Obs	3	1	11	6	3	5	16	6	5	3	3	3	1	3	3	6
AT/Nb TOT EE par Obs	4	0	0	0	1	0	0	2	2	3	1	1	1	0	1	1

• *Figure 31 - GROUPE 3 – Nombre total d'émotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute et l'observatrice, du côté des sujets et dans le contre-transfert, atelier par atelier.*

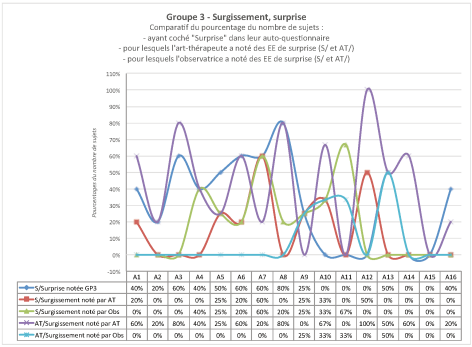
Pour ce septième atelier, nous avons relevé que les résonances s'étaient exprimées particulièrement au niveau du jugement esthétique positif entre les sujets et nous-même, malgré un score moindre de notre côté (voir annexes chapitres VII.5.c. et d.). Par ailleurs, nous avons ressenti dans notre contre-transfert des éprouvés d'étrangeté dans l'émotion esthétique, face au bien-être et au surgissement qu'ils ont notifiés dans leurs auto-questionnaires, et que l'observatrice a également relevés.



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Surgissement	0	0	0	2	1	1	6	1	1	1	2	0	0	0	0	0
S/Bien-être	2	0	4	0	0	2	6	0	2	1	0	0	1	0	1	2
S/Etrangeté	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
S/Jugement +	1	0	4	3	2	4	12	5	3	1	0	2	1	2	1	2
S/Jugement -	1	1	3	2	0	1	2	1	1	1	3	1	0	1	1	1



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
AT/Surgissement	3	1	4	3	1	4	1	9	0	2	0	2	1	5	0	1
AT/Bien-être	2	1	0	0	1	1	0	1	1	2	2	1	2	2	2	1
AT/Etrangeté	6	5	5	5	4	3	6	4	3	3	4	4	2	1	5	5
AT/Jugement +	3	4	4	4	2	3	7	15	3	5	2	2	0	3	5	5
AT/Jugement -	0	2	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	1



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Surprise notée GP3	40%	20%	60%	40%	50%	60%	60%	80%	25%	0%	0%	0%	50%	0%	0%	40%
S/Surgissement noté par AT	20%	0%	0%	0%	25%	20%	60%	0%	25%	33%	0%	50%	0%	0%	0%	0%
S/Surgissement noté par Obs	0%	0%	0%	40%	25%	20%	60%	20%	25%	33%	67%	0%	0%	0%	0%	0%
AT/Surgissement noté par AT	60%	20%	80%	40%	25%	60%	20%	80%	0%	67%	0%	100%	50%	60%	0%	20%
AT/Surgissement noté par Obs	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	25%	33%	33%	0%	50%	0%	0%	0%

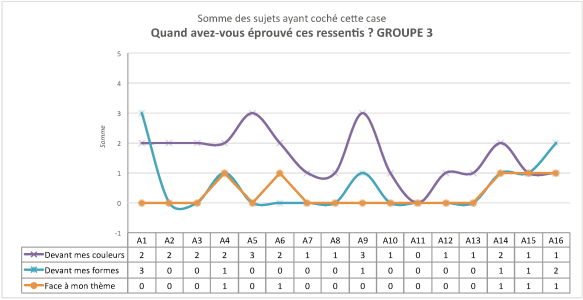
En correspondance avec les sujets, en plus de l'ensemble des relevés de l'atelier 8, nous observons également un nombre d'émotions esthétiques relevées important pour l'atelier 3. Ceci suggère donc, pour les troisième et huitième ateliers, **une résonance émotionnelle entre nous-même et les sujets.** Elle s'est signifiée, pour l'atelier 3, dans un négatif d'éprouvés entre eux et nous, avec du bien-être observé de leur côté (par l'observatrice et nous-même), et de l'étrangeté de notre côté. L'atelier 8, quant à lui, si nous comparons nos propres relevés à ceux des sujets, a vu une résonance d'émotions esthétiques se produire entre les sujets et nous-même, du point de vue de la *surprise* (voir aussi en annexes, chapitre VII.3.e., le graphique comparatif « Groupe 3 – Surgissement, surprise »).

L'atelier 10 montre également, dans nos propres grilles, un score notable et une correspondance potentielle entre le nombre d'émotions esthétiques observées du côté des sujets, et les nôtres, notamment concernant les jugements esthétiques positifs. Nous avons également relevé une potentielle relation entre le bien-être dans l'émotion esthétique observé chez les sujets, et l'étrangeté dans notre contre-transfert, même si cela apparaît dans de très petits scores dans notre graphique des résonances émotionnelles entre nous et les sujets (voir en annexes, chapitre VII.2.e.). Rappelons que les moyennes de bien-être issues des auto-questionnaires des sujets y ont aussi été relativement hautes.

Comme nous l'avons déjà suggéré, **les résonances d'émotions esthétiques se produiraient donc à des moments forts du groupe, soit sur des émotions esthétiques de même nature, soit sur des émotions esthétiques *en négatif* (étrangeté du côté de l'art-thérapeute, et bien-être du côté des sujets). Cette résonance semble se manifester particulièrement lorsque ces émotions esthétiques sont accompagnées de jugements esthétiques positifs partagés.** Ceci semble donc vérifier à la fois notre première hypothèse, et notre sous-hypothèse opérationnelle 4a. Nous verrons un peu plus loin la relation potentielle entre ces résonances et les apparitions formelles dans les œuvres.

Un élément surprenant est la baisse significative des éprouvés observés par nous-même et l'observatrice pour l'atelier 13, alors que du côté des patients, la note du bien-être était la plus élevée, et les notes de surprise et d'étrangeté ont été signifiées clairement. Nous l'expliquons par le fait que seuls deux participants sur cinq étaient présents ce jour-là.

De la même manière, nous avons noté du côté des patients des éprouvés particulièrement en lien aux couleurs concernant l'atelier 9 (voir annexes chapitre VII.2.b.), et une moyenne de notes assez élevée pour l'éprouvé de bien-être (voir plus haut sur le graphique « GROUPE 3 – Moyennes »), alors que nos relevés et ceux de l'observatrice montrent une baisse significative du nombre d'émotions esthétiques.



III.2.C.1.c. Résonances d'émotions esthétiques en relation au processus créatif : prégnance du geste, de la forme, de l'œuvre

Du côté des **sujets**, nous constatons dans nos relevés un lien flagrant entre *geste* et bien-être, ainsi qu'une résonance potentielle avec nos éprouvés en contre-transfert. L'observatrice, quant à elle, relève un lien entre les éprouvés de bien-être perçus chez les patients et *l'œuvre*, même si cela ne ressort pas de façon flagrante (voir en annexes les tableaux 2.1.a et 2.2.a, chapitre VII.1.b.).

	SUJETS (grilles AT)	Surg.	B-E	Etr.	J +	J -
Fabriquant	Outil	-	2	-	-	1
	Medium	1	4	-	2	-
	Support	1	-	-	1	-
	Couleurs	1	1	-	4	2
Fabriqué	Geste	1	**52**	-	5	-
	Formes	6	3	7	10	13
	Œuvre	-	-	4	**33**	9
	Texte	-	-	-	-	-
	TOTAL	10	**62**	11	**55**	25

GROUPE 3. Tableau 2.1a. Emotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute (observation des sujets)

En ce qui concerne nos éprouvés en **contre-transfert**, nous retrouvons le surgissement et l'étrangeté particulièrement liés aux *formes*, ainsi qu'à l'œuvre pour l'étrangeté. C'est donc au surgissement formel que nos émotions esthétiques se manifestent le plus. L'observatrice rend, quant à elle, peu compte de ce qu'elle a pu relever de notre côté (tableaux 2.1.b et 2.2.b).

Du point de vue des jugements esthétiques positifs, il apparaît de façon flagrante dans nos relevés et ceux de l'observatrice, un lien avec l'*œuvre* dans son intégrité, tant du côté des sujets que du nôtre. Notons tout de même, du côté de nos propres relevés, nos jugements esthétiques positifs concernant les *couleurs* et les *formes*.

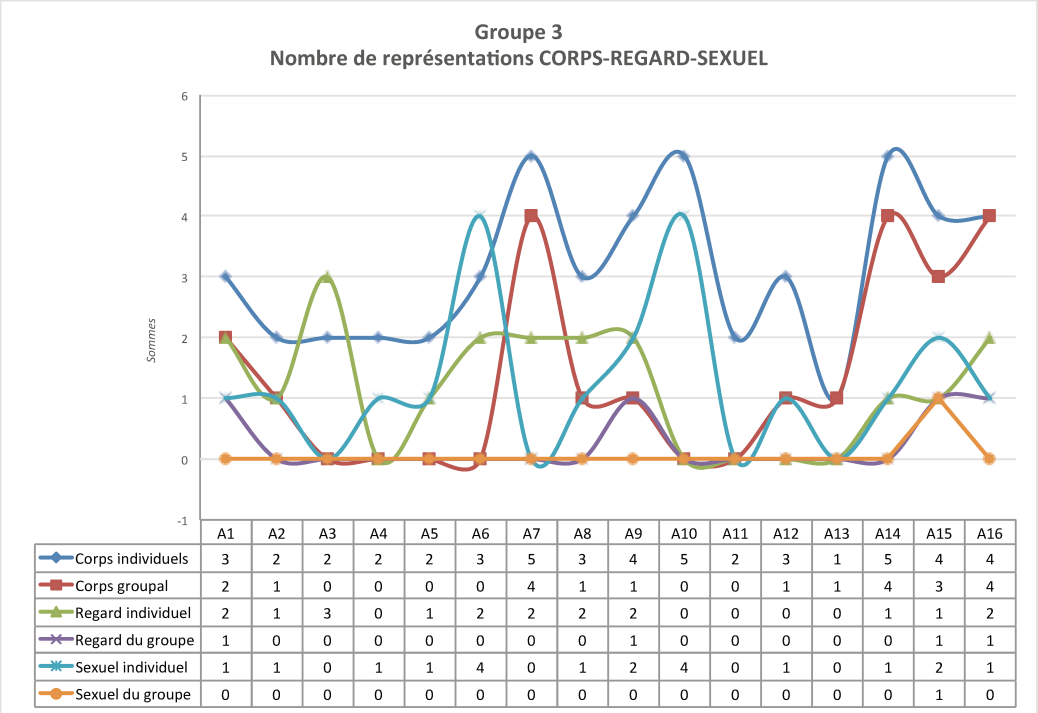
Le lien entre jugements esthétiques positifs et œuvre, notamment parce qu'il ressort dans nos quatre tableaux, c'est-à-dire tant du côté des sujets que dans notre contre-transfert, et tant dans nos relevés que dans ceux de l'observatrice, **suggère à la fois une résonance émotionnelle et un effet-miroir des œuvres, en relation à la notion d'intégrité. Ceci rejoint l'hypothèse d'une relation entre jugement esthétique –qui est une expression subjective- et perception de contenance, puisque l'œuvre contient ici des bords.** Nous relions donc ici nos première et quatrième hypothèses opérationnelles.

III.2.C. 2. Hypothèse et sous-hypothèses opérationnelles 3 : des moments forts en termes de représentations du sexuel, ainsi que du corporel et des frontières individuelles et groupales

Une nouvelle fois, à partir de nos observations générales quant aux représentations du corps et des frontières, nous présentons dans ce chapitre particulièrement les moments notables du groupe, qui ont déjà été évoqués précédemment.

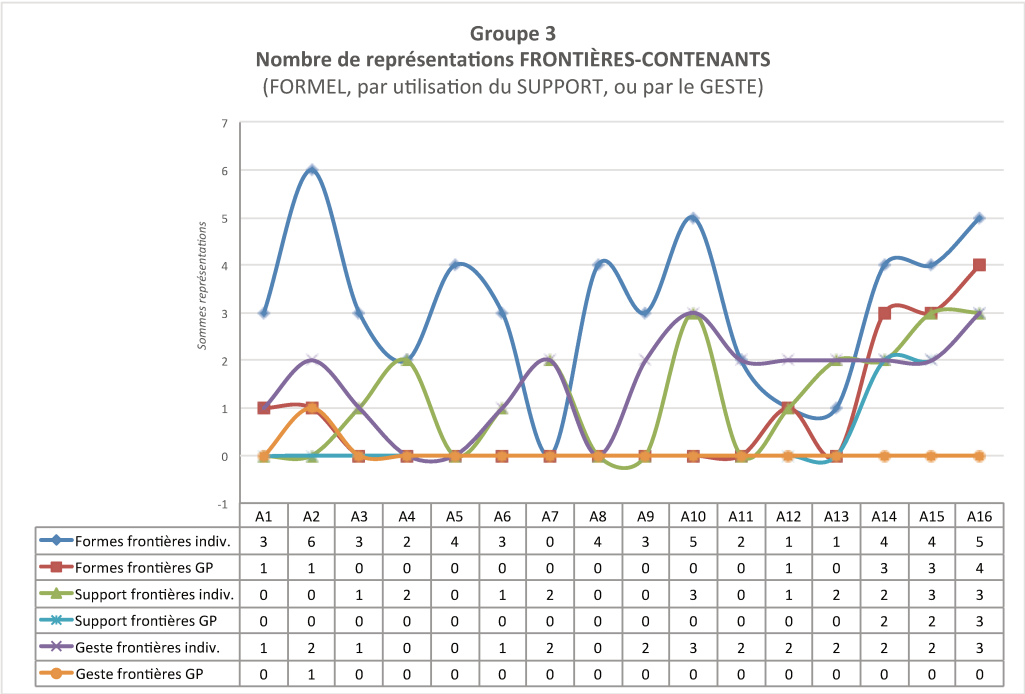
III.2.C.2.a. Des émotions esthétiques en relation aux représentations du corps et du sexuel

Les graphiques présentés page suivante mettent particulièrement en relation représentations du corporel individuel et représentations du corporel groupal, pour les ateliers 7 et 14. S'ajoutent à cela, pour l'atelier 14, des représentations des frontières groupales tant qu'individuelles, en termes formels, mais aussi en termes d'utilisation du support. Nous vérifions ici notre sous-hypothèse opérationnelle 3b.



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Corps individuels	3	2	2	2	2	3	5	3	4	5	2	3	1	5	4	4
Corps groupal	2	1	0	0	0	0	4	1	1	0	0	1	1	4	3	4
Regard individuel	2	1	3	0	1	2	2	2	2	0	0	0	0	1	1	2
Regard du groupe	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	1
Sexuel individuel	1	1	0	1	1	4	0	1	2	4	0	1	0	1	2	1
Sexuel du groupe	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0

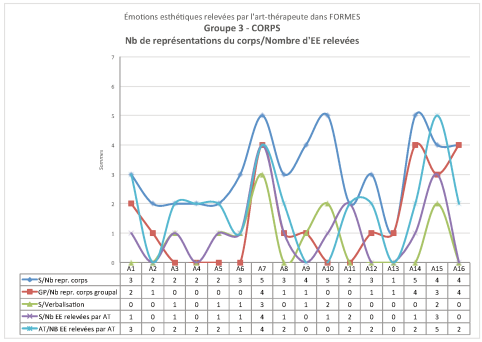
• *Figure 32 - GROUPE 3 – Représentations CORPS-REGARD-SEXUEL dans les œuvres*



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Formes frontières indiv.	3	6	3	2	4	3	0	4	3	5	2	1	1	4	4	5
Formes frontières GP	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	3	3	4
Support frontières indiv.	0	0	1	2	0	1	2	0	0	3	0	1	2	2	3	3
Support frontières GP	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	2	3
Geste frontières indiv.	1	2	1	0	0	1	2	0	2	3	2	2	2	2	2	3
Geste frontières GP	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

• *Figure 33 - GROUPE 3 – Représentations de FRONTIÈRES-CONTENANTS dans les œuvres, ou par le processus créatif (support, geste)*

Dans nos graphiques mettant en relation les représentations du corps avec les émotions esthétiques associées (voir en annexes, chapitre VII.4.a., le graphique « Groupe 3 – CORPS »), il est intéressant de constater que l'atelier 7 est celui qui a le

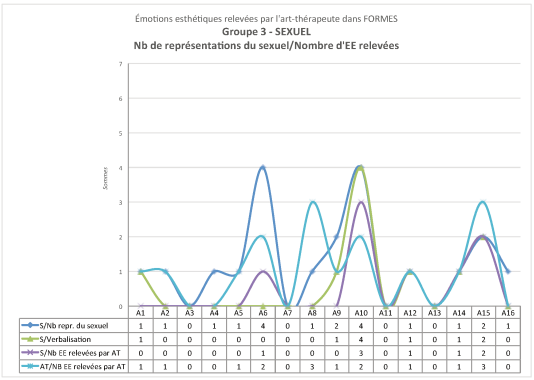


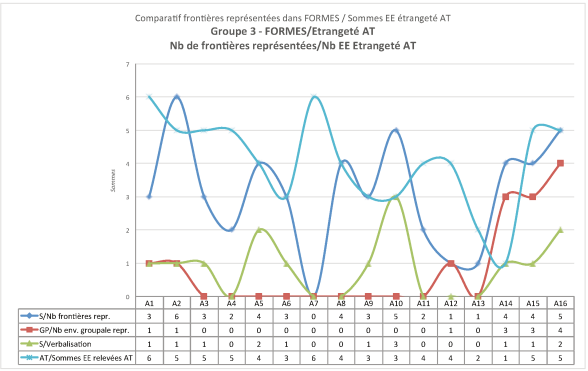
plus regroupé d'éléments autour de ces représentations, avec un nombre d'émotions esthétiques notable relevé dans nos propres grilles, en relation à ces représentations du côté des sujets comme dans notre contre-transfert. Nous avons également relevé un nombre intéressant de verbalisations autour de ces formes. De plus, le nombre d'émotions esthétiques relevées par l'observatrice du côté des sujets, s'est révélé assez proche de celui relevé par nous-même.

Ces éléments concernant l'atelier 7 nous permettent de confirmer une **variante** de notre sous-hypothèse opérationnelle 3a, étant donnée la **simultanéité des émotions esthétiques relevées chez les sujets et dans notre contre-transfert aux apparitions formelles du corporel.** Nous ne pouvons en effet considérer ici, comme nous l'avons fait pour certains des groupes précédents, l'aspect corporel des œuvres comme *contenant*, en raison de la technique utilisée : l'encre soufflée à la paille. Il en résulte des œuvres à la limite entre le corporel individuel, le corporel groupal, et le sexuel (tant individuel que groupal), si nous nous référons aux interprétations données par Freud (1917b, p. 200) concernant le paysage et la forêt[31] : « La toison génitale des deux sexes est décrite dans le rêve sous la forme de la *forêt* et des *buissons.* La topographie compliquée des parties sexuelles féminines permet de comprendre que celles-ci soient très souvent représentées comme *paysage* avec rochers, forêt et eau […] ». Si nous considérons ces représentations comme potentiellement du corps groupal, c'est en raison de notre assimilation du sexe féminin au sexe maternel, dans les représentations du groupe comme *corps maternel* (Kaës, 2005, p. 107), « objet du désir d'être en groupe ».

[31] Voir en annexes les œuvres du Groupe 3, atelier 7.

III.2.C.2.b. Des émotions esthétiques en négatif à l'apparition des frontières dans les œuvres

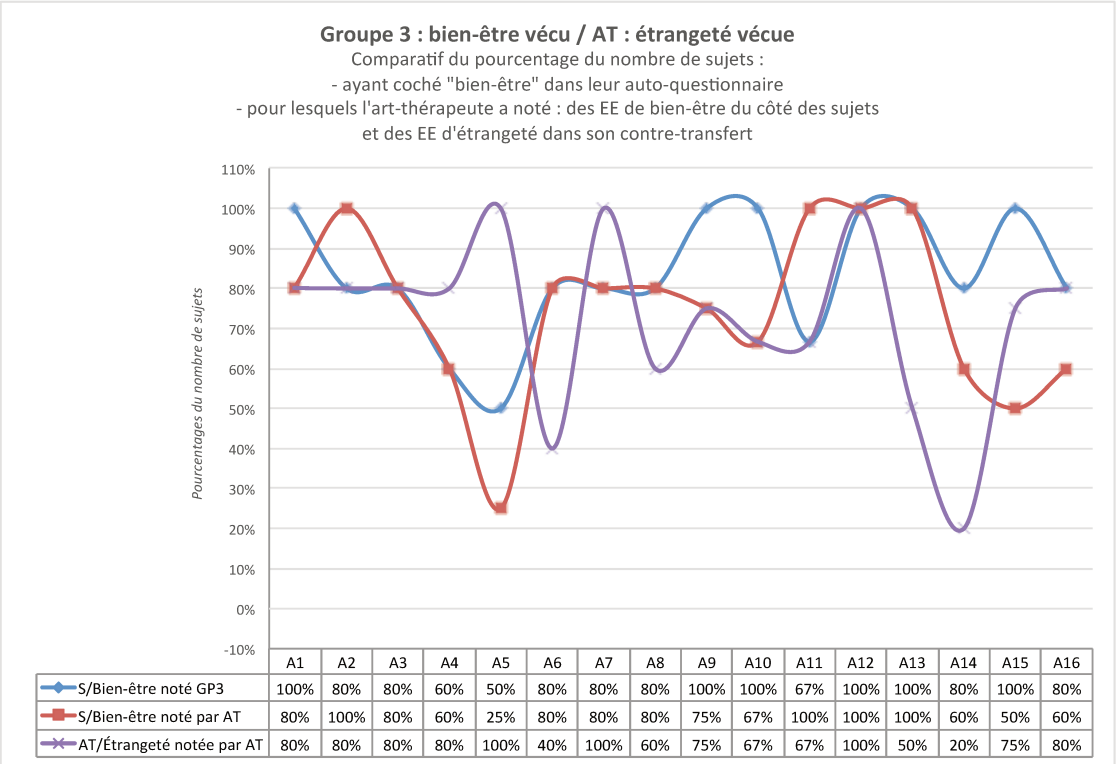




L'atelier 10, quant à lui, associe représentations du corps, du sexuel (arbres, serpents), et de frontières dans toutes leurs manifestations (apparitions formelles, relation au support, geste). Nous avons relevé des émotions esthétiques en relation directe à ces représentations, chez les sujets et dans notre contre-transfert, même si les scores sont peu élevés pour chacun (voir en annexes, chapitre VII.4.b., le graphique « Groupe 3 – SEXUEL », et, chapitre VII.4.i., les graphiques des liens entre représentations de frontières et émotions esthétiques). Cependant, nous avons pu observer précédemment que leur somme totale se révélait notable pour cet atelier. Ont notamment été associées, pour les représentations de frontières, des émotions esthétiques de bien-être chez les sujets, des émotions esthétiques d'étrangeté dans notre contre-transfert, et des jugements esthétiques positifs en résonance entre eux et nous.

Ceci vérifie à nouveau l'hypothèse d'une **relation entre éprouvés en négatif et en résonance dans l'émotion esthétique, entre les sujets et l'art-thérapeute, et apparition de frontières et de contenants dans les œuvres.** Nous confirmons à nouveau notre sous-hypothèse opérationnelle 3a.

D'un point de vue plus global sur ce négatif d'éprouvés, il est intéressant de noter que par rapport aux deux autres groupes, les pourcentages de sujets concernés par la relation entre bien-être de leur côté, et étrangeté dans notre contre-transfert, sont assez élevés. Les courbes de relevés entre les ressentis de bien-être exprimés par les sujets (courbe bleu foncé) et les émotions esthétiques de bien-être observées par nous-même (courbe rouge) sont relativement homogènes entre elles.



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Bien-être noté GP3	100%	80%	80%	60%	50%	80%	80%	80%	100%	100%	67%	100%	100%	80%	100%	80%
S/Bien-être noté par AT	80%	100%	80%	60%	25%	80%	80%	80%	75%	67%	100%	100%	100%	60%	50%	60%
AT/Étrangeté notée par AT	80%	80%	80%	80%	100%	40%	100%	60%	75%	67%	67%	100%	50%	20%	75%	80%

• *Figure 34 - GROUPE 3 – Bien-être vécu par le groupe versus étrangeté vécue par l'art-thérapeute. Comparatif auto-questionnaires / relevés de l'art-thérapeute (pourcentages des sujets concernés).*

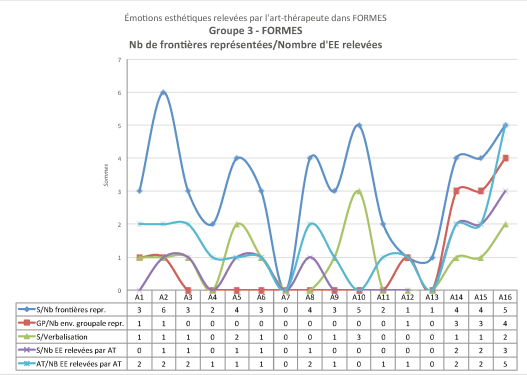
La résonance en négatif entre le bien-être exprimé ou observé du côté des sujets, et l'émotion esthétique d'étrangeté que nous avons ressentie dans notre contre-transfert (courbe mauve) est particulièrement notable pour les ateliers 1 à 3, l'atelier 7, et l'atelier 12 (pour tous les sujets). Notons que les participants n'étaient que deux à ce dernier atelier.

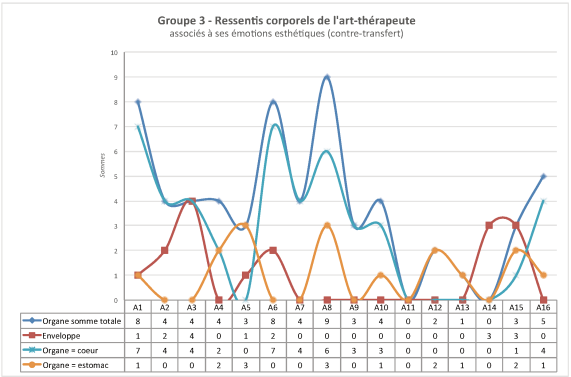
Deux ateliers, quant à eux, donnent des scores intéressants en termes d'écart entre le pourcentage de sujets ayant ressenti du bien-être (observation de l'émotion esthétique et auto-observation), et le pourcentage de sujets en relation auxquels nous avons ressenti des émotions esthétiques d'étrangeté. L'atelier 5 montre un score très haut d'émotions esthétiques teintées d'étrangeté de notre côté, alors que le bien-être exprimé ou observé du côté des sujets est relativement bas. Nous pouvons peut-être l'expliquer par le fait qu'un certain nombre de jugements esthétiques négatifs se sont exprimés au cours de cet atelier.

À l'inverse, l'atelier 14 montre un taux exprimé de bien-être élevé du côté des sujets, et un taux assez bas d'étrangeté ressentie dans notre contre-transfert. Nous l'expliquons par le fait que c'est un ressenti de surprise dans l'émotion esthétique qui

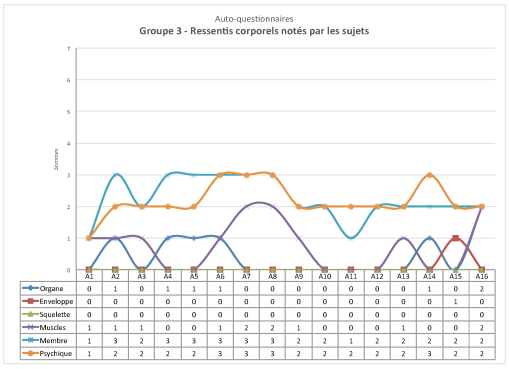
s'est particulièrement exprimé de notre côté au cours de cet atelier (voir en annexes chapitres VII.5.c. et VII.5.d. les graphiques globaux des relevés d'émotions esthétiques par qualité).

III.2.C.2.c. Relation aux éprouvés corporels





Au niveau de nos ressentis corporels dans l'émotion esthétique (voir en annexes chapitre VII.4.c.), nous pouvons observer dans nos graphiques, que nos courbes sont en concordance avec celles des représentations formelles de frontières et de contenants, notamment pour les ateliers 6, 8 et 10 (voir en annexes graphique « Groupe 3 – FORMES » dans le même chapitre).



D'autre part, de même que pour le premier groupe, nous observons une baisse de nos éprouvés corporels à l'atelier 7, dans le même temps que la hausse des représentations du corps dans les œuvres, et notamment du corps groupal. Ils semblent entrer en résonance avec les éprouvés des sujets, pour lesquels les ateliers 6 à 8 voient les scores les plus hauts au niveau des membres et du psychisme, ainsi que des muscles dans un score moindre (voir graphique en annexes, chapitre VII.4.c.).

A propos de l'atelier 7, **une interprétation possible nous apparaît concernant le fait que la charge organique des éprouvés des sujets ait pu être métabolisée grâce à la perception d'une contenance groupale, qui s'est exprimée à travers les œuvres, et s'est traduite par une perception psychique du côté des sujets, nous dégageant ainsi nous-même de cette charge.** Les représentations formelles de cet atelier, dûes à l'expérimentation que nous avons proposée –la peinture soufflée à la

paille-, ont en effet amené un processus associatif représentatif des pulsions sexuelles contenues à l'intérieur du groupe (voir en annexes « OEUVRES », les représentations du Groupe 3, atelier 7). Les mots autant que les formes ont participé de ce processus, dans le même temps qu'ils ont généré des émotions esthétiques. La représentation de forêts interprétées par Mme Gray, perçue de façon évidente à l'émergence des formes liées au souffle sur la peinture, ont d'abord amené au souvenir d'un petit chat perdu dans la forêt, par Mme Mehr. Cette chaîne associative s'est poursuivie par l'idée de M. Will, de créer un « cerveau » à partir de la forme des ramifications de la forêt. A la fin de l'atelier, de nombreux jugements esthétiques positifs ont été posés sur les œuvres une fois terminées, alors que s'étaient exprimés des jugements négatifs en cours de fabrication, en raison, par exemple, de ratés liés à la fluidité des encres, comme la trace bleue sur la peinture « Cerveau » de M. Will. Le processus associatif s'est terminé par la peinture « Feu d'artifice deux » de M. Spiehl, dans une sorte de « soufflé-craché » énergique et cathartique. Nous notons également la face « Confiance » réalisée par M. Marc ce jour-là, qui se trouve au verso d'une première face intitulée « Méfiance », et réalisée entre le troisième et le sixième atelier. Les lettres y sont bien épaisses et installées, lisibles et toutes cernées d'un contour.

Pour D. Anzieu (1999, p. 185-186), le groupe remplit « une fonction d'accomplissement imaginaire des désirs inaccomplis, en particulier des désirs interdits ». Il attribue la cohésion d'un groupe au « processus inconscient fondamental, à savoir que suffisamment de fantasmes individuels des membres sont entrés en résonance les uns avec les autres ou que le groupe s'est cristallisé autour d'une imago commune ». « L'illusion groupale suppose que le groupe soit érigé en objet libidinal ». Même si, nous le verrons plus loin, nos grilles analysant les processus groupaux n'ont pas montré d'illusion groupale, il nous semble que cet atelier en a été le siège. La cohésion du groupe semble s'y être exprimée par l'écho des représentations libidinales des participants, et y avoir été représentée par l'œuvre « Confiance » de M. Marc, d'aspect solide et contenant.

Il nous apparaît que cette contenance a permis de dégager le « Monstre » réalisé en premier lieu par Mme Mehr, de son aspect menaçant. Dans ce contexte, et étant donnée notre interprétation des forêts comme corps-sexe maternel, nous apparentons ce monstre au signifiant formel de D. Anzieu (1987, p. 32-34), « un trou aspire ». Y prédomine « l'image d'un vide illimité » qui se réfère à la représentation que la mère a

de son propre sexe, et qu'elle transmet à l'enfant. Ce signifiant formel désigne « un Moi-peau confronté à une imago maternelle gravement conflictuelle », entre « promesse de vie et menace de mort ». Au cours de ce septième atelier, le groupe comme *objet libidinal* a permis de transformer cette menace de mort en promesse de vie.

Une nouvelle fois, nous observons que le medium artistique proposé génère en lui-même des représentations par le processus créatif qu'il induit. Ce processus est ici passé de la représentation du sexuel à la représentation du corps groupal en tant que contenant, **amenant une forme d'auto-contenance par le groupe lui-même**. Il s'est mis en œuvre à la fois **en lien à des émotions esthétiques, et à des éprouvés corporels et psychiques du côté des sujets, potentiellement en relation aux contenus des œuvres**. La verbalisation a participé de ce processus, qui a mêlé associations formelles et verbales. Des résonances d'émotions esthétiques ont été observées tout au long de ce processus, et se sont notamment exprimées au niveau de jugements esthétiques positifs partagés entre les sujets et nous-même. Pour résumer, nous avons observé le mouvement suivant :

1/ L'accordage semble s'être mis en œuvre d'abord par les émotions esthétiques procurées par la médiation en elle-même, ce qui amène une nuance temporelle dans notre première hypothèse opérationnelle.

2/ Ce processus d'accordage s'est manifesté par la mise en œuvre d'un processus associatif formel et verbal, ce qui amène un lien entre notre première et notre deuxième hypothèse opérationnelle.

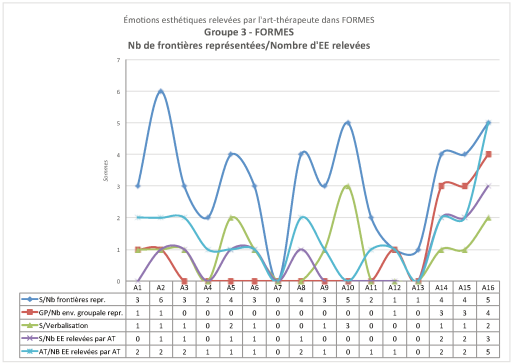
3/ Des résonances d'émotions esthétiques se sont manifestées en relation à des représentations du corporel d'une part, et de frontières d'autre part dans l'utilisation du support et par le geste créatif, dans le même temps que des éprouvés corporels sont apparus du côté des sujets en lien à ces représentations. Ceci amène un lien entre nos troisième et quatrième hypothèses opérationnelles.

4/ Ces processus ont conduit à des résonances de jugements esthétiques positifs entre les sujets et l'art-thérapeute, accompagnées de verbalisations, vérifiant ainsi nos quatrième hypothèse et sous-hypothèses opérationnelles.

Les temps forts des groupes semblent donc à même de mettre en œuvre l'ensemble des processus que nous avons proposé d'observer. La temporalité peut donc varier d'un groupe à l'autre, s'étendre sur plusieurs ateliers, ou se concentrer sur des

moments forts constitutifs pour les sujets. Nous retenons particulièrement de ce septième atelier, l'accordage par les effets immédiats du medium utilisé. Le jeu régressif, de souffler à la paille, en a été le moteur. Il nous semblerait également intéressant de développer la part prise par le souffle dans ce processus.

Un autre atelier a apporté une nuance intéressante concernant la relation entre nos éprouvés corporels et les contenus des œuvres. Au troisième atelier, notre ressenti corporel s'est signifié plusieurs fois au niveau de l'enveloppe (traduit de façon générale par des frissons), alors que les représentations du regard y ont été les plus nombreuses, malgré un score modeste. Des représentations de frontières et du corporel y ont également été observées (voir plus haut le graphique portant sur le nombre de représentations). Rappelons que nous avons relevé pour cet atelier une rencontre, pour 80% des sujets, entre leurs éprouvés de bien-être exprimés et observés, versus ceux d'étrangeté dans notre contre-transfert (voir plus haut le graphique « Groupe 3 : bien-être vécu / AT : étrangeté vécue »). Il semblerait ici que notre éprouvé corporel du point de vue de l'enveloppe se soit manifesté en relation à la fois de représentations du regard, et d'apparitions de frontières dans les œuvres.

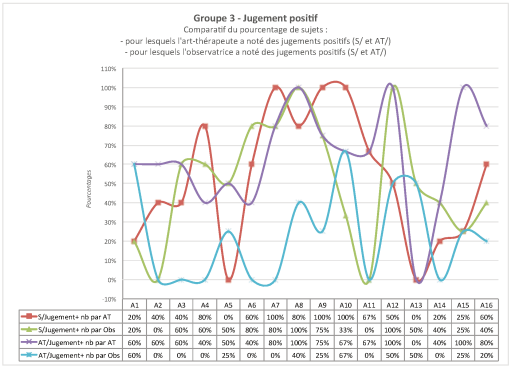


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Nb frontières repr.	3	6	3	2	4	3	0	4	3	5	2	1	1	4	4	5
GP/Nb env. groupale repr.	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	3	3	4
S/Verbalisation	1	1	1	0	2	1	0	0	1	3	0	0	0	1	1	2
S/Nb EE relevées par AT	0	1	1	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	2	2	3
AT/NB EE relevées par AT	2	2	2	1	1	1	0	2	1	0	1	1	0	2	2	5

Nous avons également relevé cet éprouvé corporel du point de vue de l'enveloppe, de façon notable, pour les ateliers 14 et 15. Dans le même temps, s'est révélée pour ces deux ateliers une dynamique entre le nombre de frontières individuelles représentées au niveau formel, le nombre représenté en terme d'enveloppe groupale, le nombre d'émotions esthétiques observées du côté des sujets et de l'art-thérapeute, et les verbalisations des sujets reliées à ces apparitions (voir graphique « Groupe 3 – FORMES », chapitre VII.4.c. en annexes). Même si les scores restent modestes, nous pouvons observer que ces courbes se continuent toutes vers le haut jusqu'au dernier atelier.

III.2.C. 3. Hypothèse et sous-hypothèses opérationnelles 4 : une résonance des jugements esthétiques positifs aux moments forts des groupes

III.2.C.3.a. Des jugements esthétiques positifs particulièrement en résonance avec l'émergence des représentations du corporel et des frontières



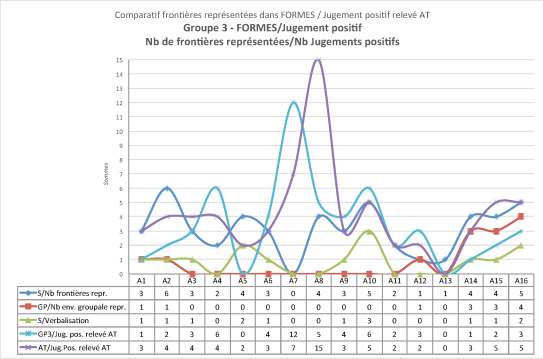
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Jugement+ nb par AT	20%	40%	40%	80%	0%	60%	100%	80%	100%	100%	67%	50%	0%	20%	25%	60%
S/Jugement+ nb par Obs	20%	0%	60%	60%	50%	80%	80%	100%	75%	33%	0%	100%	50%	40%	25%	40%
AT/Jugement+ nb par AT	60%	60%	60%	40%	50%	40%	80%	100%	75%	67%	67%	100%	0%	40%	100%	80%
AT/Jugement+ nb par Obs	60%	0%	0%	0%	25%	0%	0%	40%	25%	67%	0%	50%	50%	0%	25%	20%

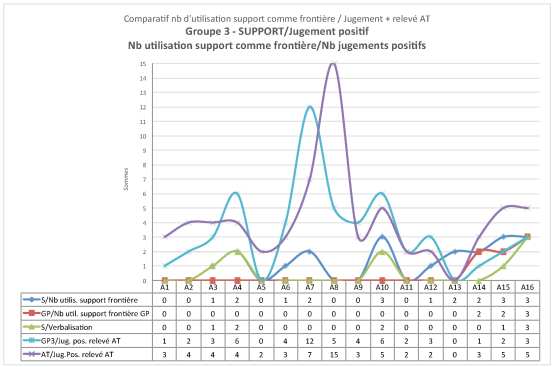
Nous avons déjà observé des résonances de jugements esthétiques positifs entre les sujets et nous-même aux moments forts des ateliers. D'un point de vue général, ces résonances se sont exprimées de façon particulièrement prégnante dans les ateliers 7 et 8 (voir en annexes, chapitre VII.4.d., le graphique « Groupe 3 – Jugement positif »).

Pour l'atelier 7, nous avons déjà déterminé la relation entre les résonances de jugements esthétiques positifs entre les sujets et nous-même, et les représentations du corporel. Pour l'atelier 8, nous avons noté des résonances émotionnelles plutôt du point de vue de la surprise, même si, dans notre contre-transfert, nous avons éprouvé un très grand nombre de jugements esthétiques positifs. Nous en avons notifiés également du côté des sujets, malgré un plus petit score (voir en annexes chapitres VII.5.c. à VII.5.e.).

Nous proposons dans ce chapitre d'observer plus particulièrement leur lien aux représentations de frontières et de contenants, dans les œuvres, à l'utilisation du support comme manifestation de frontières, ou aux gestes créatifs signifiants des frontières. Utilisation du support et geste, peuvent parfois se trouver reliés, par exemple dans le frottage au pinceau (geste) d'une surface épaisse (support), ou dans l'utilisation frottée d'un pastel sec, qui éprouve la résistance de la feuille à travers le geste. Le changement de l'épaisseur d'un support, avec éventuellement une verbalisation sur son épaisseur et son grain, peuvent également être considérés comme utilisation du support comme frontière, comme on échangerait une peau trop fine contre une plus épaisse. Le collage, l'utilisation du support en recto-verso peuvent aussi signifier cette frontière, comme la double face des graphs « Méfiance » et « Confiance » de M. Marc à l'atelier 7.

Les trois graphiques qui regroupent notre observation du jugement esthétique positif des sujets et dans notre contre-transfert, montrent tous un accordage entre eux et nous-même à partir du neuvième atelier, en relation aux représentations de frontières au niveau formel, ou à l'utilisation du support et à la particularité du geste le signifiant.





Nous attribuons ce changement au moment fort du huitième atelier, où il nous semble que notre grand nombre de jugements esthétiques positifs a agi comme fonction alpha (Bion, 1962) auprès des sujets. Nous avons effectivement pu y relever des émotions esthétiques de bien-être de leur côté, et un nombre élevé d'émotions esthétiques, dans le même temps qu'un nombre notable de jugements esthétiques négatifs (voir chapitre VII.4.d. à VII.4.g. en annexes). Nous avons également observé précédemment leurs notifications de bien-être et de surprise pour cet atelier.

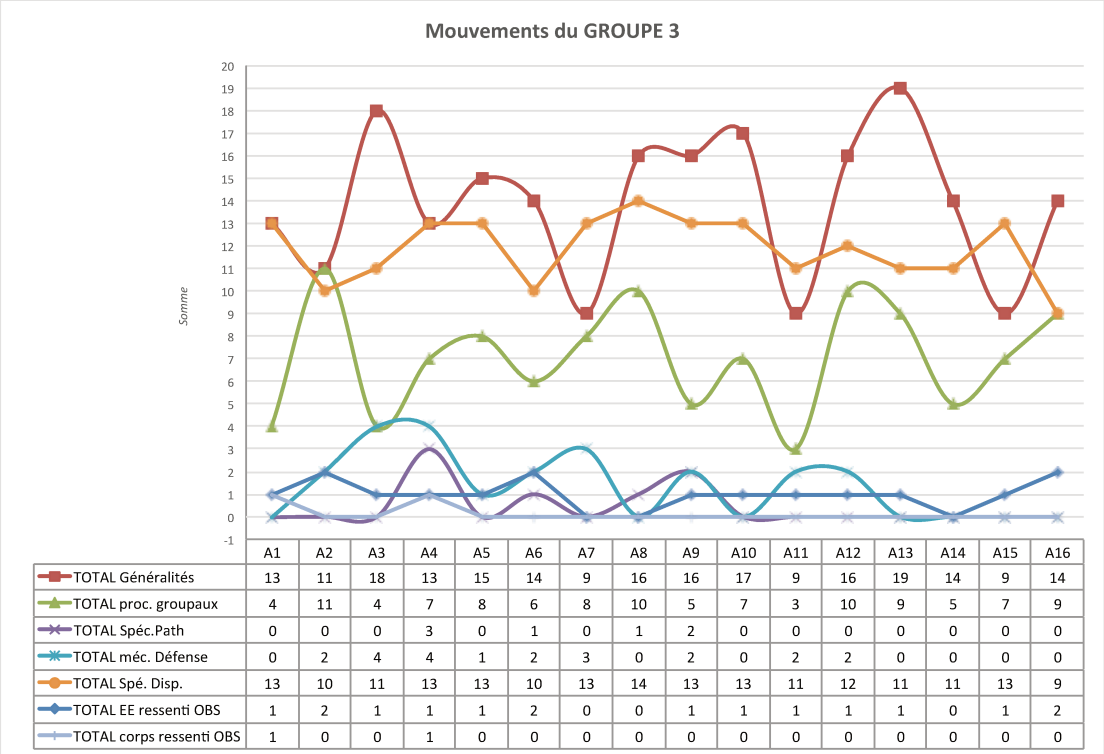
Dans la suite de l'atelier 7, nous y avons proposé de continuer à explorer l'aquarelle, avec des effets de négatif. Il s'agissait de tracer des formes à la bougie sur de petits morceaux de papier à aquarelle épais, puis de remplir ces petites feuilles de couleurs aquarelles. Les papiers devaient être ensuite regroupés sur une feuille pour réaliser une œuvre entière. En raison de la propension des encres aquarelles à se diluer entre elles, cette proposition a permis de sortir des représentations de clivages dans les peintures, où, pour certains, les couleurs sombres et les couleurs claires ne devaient par exemple pas se toucher ou se mélanger (voir par exemple les œuvres de l'atelier 3, de Mme Gray et de M. Spiehl, en annexes). Il nous semble que ces représentations ont généré un effet-miroir dans la possibilité de sortir de ces clivages, avec la sensation de ne pas en être détruit pour autant. Nous l'avons particulièrement observé chez M. Spiehl et Mme Gray (voir leurs œuvres de l'atelier 8 en annexes).

Cette proposition créative a donc permis de faire émerger une potentielle subjectivation à travers l'effet-miroir de l'œuvre, dans sa capacité à regrouper les

parties clivées du sujet, ce qui a potentiellement pu amener des résonances de jugements esthétiques positifs, renarcissisants, lors des ateliers suivants. Nous vérifions donc ici notre quatrième hypothèse opérationnelle, ainsi que sa sous-hypothèse 4a. Dans le même temps, cela convoque la *pulsion scopique* de Freud (1905), qui nous a suggéré un lien entre l'activité créatrice et la perception d'une intégrité du corps.

Notre chapitre suivant analyse les mouvements du groupe afin de déterminer si, après cet éclairage, des relations d'objet s'y sont manifestées.

III.2.C.3.b. Pas d'illusion groupale, mais une dynamique de groupe plus visible à partir du dixième atelier

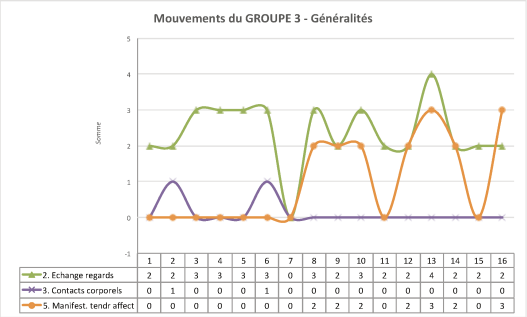


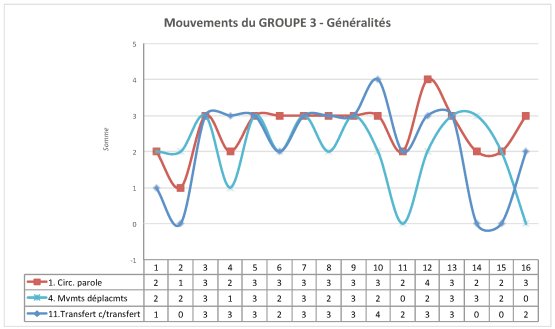
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
TOTAL Généralités	13	11	18	13	15	14	9	16	16	17	9	16	19	14	9	14
TOTAL proc. groupaux	4	11	4	7	8	6	8	10	5	7	3	10	9	5	7	9
TOTAL Spéc.Path	0	0	0	3	0	1	0	1	2	0	0	0	0	0	0	0
TOTAL méc. Défense	0	2	4	4	1	2	3	0	2	0	2	2	0	0	0	0
TOTAL Spé. Disp.	13	10	11	13	13	10	13	14	13	13	11	12	11	11	13	9
TOTAL EE ressenti OBS	1	2	1	1	1	2	0	0	1	1	1	1	1	0	1	2
TOTAL corps ressenti OBS	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

• *Figure 35 - GROUPE 3 - Mouvements groupaux scores globaux*

Nous pouvons noter sur ce graphique une prévalence des scores concernant les généralités du groupe (en rouge) et les spécificités du dispositif (en jaune). Les scores des mécanismes de défense (en bleu clair) s'atténuent au fur et à mesure des ateliers. Les processus groupaux restent à des scores assez bas, avec trois moments forts, aux ateliers 2, 8 et 12.

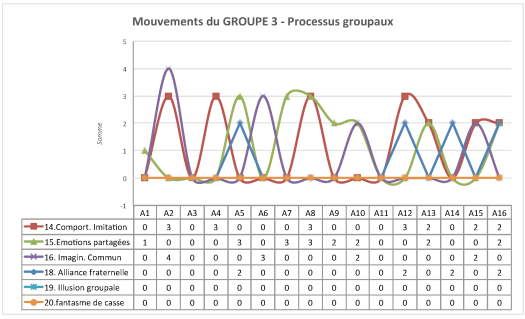
Nous observons que les scores baissent au onzième atelier. Cela peut s'expliquer par un score inhabituellement haut dans l'expression de jugements esthétiques négatifs relevés par l'observatrice et nous-même auprès des trois sujets présents. Cela s'est manifesté essentiellement en relation à des ratés dans les œuvres (voir graphique comparatif « Groupe 3 – Jugements négatifs », chapitre VII.4.d.). M. Will a provoqué une coulure sur sa peinture, et M. Marc se désolait que les traces de feutre sur son graphe restent visibles. Par ailleurs, l'observatrice et nous-même avons ressenti une grande lassitude au cours de cet atelier, ce qui, probablement, ne nous a pas permis de tenir notre *fonction à contenir* (Mellier, 2005).





Dans le détail des mouvements généraux du groupe, nous observons un temps fort liant échanges de regards et manifestations de tendresse et d'affection au treizième atelier. Les manifestations transférentielles, quant à elles, se révèlent plus nombreuses au dixième atelier, associées à des échanges de regards.

D'un point de vue général, les scores les plus hauts du point de vue de ces mouvements groupaux se situent à partir du dixième atelier (voir en annexes, le chapitre VII.3.b.). Ceci vient donc confirmer notre sous-hypothèse opérationnelle 4b sur la relation entre processus de subjectivation et possibilité, pour les sujets, de nouer des liens d'objet au sein du groupe, en concordance avec le moment où nos jugements esthétiques positifs se sont accordés (à partir du neuvième atelier).



En ce qui concerne les processus groupaux, nous n'avons relevé ni illusion groupale, ni fantasme de casse (chapitre VII.3.c. en annexes). Les comportements d'imitation y sont bien représentés, et les émotions partagées le sont de façon assez continue entre le septième et le dixième atelier, ce qui correspond relativement bien aux

moments de concordances des émotions esthétiques, dans nos relevés et ceux de l'observatrice. Nous notons pour le douzième atelier des comportements d'imitation associés à des alliances fraternelles.

III.2.D. Résumés des résultats quantitatifs des trois groupes de notre recherche principale

Notre deuxième hypothèse opérationnelle se basant essentiellement sur nos données cliniques, nous en donnerons les résultats dans nos résumés des études de cas.

III.2.D.1 Résumé des résultats quantitatifs du Groupe 1

III.2.D.1.a. Résonances émotionnelles (HO1) : un négatif dans les éprouvés en résonance

Notre première hypothèse est vérifiée en termes de résonances d'émotions esthétiques entre les sujets et nous-même, mais pas en termes de correspondances exactes des qualités d'émotions esthétiques. Les éprouvés de bien-être signifiés en grand nombre chez les sujets, notamment en relation au geste créatif, viennent en effet rencontrer en négatif nos éprouvés d'étrangeté, ou, dans une moindre mesure, ceux de surprise. L'observatrice a également notifié cette résonance en négatif. Les jugements esthétiques positifs, quant à eux, sont ceux qui ont le plus été relevés en termes de résonances entre les sujets et nous-même, et ont également pu correspondre à nos éprouvés d'étrangeté. Ils se sont signifiés particulièrement en relation à l'œuvre.

Cependant, un grand nombre d'éprouvés relevés par l'observatrice et nous-même l'a été sans notification de correspondance. Le nombre total d'émotions esthétiques relevé par chacune de nous semble chuter jusqu'au treizième atelier, pour remonter ensuite, alors que les moyennes des notes des sujets concernant leurs éprouvés se continuent de façon régulière jusqu'à la fin de la session.

III.2.D.1.b. Des résonances d'émotions esthétiques en relation aux représentations des frontières, du corps et du regard (H03 – 3a - 3b)

Ces résonances émotionnelles se sont manifestées essentiellement lors de temps forts du groupe, en relation à des représentations des frontières, du corporel et du regard, tant individuels que groupaux. Cet effet-miroir par le regard (individuel et groupal), présent dès l'origine, nous permet de relier ensemble nos troisièmes et quatrièmes hypothèses et sous-hypothèses opérationnelles.

L'illusion groupale semble être, lors d'un temps fort, en relation étroite avec cette concordance entre éprouvés et représentations. Dans ce contexte, les résonances d'émotions esthétiques peuvent se manifester soit dans un négatif d'éprouvés entre les sujets et nous-même, soit dans des émotions esthétiques de même nature, soit dans d'autres simultanéités.

Nous avons également observé que les émotions esthétiques d'étrangeté pouvaient être accompagnées d'éprouvés corporels du côté de l'organe (cœur ou estomac) dans notre contre-transfert. Par ailleurs, nos éprouvés corporels semblent proportionnellement en négatif (en nombre moindre) lors des ateliers où de nombreuses représentations du corporel ont émergé. L'utilisation du support comme signifiant de perceptions de frontières semble en revanche amener un nombre plus élevé de ressentis corporels de notre côté.

III.2.D.1.c. Un effet-miroir de l'œuvre qui se traduit par des résonances de jugements positifs (HO4 – 4a – 4b)

Aux moments forts des groupes, viennent se rencontrer les jugements esthétiques positifs des sujets et les nôtres, en relation à l'œuvre, notamment lorsque des représentations des frontières et du corporel se sont manifestées en relation aux représentations du regard. L'effet-miroir se traduit donc également à l'intérieur des œuvres, étant donné que ces représentations symbolisent tant l'individuel que le groupal.

Les processus groupaux montrent par ailleurs plus de liens entre les membres du groupe aux temps forts des ateliers, vérifiant ainsi notre sous-hypothèse opérationnelle

4b. Un accordage groupal semble également se manifester à partir du onzième atelier, en relation aux propositions de création.

III.2.D.2 Résumé des résultats quantitatifs du Groupe 2

III.2.D.2.a. Des résonances d'émotions esthétiques du côté du bien-être, en relation au geste (HO1)

Les premiers résultats généraux de ce groupe concernant l'observation des émotions esthétiques, amènent une légère variante par rapport aux autres groupes. En effet, même si les émotions esthétiques d'étrangeté et de surprise sont bien supérieures en nombre que celles des sujets dans notre contre-transfert, et que le bien-être est l'éprouvé le plus observé chez les adolescents, les résonances émotionnelles entre eux et nous se situent au niveau du bien-être procuré par le geste créatif. Les jugements positifs sur l'œuvre arrivent néanmoins en première position en termes de résonances, entre les sujets et nous-même.

Les temps forts du groupe montrent, quant à eux, des résonances tant dans les éprouvés en négatif, que dans des émotions esthétiques de même nature.

III.2.D.2.b. Les résonances d'émotions esthétiques en négatif en lien aux représentations des frontières individuelles et groupales (HO3 – 3a – 3b)

Un atelier particulièrement significatif pour ce groupe montre un lien entre les résonances d'émotions esthétiques en négatif, et l'apparition de frontières dans les œuvres, principalement du point de vue formel. Les représentations du corporel et du sexuel y sont également présentes de façon notable. Contrairement au groupe précédent, cela a mobilisé nos éprouvés corporels. Nous l'expliquons par le fait que les représentations de frontières y sont également apparues en nombre notable.

Apparaît aussi, au cours de cet atelier, un lien entre représentations de l'individuel, et représentations du groupal dans les œuvres, en relation à ces résonances en négatif.

Le matériau et les thèmes de création proposés, semblent avoir une influence directe sur l'apparition d'émotions esthétiques en relation aux représentations de

frontières dans les œuvres (par exemple, créer un bol en modelage). Le geste et la relation au support sont également mobilisés dans ces représentations.

III.2.D.2.c. Un effet-miroir de l'œuvre plutôt initié par le regard esthétique de l'art-thérapeute (HO4 – 4a – 4b)

Lors de l'atelier significatif évoqué ci-dessus, le nombre de nos jugements esthétiques positifs a été supérieur à celui des sujets, même si des résonances notables ont pu être observées. Ceci amène une variante à notre quatrième hypothèse opérationnelle. Cet effet-miroir peut être induit par notre regard esthétique, alors que cette résonance de jugements esthétiques positifs sur l'œuvre a souvent semblé relativement simultanée entre les sujets et nous-même jusqu'ici. Nous avons noté l'absence de l'observatrice lors de cet atelier, ce qui nous a semblé expliquer le très grand nombre d'émotions esthétiques que nous avons ressenties. Il semble en effet qu'il y ait eu, pour ce groupe, une répartition de ces émotions entre les membres encadrants.

Du point de vue des relations d'objet dans le groupe, les résultats des mouvements groupaux semblent montrer plus d'interactions entre les adolescents aux temps forts du groupe, et plus significativement en fin de session. Les propositions créatives semblent avoir été moteurs dans ces scores.

III.2.D.3 Résumé des résultats quantitatifs du Groupe 3

III.2.D.3.a. Des résonances d'émotions esthétiques en négatif ou de mêmes qualités (HO1)

Ce groupe montre une grande variété en termes de qualités d'émotions esthétiques dans les résonances émotionnelles, et en termes de correspondances de ces qualités (bien-être, étrangeté, surprise, jugements esthétiques positifs). Cela même si nous retrouvons la même configuration que pour les autres groupes, avec l'étrangeté éprouvée de façon significative dans notre contre-transfert (ainsi que la surprise), et le bien-être majoritairement observé chez les sujets. Le jugement négatif du côté des sujets y est également présent, en correspondance avec notre sentiment d'étrangeté, ou notre jugement esthétique positif.

Nous retrouvons en revanche, de même que pour les autres groupes, une grande correspondance entre nos jugements esthétiques positifs et ceux des sujets, particulièrement du côté de l'œuvre. Le bien-être du côté des sujets (qu'ils ont notifié aussi de façon croissante dans leurs auto-questionnaires, avec la surprise aux temps forts) est quant à lui très significativement relié au geste dans nos relevés, ou, de plus, à l'œuvre dans ceux de l'observatrice. Celle-ci a essentiellement relevé dans ses grilles, ce bien-être du côté des sujets, et les jugements esthétiques positifs partagés concernant l'œuvre.

Une nouvelle fois, ces résonances se sont manifestées particulièrement lors de temps forts du groupe. L'étrangeté y a été convoquée dans notre éprouvé contre-transférentiel. Les jugements esthétiques positifs associés aux émotions esthétiques observées de part et d'autre semblent avoir amplifié ces résonances.

III.2.D.3.b. Chaîne associative : un mouvement interdépendant entre émotion esthétique et représentations des pulsions (HO2)

Nous avons observé que le medium que nous avons proposé à l'atelier 7 (la peinture soufflée à la paille), a en elle-même généré une dynamique associative, dans le même temps qu'elle a généré des émotions esthétiques. Ces processus ont semblé très imbriqués les uns dans les autres, stimulant la dynamique associative de concert. De plus, la teneur libidinale des représentations a également joué un rôle moteur.

L'accordage ne se signifie donc pas seulement dans des résonances d'émotions esthétiques, mais aussi dans la dynamique associative qu'elles génèrent, ou à laquelle elles sont associées. Ceci met en lien nos première et deuxième hypothèses opérationnelles. Cette dynamique semble favoriser l'émergence du jugement esthétique positif, puisque cet atelier a d'abord été baigné de jugements négatifs (en lien aux « ratés »), avant de se terminer dans des résonances de jugements positifs. Nous relions donc de plus notre deuxième hypothèse opérationnelle à notre sous-hypothèse opérationnelle 4a.

III.2.D.3.c. Des résonances d'émotions esthétiques en négatif à l'apparition des frontières dans les œuvres (HO3 – 3a – 3b)

Les temps forts du groupe montrent une relation entre résonances émotionnelles et représentations du corporel, du sexuel et des frontières. Les représentations des corps et des frontières groupaux viennent en relation aux représentations de l'individuel. L'un de ces temps forts voit une forme de correspondance entre représentation du corporel et représentation du sexuel, en raison du medium artistique utilisé qui amène difficilement une impression de contenance corporelle du point de vue formel (peinture soufflée à la paille).

Les représentations de frontières et de contenants dans les œuvres, se sont manifestées en relation à des résonances d'éprouvés en négatif (bien-être du côté des sujets et étrangeté dans notre contre-transfert).

Du point de vue de nos éprouvés corporels (aux niveaux organiques), de la même manière que pour le premier groupe, ils ont baissé de façon significative lors du temps fort où les représentations du corps (aux niveaux individuel et groupal) ont été les plus élevées (il s'agit de l'atelier de peinture soufflée à la paille). Les sujets ont quant à eux signifié des éprouvés aux niveaux psychique, organique et musculaire au cours de cet atelier.

D'autre part, nos éprouvés corporels se sont manifestés du côté de l'enveloppe en début et en fin de session pour ce groupe, dans le même temps que des représentations des frontières. Les représentations du regard et d'enveloppes groupales semblent avoir été liées à ces éprouvés.

III.2.D.3.d. Une résonance des jugements esthétiques positifs aux moments forts des groupes, et un accordage en seconde partie de session (HO4 – 4a – 4b)

Nous avons observé pour ce groupe une résonance dans les jugements esthétiques positifs, particulièrement aux temps forts du groupe. Cette résonance s'est manifestée en relation aux représentations formelles du corporel et des frontières.

A partir du neuvième atelier, un accordage au sein du groupe semble s'être mis en place entre les sujets et nous-même par ces jugements esthétiques positifs, en relation à

toutes les manifestations de frontières et de contenants (formes, support et geste). Ils ont comme signifié ainsi l'effet-miroir de ces processus conduisant à l'œuvre finale.

L'observation des mouvements groupaux montre également une dynamique de groupe plus visible à partir du dixième atelier (échanges de regards, manifestations de tendresse et d'affection, alliances fraternelles…), ce qui vient corroborer l'observation ci-dessus et vérifier notre sous-hypothèse opérationnelle 4b, malgré une absence d'illusion groupale dans ces processus.

III.2.E. Synthèse globale des résultats quantitatifs de notre recherche principale

Pour introduire cette synthèse, nous précisons que nous avons été étonnée d'observer un certain nombre de points communs entre les groupes. Quelques nuances ressortent malgré tout, que nous détaillons ci-après.

Concernant notre seconde hypothèse opérationnelle, nous donnons ici les grandes lignes relevées du côté du Groupe 3. Nous la développerons plus en détail dans nos études de cas.

III.2.E.1. Première hypothèse opérationnelle vérifiée, avec des nuances

De même que pour les résultats de notre recherche préliminaire, nous avons vérifié notre première hypothèse d'un accordage par l'émotion esthétique entre les sujets et nous-même, qui s'est manifesté par des résonances émotionnelles.

Les spécificités de ce processus, que nous avons relevées, sont les suivantes :

1/ Ces résonances d'émotions esthétiques se manifestent soit dans un négatif d'éprouvés entre les sujets (bien-être, notamment du côté du geste) et nous-même (étrangeté), soit dans des résonances d'émotions esthétiques de même qualité (bien-être, étrangeté, surprise), soit dans des simultanéités d'éprouvés de nature différente. Ces résonances apparaissent lors de temps forts des groupes. Des différences notoires sont apparues dans le groupe d'adultes par rapport aux deux groupes d'adolescents : le

nombre important de jugements esthétiques de valence négative, et de plus nombreuses résonances ou correspondances d'émotions esthétiques.

2/ Il est également apparu qu'en cas d'illusion groupale, différents types de résonances pouvaient particulièrement se manifester au cours d'un même atelier. Ceci nous interroge sur l'aspect temporel de ces résonances en lien à l'illusion groupale. Ont-elles favorisé cette illusion groupale, ou bien est-ce l'illusion groupale qui a permis ces résonances ? D. Anzieu (1999, p. 185-186) semble en donner un éclairage lorsqu'il établit un lien entre « cohésion de groupe » et résonance de « fantasmes individuels » au sein du groupe. « L'illusion groupale suppose que le groupe soit érigé en objet libidinal ». Ces fantasmes s'exprimant sur l'œuvre, ils ont généré des émotions esthétiques qui semblent avoir renforcé ce phénomène d'illusion groupale. Ces mouvements semblent donc interdépendants.

3/ Il nous paraît particulièrement intéressant de constater que pour tous les groupes, le jugement esthétique positif a été observé de façon significative pour les sujets et nous-même, tant dans nos relevés que dans ceux des observatrices, et particulièrement en lien à l'œuvre, ou aux surgissements formels. L'accordage semble donc se signifier en relation à l'œuvre, dans un effet-miroir entre les sujets et nous-même, ce qui relie, comme pour les résultats de notre recherche préliminaire, nos première et quatrième hypothèses opérationnelles.

4/ Les processus à l'œuvre, et notamment le négatif d'éprouvés dans les résonances émotionnelles, suggèrent une *fonction alpha* (Bion, 1962) de l'art-thérapeute. Les jugements esthétiques négatifs des sujets adultes, observés en correspondance avec nos éprouvés d'étrangeté ou nos jugements esthétiques positifs, semblent venir renforcer cette observation.

5/ De la même manière, il apparaît que les jugements esthétiques positifs viennent renforcer les résonances émotionnelles au sein du groupe. Comme ils sont souvent accompagnés d'une verbalisation, il est possible que les effets de résonances et d'accordages que nous avons relevés soient reliés à la mise en sens induite par cette verbalisation.

III.2.E.2. Chaînes associatives : les représentations des pulsions comme moteurs (HO2)

Nous avons observé que la proposition créative induisait en elle-même des représentations propices à générer de l'associativité (Groupe 3, atelier 7). Ici, le geste et les formes ont été interdépendants (peinture soufflée à la paille). L'expression pulsionnelle favorisée par cet outil, semble avoir été moteur dans la dynamique associative. La texture liquide de l'encre utilisée, la nouveauté de ce processus créatif, ont amené des effets de surprise propices à l'émergence d'émotions esthétiques. Apparitions formelles et résonances d'émotions esthétiques, ont amené de concert cette dynamique, dans une stimulation réciproque. Les jugements esthétiques positifs ont été favorisés par ces processus.

III.2.E.3. Hypothèse et sous-hypothèses opérationnelles 3, 3a et 3b vérifiées et précisées dans leurs processus

L'apparition de représentations de frontières ou de contenants dans les œuvres semble bien en correspondance avec des résonances d'émotions esthétiques entre les sujets et nous-même. La manifestation des perceptions de frontières apparaît aussi dans l'utilisation du support ou dans le geste, même si nous avons constaté que, parfois, l'aspect formel primait. Nous proposons de préciser un peu plus les processus liés à ces représentations.

1/ Les représentations de frontières –groupales et individuelles- peuvent apparaître simultanément à des représentations du corporel, du sexuel et/ou du regard, lors des temps forts des groupes. Le regard a été notamment présent pour le Groupe 1, ce qui a induit un lien manifeste entre nos troisième et quatrième hypothèses opérationnelles. Contenance, regard, et représentations du corporel, du sexuel et des frontières semblent donc interdépendants. Les moments d'illusion groupale semblent avoir signifié ou avoir émergé en relation à ces processus reliant résonances émotionnelles et représentations formelles.

2/ Les temps forts des groupes semblent se situer en début, en milieu et en fin de parcours, avec parfois deux ateliers significatifs qui se sont suivis. Les propositions de

création, le medium artistique utilisé, participent de la mise en œuvre d'accordages par l'émotion esthétique et de résonances émotionnelles, et peuvent en eux-mêmes faciliter la mise au travail des perceptions et des représentations de frontières et de contenants (le modelage par exemple). Ils peuvent également favoriser l'expression pulsionnelle des sujets, comme par exemple le soufflé à la paille qui devient soufflé-craché. Pour autant, ce qui se révèle à travers le processus créatif et se signifie dans l'œuvre, dépend de la contenance du dispositif, du groupe, de l'équipe encadrante, et de la manière dont le sujet va s'en saisir dans son propre cheminement. Nous l'avons également évoqué dans les résultats de notre recherche préliminaire.

3/ Nous avons noté une correspondance particulière entre les résonances d'émotions esthétiques en négatif entre nous-même et les sujets, et l'apparition des frontières, de même lorsque l'utilisation du support ou le geste créatif ont signifié leur perception. Ces émotions esthétiques ont été accompagnées, dans notre contre-transfert, d'éprouvés corporels au niveau organique (cœur, estomac), sauf lorsque la contenance groupale a semblé nous dégager de cette charge. Ce « dégagement » semble effectivement être apparu lorsque les projections du corps (individuel et/ou groupal) sur les œuvres par les sujets, ont été plus nombreuses que les représentations de frontières. Ceci suggère donc un lien entre nos éprouvés organiques et l'émergence de contenants dans les œuvres.

4/ Il semblerait que la charge émotionnelle de l'équipe encadrante soit répartie entre ses membres (aide-soignante, observatrice, art-thérapeute). Nous avons en effet constaté qu'en l'absence de l'observatrice, nos émotions esthétiques ont été particulièrement nombreuses au cours de l'atelier concerné (Groupe 2, atelier 6). Dans le même temps, se sont manifestées de nombreuses représentations formelles de frontières et de contenants individuels et groupaux, comme pour signifier la nécessité de rétablir l'unité du groupe.

III.2.E.4. Hypothèse et sous-hypothèses opérationnelles 4, 4a et 4b vérifiées, avec des variantes temporelles

Pour chacun des groupes, nous avons observé l'effet subjectivant du phénomène de miroir généré par l'émergence des formes, et notamment de contenants et de frontières, dans notre dispositif art-thérapeutique. Nous avons pu observer que la dynamique du groupe lui-même participe de ce mouvement. Cet effet-miroir, et ce processus subjectivant, semblent se mettre en œuvre de plusieurs façons, et dans différentes temporalités.

1/ L'effet-miroir peut se signifier à travers les représentations du regard dans les œuvres, et notamment du regard groupal, en relation ou simultanément à l'émergence de contenants ou de frontières. Il peut également se signifier par des résonances de jugements esthétiques simultanés entre l'art-thérapeute et les sujets, ou bien être d'abord porté par l'art-thérapeute à travers son regard esthétique porté sur leurs créations (comme pour le Groupe 3).

Il peut également se signifier à travers le négatif observé entre le jugement esthétique négatif porté par les sujets sur leurs œuvres, et le jugement esthétique positif de l'art-thérapeute. Une fonction alpha semble à l'œuvre dans ce cas.

2/ Un seul atelier peut mettre en œuvre plusieurs processus, de l'accordage à l'effet-miroir de l'œuvre, avec la manifestation de liens d'objet à travers les processus créatifs (nous le développerons dans nos études de cas). Ou bien ces processus peuvent se répartir sur l'ensemble de la session, et aboutir à des accordages groupaux comme nous l'avons observé à mi-parcours pour les adultes.

3/ Les propositions créatives peuvent générer de véritables mouvements et interactions dans le groupe, comme nous l'avons observé pour les adolescents.

4/ Les processus de subjectivation peuvent potentiellement amener une baisse des résonances d'émotions esthétiques. Cela peut s'expliquer par le fait que lorsque, dans l'atelier, de nombreux échanges se manifestent par la parole, les créations sont moins nombreuses. Au fil du temps, nous observons aussi parfois que le sujet met en œuvre des processus de création plus sophistiqués, pour aboutir à un résultat esthétique dont il pourra se sentir fier lui-même. Il cherchera souvent à confirmer cette satisfaction auprès

de nous, comme l'enfant jubilant devant le miroir, qui va montrer à son entourage qu'il s'est bien reconnu. Il nous semble qu'à ce moment, le sujet s'est approprié la part du jeu dans ses processus créatifs. « C'est en jouant, et seulement en jouant, que l'individu, enfant ou adulte, est capable d'être créatif et d'utiliser sa personnalité toute entière. C'est seulement en étant créatif que l'individu découvre le soi. » (Winnicott, 1971, p. 110).

Les deux études de cas qui suivent proposent d'approcher plus en détail ces mouvements spécifiques liés au dispositif art-thérapeutique. Nous tentons d'y expliciter comment les accordages et résonances d'émotions esthétiques, dans leurs liens avec les représentations de frontières, peuvent favoriser les processus de subjectivation à l'œuvre, au sein du groupe.

PARTIE IV.
OBSERVATION CLINIQUE
ET ETUDES DE CAS

« Le désir d'être reconnu peut-il se séparer totalement du désir d'être aimé ? »

André Green
(*Le travail du négatif*, 1993, p. 55).

IV.A. Groupe 2 : Emma, de l'eau au je

Nous proposons de décrire dans ce chapitre le cheminement d'Emma, de la *répétition de l'identique* (De M'Uzan 1983, p. 91) à travers son geste-impulsion de remplir un grand nombre de feuilles de matière peinte d'abord épaisse puis très aqueuse, jusqu'à son évolution vers un geste créatif intentionnel propice à l'élaboration de contenants, dans le même temps qu'elle nouait des liens intersubjectifs au sein du groupe. Nous tenterons d'analyser de quelle manière l'émotion esthétique, dans l'espace transféro-contre-transférentiel du cadre art-thérapeutique de groupe, a pu être signifiant ou moteur dans ces mouvements.

IV.A.1. Prélaboration et constitution du groupe

Âgée de douze ans, Emma est accueillie à l'hôpital de jour pour adolescents, après un parcours particulier, qui nous semble avoir participé d'une *prélaboration* (Kaës 1976a, p. 2) propice à l'établissement d'une alliance thérapeutique entre nous-même et sa mère. R. Kaës souligne cette étape importante de la mise en place du groupe dans le contexte des groupes de diagnostic en psychanalyse. La « prélaboration » est une « période de travail préalable », un « temps de mobilisation des dispositions transférentielles avant toute mise en situation effective de groupe de diagnostic », tant du point de vue du moniteur que des participants. Il nous semble que cette prélaboration est aussi effective et nécessaire lors de la constitution d'un groupe art-thérapeutique. Dans notre recherche, lorsque cela nous a été possible, la rencontre des participants et de leurs parents, visant à en expliquer le principe, et le recueil des signatures pour leur consentement éclairé (que les adolescents en mesure de le faire ont aussi signé), ont permis cette prélaboration. Celle-ci comporte également une « dimension groupale et institutionnelle » (*Ibid*.) par le simple fait que les modalités de cette rencontre ont été adaptées à chaque établissement selon son fonctionnement.

Au départ, il était prévu qu'Emma rejoigne un autre de nos groupes art-thérapeutiques, et nous avons pu présenter notre démarche auprès de sa mère en sa présence, juste avant que l'adolescente ne soit transférée à l'Hôpital de Jour. Comme les groupes n'avaient à ce moment-là pas encore été constitués dans ce second

établissement, la mère d'Emma nous a signifié son espoir que son enfant puisse un jour rejoindre l'un de nos ateliers. Nous avons donc accueilli Emma avec une attention toute particulière, comme en remerciement et en devoir vis-à-vis de sa mère, dans un nouveau contexte où il n'a pas été souhaité que nous rencontrions nous-même les parents des adolescents avant leur inclusion dans le groupe. Ils nous ont été indiqués par l'équipe médicale.

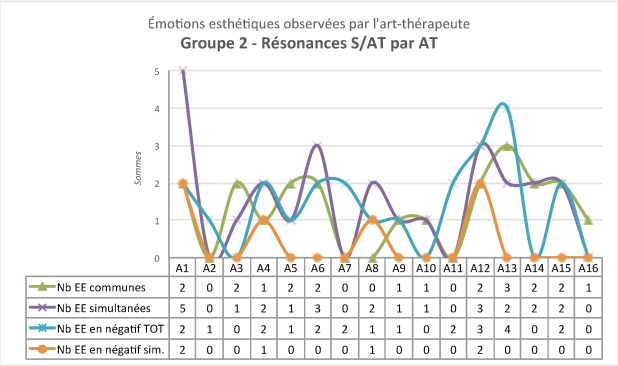
Trois autres adolescents participent à ce groupe. Nouzha, seize ans, nous est décrite comme souffrant d'une psychose associée à un retard mental, avec troubles dissociatifs et ruptures du cours de la pensée. Son histoire est marquée par un repli autistique, mutique, entre deux et trois ans. Elle vit avec ses parents, qui dénient ses troubles, une sœur et un frère plus jeunes, dont il n'est rien dit. Vanessa, treize ans, a vécu avec sa mère jusqu'à l'âge de sept ans puis a été accueillie en foyer en raison des troubles psychotiques de cette dernière. Son père est en prison. Elle nous est présentée comme souffrant de diabète de type 1, et de troubles psychotiques avec éléments hallucinatoires et raisonnement illogique. Vanessa nous indique en entretien individuel qu'elle a un demi-frère adolescent –qu'elle ne côtoie pas- et une demi-sœur de deux ans qu'elle voit régulièrement. Les trois jeunes filles sont sous traitement neuroleptique. Honoré, seize ans, n'est quant à lui pas sous traitement chimiothérapique. Sa mère, atteinte du syndrôme de Munchhausen, lui a administré, entre autres sévices et maltraitances, un traitement antiépileptique alors qu'il n'en souffre pas. Honoré nous est décrit comme pris dans le discours maternel, mythomane –sans en avoir conscience-, et très sympathique. Il a deux frères, l'un plus jeune et l'autre plus âgé. Son père en a la garde, mais l'adolescent fugue régulièrement chez sa mère.

Tout en suivant le parcours global d'Emma au sein de ce groupe constitué, nous analysons de façon plus approfondie au niveau groupal, les ateliers notables que nous avons notifiés dans nos résultats quantitatifs.

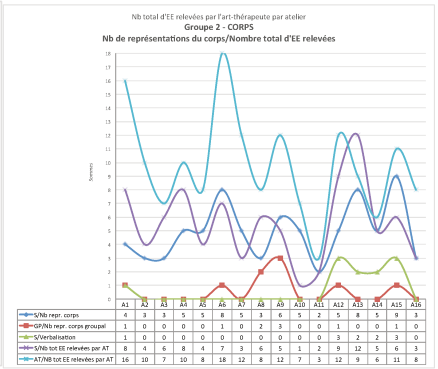
IV.A.2. Le dauphin et le dragon : clivage et répétition de l'identique

IV.A.2.a. Anamnèse

À l'hôpital de jour, Emma nous est présentée comme souffrant d'une psychose d'origine organique, et d'un syndrôme de Di George (qui peut associer dysmorphie faciale, cardiopathie, endocrinopathie, et pour certains patients un déficit immunitaire). Sont évoqués des complications somatiques enfant, et un repli autistique deux ans auparavant, avec refus de s'hydrater. Emma vit avec ses parents et un grand frère de seize ans. Lors des premiers ateliers, l'adolescente se définit comme « handicapée moteur et autiste », le répétant plusieurs fois, jusqu'à ce nous lui signifiions que nous l'avons entendue en répétant à notre tour ce qu'elle vient de dire. Elle se décrit également comme « handicapée de la main gauche ». Elle présente effectivement de réelles difficultés motrices, et montre une incapacité de préhension de la main gauche. Très peu audible au tout début de sa prise en charge, Emma chuchote des logorrhées d'insultes tout en peignant, ou semble absente pendant de longs moments. Elle parle sans adresse, ou bien à une sorte de frère jumeau ou de double « qui l'embête et dit des méchancetés », ou à ses peluches « qui sont là ». Son premier *objet de relation* (Gimenez 2012, p. 89) de prédilection est l'éponge, qu'elle baigne de peinture avant de remplir, en les frottant, des feuilles entières des couleurs que nous l'invitons à choisir.



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Nb EE communes	2	0	2	1	2	2	0	0	1	1	0	2	3	2	2	1
Nb EE simultanées	5	0	1	2	1	3	0	2	1	1	0	3	2	2	2	0
Nb EE en négatif TOT	2	1	0	2	1	2	2	1	1	0	2	3	4	0	2	0
Nb EE en négatif sim.	2	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	2	0	0	0	0



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Nb repr. corps	4	3	3	5	5	8	5	3	6	5	2	5	8	5	9	3
GR/Nb repr. corps groupal	1	0	0	0	0	1	0	2	3	0	0	1	0	0	1	0
S/Verbalisation	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	2	2	3	0
S/Nb tot EE relevées par AT	8	4	6	8	4	7	3	6	5	1	2	9	12	5	6	3
AT/NB tot EE relevées par AT	16	10	7	10	8	18	12	8	12	7	3	12	9	6	11	8

Nous avons vu que pour les trois groupes, les deux premiers ateliers peuvent se montrer assez significatifs en termes d'émotions esthétiques relevées pour l'ensemble des sujets, car ils signent le départ des relations transférentielles et des accordages qui seront mis au travail par la suite. En ce qui concerne plus particulièrement Emma, le tout premier atelier nous semble signifier la dualité avec laquelle elle est aux prises

lorsque nous la rencontrons dans cette institution. Cet atelier étant notoire au niveau groupal en terme de nombre d'émotions esthétiques relevées en simultanéité entre les sujets et nous-même (voir graphique « Groupe 2 – Résonances S/AT » en annexes 1, chapitre VI.2.d.), et du point de vue de notre contre-transfert (voir le nombre total d'émotions esthétiques ressenties par l'art-thérapeute dans le graphique « Groupe 2 – CORPS » en annexes 1, chapitre VI.3.d.), nous l'analysons dans sa globalité. Les œuvres citées ci-après sont reproduites en annexes, sous les numéros indiqués[32].

IV.A.2.b. Atelier 1 : figures animales et moi-idéal

> **Atelier 1.** Sont présents Emma, Honoré et Vanessa, l'aide-soignante, l'observatrice et moi-même. Je propose de dessiner « un animal que l'on aime bien » dans le but de le construire en volume l'atelier suivant.
>
> • **Honoré** est d'abord très réticent à l'idée de participer à l'atelier. Devant les « peurs de ne pas savoir faire », je montre au groupe de façon simple comment, à l'éponge, on peut faire d'abord un rond ou un ovale qui sera le corps de l'animal (ici, un chat [1]), puis comment on peut ajouter une tête, des pattes, un museau, des yeux, des oreilles, une queue. Cela décide Honoré : il désire représenter son animal de compagnie, un chien beauceron.
>
> AT. – De quelle couleur est-il ?
>
> Honoré. – Il est noir et jaune. J'aimerais bien le dessiner couché, et vous le montrer, mais je l'ai en photo sur mon téléphone et c'est interdit.
>
> AT. – Va demander à l'aide-soignante si tu peux ?
>
> Honoré. – Oui. *Il revient tout enchanté.* – Elle a dit d'accord !
>
> Nous regardons le chien et je lui propose d'en dessiner un modèle, dont il pourra ensuite s'inspirer pour son propre dessin. Honoré s'applique soigneusement à dessiner l'ovale du corps et demande ensuite beaucoup d'aide (forme de la tête, des pattes, confection des couleurs…) Lorsqu'il « coupe » en deux la queue du chien pour la colorer de deux teintes différentes, je ressens une émotion esthétique forte, teintée d'étrangeté. Puis, comme il semble que peindre le contour du corps du chien soit très important pour Honoré, et une fois les couleurs placées, je lui propose de terminer ce contour sur la totalité du dessin, en faisant attention de différencier les pattes du premier plan. Une fois

[32] Les œuvres de ce groupe sont classées en annexes 2, sous « Œuvres du Groupe 2 », par atelier et par sujet.

sa peinture terminée, Honoré semble très fier et la signe de ses initiales en très grand [2].

Lorsqu'il remplit son auto-questionnaire, Honoré relie sa note d'appréciation du bien-être éprouvé (valeur 4) au tracé du contour de son chien, avec l'appréciation suivante : « Je ne m'attendais pas à réussir ».

Après cela, Honoré mélange toutes les couleurs ensemble, en montrant une intense émotion esthétique teintée de surprise devant le bleu gris que cela crée : « Oh la la, ça fait une de ces couleurs ! » Je lui suggère de l'étaler sur une feuille, puis, comme la peinture déborde, de l'imprimer sur un support plus grand. Honoré expérimente ce collage, puis plie la feuille en deux : la peinture déborde sous sa main. Je l'encourage à continuer. Avec un plaisir apparent, Honoré plie la feuille en plusieurs fois, la déplie, et décolle une partie du papier qui a collé à la feuille. Cela forme un X. Il décide de laisser cette feuille re-dépliée en deux collée sur le support, une partie du X visible [3]. Il quitte l'atelier en signifiant qu'il reviendra la semaine prochaine.

• L'aide-soignante me rapporte l'impatience d'**Emma** à l'idée que les ateliers d'art-thérapie commencent, ce qui m'évoque l'entretien avec sa mère presque un an auparavant. Celle-ci avait émis le souhait qu'un jour, sa fille puisse rejoindre l'un de mes groupes d'art-thérapie. Comme l'atelier a été mis en place juste après le repas de midi, j'assiste au moment du dessert. Emma semble vouloir se présenter à moi tout en parlant sans véritable adresse : « Je ne peux plus utiliser ma main, elle est paralysée » ; « je ne peux pas manger ceci, je suis allergique » ; « j'ai des hallucinations ». Elle ne supporte pas la musique, personne ne peut chantonner ni allumer une chaîne de radio musicale.

Au cours de l'atelier, Emma réalise quatre peintures, dont les trois premières à l'éponge, outil qu'elle choisit immédiatement et spontanément. Je prépare pour elle les couleurs qu'elle demande. Son premier geste, avec du jaune, du rouge et du noir, est assez hésitant, chaotique. Je lui propose de remplir la feuille [4].

Sur la seconde feuille, Emma étale du rouge et du noir, avec une certaine sérénité, dans un geste plus ample, moins aléatoire, qui provoque chez moi une émotion esthétique d'étrangeté. Emma désigne sur cette peinture « un dragon qui crache du feu » [5].

Je lui propose ensuite d'utiliser la couleur bleue. Il y a beaucoup d'eau dans l'éponge, et la couleur est très aqueuse par endroits [6]. Je presse l'éponge. Emma commence à chuchoter des insultes en boucle. L'aide-soignante lui dit d'arrêter de façon assez autoritaire, car « cela ne se fait pas ».

Afin de remobiliser son attention, je propose à Emma de tracer un cercle. Elle reproduit quasiment celui que j'ai montré au tout début pour le corps du chat, à l'éponge. Puis je lui propose de tracer plusieurs petits ronds en satellites autour, avec un pinceau fin. L'aide-soignante l'accompagne et la guide tout au long du processus. Comme elle me sollicite beaucoup (je suis très sollicitée aussi par les autres participants qui ont besoin de beaucoup de soutien), me demandant ce qu'Emma « doit faire maintenant », je propose qu'elle relie les satellites au cercle [7].

En fin d'atelier, l'aide-soignante rappelle à Emma le thème du jour. Emma remontre le dragon dans la peinture rouge, puis un dauphin dans la peinture bleue très aqueuse. Aucun des deux n'est reconnaissable formellement.

Au moment de remplir l'auto-questionnaire, comme Emma n'est pas en mesure de cocher les cases pour évoquer ses ressentis, je lui présente les émoticônes qu'elle entoure en expliquant ses choix :

- niveaux 5 et 4 ensemble : « Je suis contente car ça s'est bien passé »
- niveau 3 : « Je suis triste parce que je suis tombée malade depuis cinq ans. C'est un moment triste. Quatre ou cinq ans qu'on m'en a foutu. »
- niveau 2 : « Je fais des cauchemards. Mon cerveau a dû travailler comme un foldingue. Il y a des zombies et des terroristes à l'hôpital. Je suis triste parce qu'il y a des terroristes. »

• A l'instar de Honoré, **Vanessa** était très réticente à participer. Elle décide de prendre pour modèle le chat que j'ai montré en exemple, mais d'en faire un chien, avec exactement les mêmes couleurs que les miennes [8]. Vanessa est très critique envers sa peinture, qu'elle trouve « nulle et moche. » L'aide-soignante et moi-même essayons de la rassurer, sans succès. Je lui propose alors de passer à la mise en volume, à l'aide de boules de carton de différentes tailles. Un scotch papier tient l'ensemble [9]. L'étape suivante, de recouvrir ce volume de plusieurs couches de papier mâché, permettra de solidifier le tout. Vanessa dessine ensuite une queue sur du carton plume.

Vanessa. – Mais elle ne sera pas assez épaisse pour la découper ?

AT. – Tu as raison, il vaut mieux la tracer plus épaisse.

Après que Vanessa l'a redessinée, je découpe la forme de la queue aux ciseaux, ayant oublié mon cutter. Le résultat n'est pas très lisse, mais je rappelle que l'étape du papier mâché va rendre l'aspect plus joli.

> En fin d'atelier, dans son auto-questionnaire, Vanessa indique qu'elle a ressenti un sentiment d'étrangeté (niveau 3 : moyennement) en regardant Emma peindre à l'éponge.

Dans notre prise en charge d'enfants ou d'adolescents, nous commençons souvent par proposer le thème de l'animal, en raison de leur caractère rassurant, « anti-phobique » (Dolto 1985, p. 53), le chien en étant une particulièrement utilisée : les figures animales représentent le moi-idéal pour l'enfant, un « vrai soutien et la garantie d'une sécurité de base » (*Ibid*., p. 54). Ce thème permet d'atténuer les angoisses de la première rencontre.

IV.A.2.c. Répétition de l'identique et imitation

Au cours de cet atelier, nous pouvons observer du point de vue formel et gestuel, plusieurs manifestations de répétitions de l'identique, par le geste d'Emma avec l'éponge, qu'elle répète pour ses trois premières peintures, et par deux phénomènes d'imitation : celle d'Emma lorsqu'elle crée le cercle de sa dernière peinture [7] exactement comme nous avons créé le corps du chat [1] ; et celle de Vanessa qui a quasiment reproduit à l'identique notre modèle pour peindre son chien [8]. M. de M'Uzan (1983, p. 88-89) distingue deux compulsions de répétition, en référence à la durée d'analyses qui peuvent être pour les secondes interminables, en raison de résistances non localisables dans le psychisme[33] : « la reproduction du *même* » qui est le fait « des structures chez lesquelles la catégorie du passé s'est élaborée suffisamment »[34] ; et « la reproduction de *l'identique* » qui concerne les « structures chez lesquelles cette élaboration est défaillante. » Il note chez les sujets pris dans ces reproductions de l'identique « un effritement des distinctions topiques » (*Ibid*., p. 91). Il approprie cette répétition de l'identique « à un Ça dénudé qui ne peut se confondre avec l'inconscient psychique », ou à « une sorte de réalité sensible au sein de laquelle […] la frontière séparant l'intérieur de l'extérieur reste incertaine ». C'est cette dernière réflexion qui intéresse particulièrement notre analyse. Il peut en découler des répétitions *imitatives*, « où telle caractéristique des activités perçues chez l'objet est englobée pour

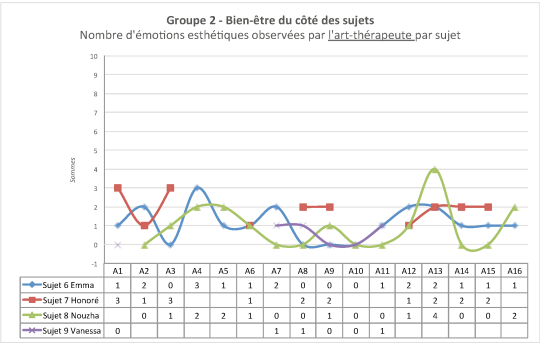
[33] En référence au texte de Freud (1937) *Analyse terminée et analyse interminable,* paru en 1975 dans la Revue française de psychanalyse, vol. 39, n° 3.

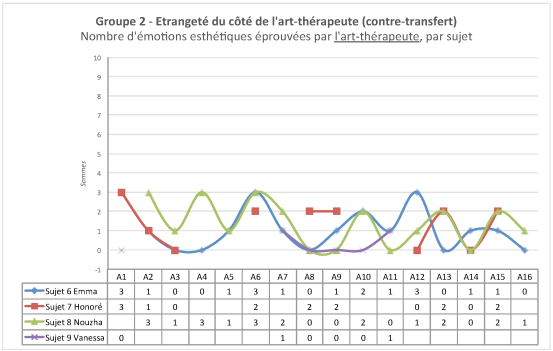
[34] Michel de M'Uzan entend le passé comme *réécriture intérieure* du roman familial « à partir d'un premier récit » dans le cheminement analytique (*Ibid*., p. 87).

être ensuite fidèlement reproduite » (*Ibid.*), sans le jeu dont la répétition du même pourrait se saisir, si l'on rapproche ce raisonnement de la notion *d'accordage affectif* de Stern (1989). Cet accordage génère en effet un mouvement de transformation et d'élaboration. Nous pourrons vérifier dans les ateliers suivants, en ce qui concerne Emma, que « dans la répétition de l'identique, le plus près de la sensori-motricité paraît toujours visé. Le précédent s'exprime tel quel, sans fard, sans détour. » (M'Uzan, 1983, p. 91). Nous observerons comment l'atelier art-thérapeutique de groupe va lui ouvrir un espace d'expression propice à transformer son *geste d'impulsion* figurant une répétition de l'identique, en *geste intentionnel* amenant un mouvement à partir du point de rupture de son repli autistique. Dans ce mécanisme, qui impliquera l'émotion esthétique, la *répétition du même* s'invitera en lieu et place de la *répétition de l'identique*.

IV.A.2.d. Accordages et émotions esthétiques en négatif

En ce qui concerne Honoré, nos résultats quantitatifs et notamment ceux donnés par sujet[35], ont montré une relation en négatif entre les émotions esthétiques de bien-être que nous avons relevées de son côté, et celles d'étrangeté dans notre contre-transfert.





Comme nous l'avons vu, nous relions cette qualité d'étrangeté dans l'émotion esthétique, à la *fonction alpha* (Bion 1962) du thérapeute. Un moment important a été celui où Honoré a tracé le contour de son chien. Sami-Ali (1991, p. 36) désigne l'inquiétante étrangeté (en référence à Freud, 1919) lorsque « le dehors devient le reflet du dedans » et que « l'activité perceptive se modèle sur l'expérience du miroir » : « l'inquiétante étrangeté apparaît […] lorsque s'effectue, à la faveur de la projection, la première séparation entre le dedans et le dehors. » Il est intéressant de noter qu'après ce

[35] Voir annexes 1, chapitre VI.4.g.

moment figurant un contour-contenant dans notre premier atelier, associé à des émotions esthétiques simultanées, donc en résonance entre lui et nous-même, Honoré a joué avec la matière peinte qui débordait de la feuille, la transformant au fil de nos échanges jusqu'à jouer à plier, déplier, coller, décoller puis recoller cette feuille sur son support plus grand [3].

Ce processus nous évoque, dans les éléments d'évaluation du « transfert sur le medium » élaboré par A. Brun (2016, p. 159), un passage du « Ça déborde » que l'on pourrait apparenter à une « position adhésive pathologique », à une « position créative de détachement du fond » (*Ibid*., p. 153-154), jusqu'à la « réversibilité de la transformation » dans le « ça se colle et se décolle », « ça se plie et se replie ». Bien sûr, dans l'analyse d'A. Brun, ces éléments doivent se répéter sur une certaine durée pour être évalués comme tels, mais ces mouvements successifs dans une même séance nous ont paru signifier des tentatives de la part de Honoré de se détacher du corps maternel, dans lequel il semble encore pris. Ces observations semblent également suggérer un rôle moteur de l'émotion esthétique dans ces mouvements.

IV.A.2.e. Clivage et corps du groupe

Lorsque nous avons rempli l'auto-questionnaire en compagnie d'Emma, l'aide-soignante a relié ses dires à du délire. Cependant, Emma a évoqué par « l'hôpital » la structure fermée où elle a été admise avant de pouvoir rejoindre l'accueil de jour, et où elle a été agressée par un autre patient. Une fois sortie pour rejoindre l'accueil de jour, et peu avant le début des ateliers d'art-thérapie, Emma, dans une crise de rage, a insulté l'aide-soignante tout en jetant des chaises contre les murs, comme si elle s'identifiait à son agresseur et projetait son agressivité contre elle. Emma n'a aucun souvenir de cette crise, mais cette succession d'événements peut expliquer les logorrhées d'insultes qui vont persister plusieurs ateliers de suite, jusqu'au départ de cette aide-soignante et son remplacement.

Nous relatons cet événement en lien aux représentations, sur deux supports différents, de deux figures opposées –le dragon qui crache du feu et le dauphin- qui nous semblent signifier un clivage chez Emma. Le fait qu'Emma ait pu relier des couleurs faisant sens de façon adéquate à chacune de ces figures (dragon dans un contexte noir et feu ; dauphin dans un contexte bleu), nous amène à penser qu'elle

semble avoir, d'une certaine façon, conscience de ces deux parties d'elle-même, l'une pouvant atténuer l'autre (l'eau face au feu). Nous l'expliquons sur le moment par le fait que l'aide-soignante avait filmé Emma lors de sa crise de violence, pour lui montrer ensuite le film. Emma en a été surprise et ne s'est pas reconnue : « J'ai fait ça, moi ? ». Il nous semble que cette intention malheureuse (faire et montrer ce film) ait comme cristallisé ce clivage et mis en conflit deux parties en miroir chez Emma. Nous reviendrons sur cette thématique un peu plus loin, avec l'apparition d'un double, d'un jumeau dans le discours d'Emma. Il est intéressant aussi de constater que ces ateliers se déroulent à l'époque des différents attentats terroristes, et qu'Emma s'est approprié la violence de ce contexte social pour tenter d'exprimer ses ressentis.

Pour finir, dans le mouvement de répétition vu plus haut, nous avons observé qu'une associativité formelle s'était mise en place autour de la forme ronde peinte à l'éponge, que nous avons initiée, et qui a été ensuite reprise par Vanessa, puis par Emma. L'émotion esthétique ressentie par Vanessa et nous-même devant l'utilisation de l'éponge par Emma a pu participer de ce processus. Le sentiment d'étrangeté que nous avons toutes deux ressenties en résonance, associées aux différentes représentations animales rassurantes, ont semblé faire contenance (et potentiellement fonction alpha face à la figure agressive du dragon) et amener Emma, après la figure apaisée du dauphin, à représenter un corps groupal dans sa quatrième peinture, comme contenant et support d'attache pour tous les participants [7] : les cercles rouges en satellites reliés au grand cercle sont au nombre de quatre, dont un avec une attache brisée, que nous pouvons interpréter potentiellement comme représentant Nouzha, absente ce jour.

IV.A.3. Signifiants formels

IV.A.3.a. « Un trou aspire »

> **Atelier 2.** Une nouvelle aide-soignante assiste aux ateliers en observatrice, car elle remplacera celle qui était en place jusqu'ici, amenée à quitter la région après notre quatrième atelier. Nous sommes donc au nombre de quatre encadrantes en plus des adolescents.
>
> Après avoir répété son geste habituel de frotter une feuille entière à l'éponge, Emma imprime des carrés par-dessus avec l'un des côtés de l'éponge [10]. En

> raison de son geste répétitif de frotter, je propose à Emma de tester les pastels, afin qu'elle éprouve cette matière dure, potentiellement rassurante, sur le support de la feuille. Il est possible que j'aie été influencée par l'utilisation de cet outil par Nouzha, qui a provoqué chez moi une émotion esthétique lorsqu'elle a dessiné une tête de chat qui ressemblait étrangement à un modèle que j'avais proposé l'an dernier, et qu'elle avait reproduit à l'identique. Emma commence à remplir une feuille en frottant le flanc d'un pastel rouge.
>
> Emma. – Est-ce que je peux remplir le reste de la feuille ?
>
> J'acquiesce. Puis Emma demande un stylo pour dessiner des fleurs, qui ressemblent plus à un arbre au final, et une maison sur le fond rouge. J'éprouve une forte émotion esthétique devant le surgissement de ces formes et la félicite pour sa maison. Emma réalise ensuite quelques empreintes d'éponge sur l'ensemble, puis je lui propose de coller un élément sur son dessin.
>
> Elle choisit une « galaxie ». Comme elle n'est pas très à l'aise pour découper cette forme, je demande à Honoré s'il veut bien l'aider, avec son accord. Elle décide de la coller à 90°, ce qui amène chez moi une sensation d'étrangeté.
>
> Dans l'après-coup, je me rends compte que son dessin peut se lire dans plusieurs sens, et que la galaxie, qui est en fait un trou noir, est collée juste au bord de la maison, et comporte l'inscription suivante : « Méga lourd pour un microvolume, le trou noir happe tout ce qui passe ! » [11].
>
> Emma réalise encore deux dessins durant cette séance : une maison que je lui ai proposé de réaliser en plus grand [12], et un fond vert à sa propre demande [13]. En fin d'atelier, elle entoure tous les émoticônes de son auto-questionnaire, en disant pour celui du milieu (niveau 3) : « Parce que je ne parle pas, parce que je suis malade à la place ».

Dans sa classification des signifiants formels, qui s'inscrivent dans la « catégorie générale des représentants de choses » et « sont principalement des représentations des contenants psychiques », D. Anzieu (1987, p. 19-20) propose une première catégorie où « une configuration spatiale opère ou subit une modification irréversible » renvoyant au paradigme : « une peau commune est arrachée ». Y figure l'exemple suivant : « un trou aspire » (*Ibid*., p. 34). Le signifiant formel procède d'une transformation qui relève « des divers types de confusion dedans/dehors » (*Ibid*., p. 33). Il désigne « un Moi-peau confronté à une imago maternelle gravement conflictuelle », entre « promesse de vie et menace de mort », et où prédomine « l'image d'un vide illimité » qui se réfère à la

représentation que la mère a de son propre sexe, et qu'elle transmet à l'enfant (*Ibid*., p. 32). « Le signifiant formel est une tentative pour border ce vide en même temps qu'une réalisation imaginaire des diverses façons dont le Moi corporel de l'enfant peut se sentir aspiré par ce vide. » Son registre verbal est pauvre : « le sujet grammatical est une forme physique isolée ou un morceau de corps, non une personne entière » (*Ibid*., p. 33). Nous reconnaissons à travers cette description la description qu'Emma donne d'elle-même et de son propre corps, « handicapée », « autiste », « main gauche ». Nous constatons que le trou noir semble aspirer la maison dessinée par Emma [11]. Celle qu'elle reprend ensuite en plus grand [12] semble amorcer un mouvement dans ses représentations, qui pourrait s'apparenter à « un objet disparaît et reparaît », que D. Anzieu classifie dans la catégorie « réversibilité de la transformation » (*Ibid*., p. 34), puisque la maison réapparaît sur un nouveau support. Est-elle de nouveau engloutie dans le dessin suivant ? [13].

IV.A.3.b. « Mon double me quitte ou me contrôle »

> **Atelier 4.** Emma est très impatiente que l'atelier commence. Elle demande une éponge, une feuille rouge, grande. Elle choisit les couleurs noir et bleu pour commencer. Je lui montre comment utiliser l'éponge. Emma chuchote des logorrhées d'insultes tout en peignant.
>
> Emma. – Je suis en train d'embêter Emma.
>
> AT. – Qui est-ce ? Pourquoi ?
>
> Emma. - Elle dit des insultes, des méchancetés, et moi je m'appelle Roland, mon jumeau.
>
> Je note le passage du « elle » extérieur au « je » et « mon » intérieurs, dans la même phrase.
>
> Après avoir rempli la feuille de noir, au rouleau, et sur ma proposition de faire des points plus clairs sur ce fond, Emma choisit du blanc et du jaune. Elle les place de manière à ce qu'émerge une dynamique du bord droit en bas vers le haut à gauche [14].
>
> Emma. – J'aime bien le jaune, ça me fait penser à l'art-thérapie.
>
> AT. – C'est jaune alors, l'art-thérapie ?
>
> Je propose ensuite à Emma de peindre avec les doigts. Alors qu'elle semble petit à petit comme absorbée par la peinture, trempant successivement ses

doigts dans du rouge et du bleu pour déposer les couleurs sur la feuille en mouvements circulaires, je ressens à côté d'elle une intense émotion esthétique tandis que je l'accompagne du regard, une très longue vibration dans un bien-être qui semble partagé. L'aide-soignante interrompt ce moment brusquement, de peur qu'Emma « ne recommence un épisode de violence ». Je ne comprends pas cette interruption mais l'accepte, avec l'impression que l'aide-soignante n'a pas supporté l'intensité de ce moment, le silence ou l'étrangeté qui en a surgi. Cependant, il est possible qu'elle ait finalement joué un rôle tiers nécessaire.

Il ressort un grand mouvement de la peinture d'Emma, une fois achevée, et un très bel équilibre entre le rouge et le bleu [15].

Emma souhaite ensuite utiliser les pastels secs jaune et bleu. Tout en frottant le flanc du pastel sur la feuille, pour tracer de grandes formes, Emma chantonne une mélodie, alors qu'il lui était impossible jusqu'ici de tolérer la moindre chansonnette dans l'atelier [16].

Pendant ce temps, Nouzha écrit I LOVE sur une feuille à la verticale, puis son prénom inscrit dans un rectangle, si bien que l'on peut lire « I LOVE NOUZHA ». Elle remplit les lettres en rouge pour I LOVE, et en rose pour NOUZHA et le rectangle, avec des pastels gras. Elle dessine un cœur au-dessus de son prénom. Puis elle scinde la feuille en deux, fond bleu derrière I LOVE, fond rouge derrière son prénom, si bien qu'on ne le lit plus très bien. La superposition de couleurs proches autour du prénom de Nouzha provoque en moi le surgissement d'une émotion esthétique teintée d'étrangeté [18].

En faisant le geste de frotter le pastel gras, Nouzha affiche une grande détente, un bien-être. Le son de ce geste frottant sur la feuille semble d'abord gêner Emma, et il s'ensuit une sorte de compétition où celle-ci tente de faire plus de bruit que Nouzha, et vice-versa. Au final, leurs rythmes de frottage s'ajustent, jusqu'à ce qu'émerge une sorte de mélodie.

Tout en chantonnant, Emma fait un petit son qui rappelle les gazouillis du bébé, comme si elle parlait un langage inconnu. Puis elle signe son dessin, tout en haut. Je le trouve très esthétique [16].

Nouzha prend ensuite une nouvelle feuille blanche, sur laquelle elle écrit SALUT! en alternant rouge et rose clair. Elle remplit le fond en bleu, de la même couleur que derrière I LOVE [19].

Emma prend également une nouvelle feuille blanche de même format que celle de Nouzha. Elle choisit un pastel mauve, qu'elle trempe directement dans l'eau. Je suis très émue par le dessin qu'elle réalise, associant frottage sec et frottage

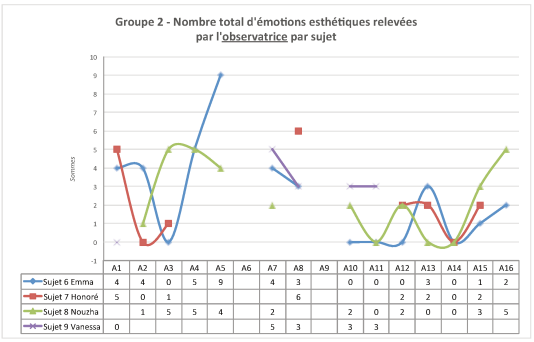
> mouillé. Des lignes, un cercle au centre. Ce geste semble lui procurer beaucoup de bien-être. Emma signe son dessin, en plus grand que la fois précédente, en haut, avec le pastel trempé dans l'eau. Cela lui donne une sorte de halo qui s'intègre magnifiquement à l'ensemble [17].
>
> En fin d'atelier, devant l'auto-questionnaire, Emma me dicte de l'émoticône souriant au quatrième peu content : « gaie, la vie, mon moi joyeux » ; « joyeuse pour de vrai » ; « car se sent bien - et pas bien » ; « malade » ; puis : « le terroriste est en prison ».

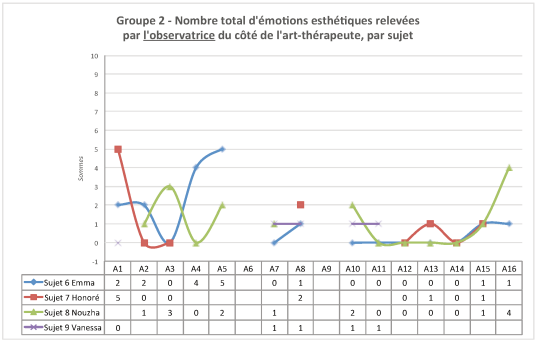
Nous assistons à deux étapes dans le cheminement d'Emma au sein de l'atelier. La première semble suggérer une « réintégration » du Double tant dans sa façon de passer du « elle » au « je » lorsqu'elle évoque son « jumeau », que dans le duo rouge (dragon) – bleu (dauphin) réunis sur un même support [15]. Le « terroriste en prison » suggère que la partie agressive d'Emma est désormais soumise à la loi de la censure. La seconde étape, à partir d'un moment qui nous évoque le stade du miroir et ses propriétés subjectivantes, révèle l'émergence d'une relation d'objet entre Emma et Nouzha.

D. Anzieu (1987, p. 34-35) classe l'exemple « mon double me quitte ou me contrôle » dans une cinquième catégorie de signifiants formels, qui « met en jeu la symétrie ou la dissymétrie de la transformation et suppose acquise l'individuation ». Pour Emma, la figure du Double semble lui avoir d'abord permis de transférer sur lui « la responsabilité de certaines actions de son moi » en tant que « Double, qui est personnifié dans le diable lui-même » (Rank 1932, p. 128). En citant la figure du Double d'O. Rank[36], S. Freud (1919, p. 236-237) évoque « à l'origine une assurance contre la disparition du moi », un « démenti énergique de la puissance de la mort ». Avec le dépassement de la phase du « narcissisme primaire », le Double, « d'assurance de survie, […] devient l'inquiétant avant-coureur de la mort ». Dans certains « processus psychiques pathologiques », ce Double se trouve d'abord « projeté en dehors du moi comme quelque chose d'étranger », d'où son caractère d'*inquiétante étrangeté* (*Ibid*., p. 238), là « où le moi ne s'était pas encore nettement délimité par rapport au monde extérieur et à autrui » (*Ibid*., p. 239). Cependant, la représentation du Double peut se modifier lorsque se spécifie peu à peu dans le moi l'instance « qui sert à l'observation de soi et à l'auto-critique, qui accomplit le travail de la censure

[36] Issue d'un texte de 1914, *Le Double*.

psychique » (*Ibid.*, p. 237). Il nous semble que ce processus traduit l'émergence d'un contenant psychique, qui a pu être représenté, pour Emma, par le passage des logorrhées d'insultes, à un jugement critique d'abord attribué à son jumeau (qui l'« embête »), puis dénoncé par lui (« elle dit des méchancetés »), puis « réintégré » par son évolution du « elle » au « je », « mon jumeau ». Un même support a pu ensuite héberger à la fois le rouge du dragon et le bleu du dauphin, sous notre regard et dans une résonance émotionnelle particulièrement significative entre elle et nous-même, relevée de façon notoire par l'observatrice (voir en annexes 1, pour l'atelier 4, les graphiques 2. et le premier graphique 4. du Groupe 2 « Emotions esthétiques relevées par atelier et par sujet », chapitre VI.4.g.).





Il est à noter de nouveau la présence du jaune dans cet atelier, relié à notre propre contre-transfert, et qui s'est manifesté depuis le début de nos recherches. Nous en proposons un peu plus loin, dans le chapitre IV.A.5.b., une approche par la spécificité du contre-transfert de l'être artiste dans la relation art-thérapeutique, et le signifiant qu'il a pu apporter dans les mouvements transféro-contre-transférentiels à l'œuvre dans les ateliers.

IV.A.3.c. Du geste sonore partagé comme enveloppe contenante

Au niveau intersubjectif, nous pouvons noter dans cet atelier plusieurs mouvements successifs. D'abord, la chansonnette d'Emma envahit l'espace sonore de l'atelier. S'ensuit comme une sorte de tentative de reprendre possession de cet espace par le geste de Nouzha frottant énergiquement la surface de la feuille. Notons l'émotion esthétique de bien-être qui apparaît dans l'attitude de Nouzha avec ce geste. Comme si Emma voulait s'approprier à son tour cette émotion et reprendre possession de l'espace

sonore, elle décide d'imiter Nouzha. Après le premier réflexe des adolescentes de s'organiser en rivalité, nous observons au final l'« effet d'ensemble » sonore, que décrit E. Lecourt (2008, p. 290) dans le dispositif de musicothérapie analytique de groupe. Il « se manifeste dans l'écart entre la perception subjective, aux niveaux intra et intersubjectif, et le transsubjectif. » Gestes et sons semblent d'abord chaotiques au groupe, montrant une confusion d'espaces. Puis le geste associé aux sons (frotter, secouer, effacer…) devient commun à plusieurs, se fait entendre de tous, fait trace dans cet espace sonore commun. Au fil de cette prise de conscience, une enveloppe groupale est créée, « une fonction de contenance ». Un lien entre Emma et Nouzha émerge ainsi dans l'enveloppe sonore générée par le son de leurs gestes. Il semble signifié par le « salut » de Nouzha que nous pouvons entendre de deux façons : l'une comme à s'adressant à Emma et/ou à l'une d'entre nous (art-thérapeute, aide-soignante ou observatrice) ; l'autre comme se saluant elle-même (de même que l'enfant jubile devant le miroir en se reconnaissant). Emma semble également dans un moment jubilatoire avec ses gazouillis, qui se poursuit par son attitude de bien-être significative lors de sa dernière réalisation. Nous pouvons donc relier cette émotion de bien-être partagé à la constitution de cette enveloppe groupale, conséquences du geste créatif. Nous retrouverons également plus tard la notion d'amour qui a baigné cet atelier.

A ce propos, il nous semble que notre propre émotion esthétique, reliée à notre regard porté sur les œuvres de Nouzha (sentiment d'étrangeté), et d'Emma (bien-être et jugement esthétique positif), est venue renforcer l'effet contenant de cet espace sonore. Nous nous référons de nouveau à Sami-Ali (1991, p. 36) et au lien qu'il propose entre l'apparition de l'inquiétante étrangeté et la « première séparation entre le dedans et le dehors ». Pour qu'il y ait séparation, il est nécessaire qu'il y ait frontière entre le dedans et le dehors, donc représentation d'un contenant. Au cours de cet atelier, ce contenant s'est signifié à deux niveaux : aux niveaux individuels, dans la relation du geste au support, éprouvant la solidité de la surface de la feuille ; et au niveau groupal, dans l'enveloppe sonore générée par le son des frottements.

Le geste d'Emma de tremper son pastel dans l'eau a également initié un mouvement très important pour elle, qui va se préciser l'atelier suivant. Après cet atelier, Emma n'a plus montré de repli durant les séances, et n'a plus prononcé d'insultes.

IV.A.4. Du geste-impulsion au geste-intention

IV.A.4.a. Absence-présence et séparation

Atelier 5. Nous accueillons définitivement la nouvelle aide-soignante après le départ de la précédente.

Durant tout l'atelier, Emma entre et sort. Elle ne veut personne sur son passage lorsqu'elle revient. Son mouvement m'évoque le *fort-da* de Freud (1920a, p. 52-54), qui décrit la capacité de l'enfant à se représenter sa mère symboliquement malgré son absence, avec le jeu de la bobine, et à passer du rôle « passif, à la merci de l'événement », à « un rôle actif » (*Ibid*., p.55). Je note l'entrée et la sortie d'Emma comme une prise de conscience de la frontière de l'atelier, comme si elle mettait en scène son propre corps entre le dedans et le dehors du lieu. Deux sens me semblent possibles : la perspective des vacances scolaires, qui fait que nous n'allons pas nous voir avant trois semaines, et cela juste après le départ de la première aide-soignante ; ou bien la perception de la mort de l'un des adolescents du pavillon voisin d'une grave maladie, et qui n'a pourtant pas encore été révélée. Dans les psychoses, l'absence peut représenter la mort : il y a ici possible superposition entre approche des vacances, départ de l'aide-soignante, et mort réelle de cet adolescent (en fin d'atelier, elle me dit qu'elle est gravement malade, qu'elle a une grippe). Emma pose plusieurs fois la question de sa propre hospitalisation dans l'unité fermée où l'adolescent est décédé, afin de vérifier qu'elle y était il y a longtemps mais qu'elle en est sortie.

Après avoir rempli deux feuilles de peinture très diluée [20] [21], Emma demande une feuille jaune, sur laquelle elle choisit d'appliquer du bleu et du noir, avec une technique différente : elle badigeonne au pinceau de petites formes qui peuvent évoquer des vagues, toujours du coin droit et bas de la feuille, vers le coin en haut à gauche. Puis elle prend un petit pinceau et frotte la feuille par petits à-coups, d'abord en jaune, puis en noir, depuis le coin en bas à droite, vers le centre. Cela donne de nouveau un concert de frottements entre Emma et Nouzha qui utilise le pastel gras en frottant également, pour réaliser une maison [26]. Cette fois, loin de se retrouver en compétition, elles s'ajustent immédiatement. Je ressens du bien-être, venant tout autant du côté d'Emma que de mon propre corps.

> Tout en frottant, Emma dit qu'elle a fait du solfège, et chantonne. Une silhouette apparaît en noir sur le fond bleu (bleu-vert car le bleu dilué sur la feuille jaune devient vert). Cette forme amène une étrangeté à l'ensemble, une fois la peinture terminée [22].
>
> Durant cet atelier, Emma boit énormément, tout en utilisant beaucoup d'eau dans ses peintures, comme si elle avait voulu hydrater l'espace de la feuille dans le même temps qu'elle s'hydratait elle-même. Il me semble qu'elle initie aujourd'hui un nouveau mouvement relatif à son épisode régressif et son repli autistique d'il y a trois ans, où elle refusait de s'hydrater. Toutes ses peintures utilisent le même procédé : tremper l'éponge d'eau et de peinture, et remplir toute la feuille. L'une d'entre elles est relativement différente des autres, puisqu'Emma y dessine une maison – l'hôpital de jour qu'elle va quitter le temps des vacances ?- qu'elle recouvre entièrement d'un rose transparent mélangé à du noir (gouache trempée), avec lequel elle trace un contour à sa peinture [23]. Je propose régulièrement ce procédé –recouvrir un dessin ou un collage proposé dans ce but, d'une teinte un peu transparente- pour signifier l'absence-présence à la veille d'un départ : le dessin sur la feuille (ici la maison) est recouvert mais ne disparaît pas complètement, car il est visible en transparence. Emma a initié d'elle-même ce processus. Elle réalise ensuite deux autres peintures trempées et encadrées [24] [25]. Dans le même temps, Nouzha représente une jeune fille en robe de soirée [27].
>
> Pour la première fois aujourd'hui, Emma fait parler ses peluches, de façon indirecte, à mon attention : elles m'imitent lorsque je dis « voilà » puis disent « d'accord ».

Nous avons vu chez Dejours (2002, p. 83) que « la subversion de la fonction par la pulsion passe par l'organe. » La pulsion étant une « pure recherche de *plaisir d'organe* » (Dejours 2002, p. 86), partielle, elle peut se révéler une menace « pour la cohésion subjective elle-même ». Il nous semble qu'à cet endroit, l'activité créatrice, de par l'effet miroir de l'œuvre qu'elle génère, peut permettre un rassemblement des parties morcelées dans la psychose. Dans cet atelier, Emma boit beaucoup d'eau, ce qui suggère un investissement au niveau buccal qui avait été comme stoppé lors de son repli autistique, repli peut-être représentatif d'une terreur de s'écouler ou de se noyer. L'eau est aussi un élément –vital- extérieur à son corps, qu'elle absorbe par la bouche, et qui peut évoquer le lait maternel. Dans le même temps, si nous considérons l'espace de la

feuille comme un espace corporel comportant des bords, donc contenant, le *geste-impulsion* d'Emma de le remplir complètement d'eau semble signifier à la fois une matière informe –qui suggère une perception du corps non séparé du corps maternel-, et à la fois la prise en compte de ce contenant : à partir du dessin de la maison [23], Emma a encadré chaque peinture en suivant le bord des feuilles. La maison en transparence derrière la peinture très aqueuse, le *fort-da* mettant en scène son corps de façon active, et l'apparition de ces cadres, semblent suggérer une tentative de séparation ou de gestion de la séparation. Il est intéressant de constater qu'Emma a eu besoin de réactualiser une fonction physiologique de sa bouche (boire) tout en utilisant la surface de la feuille comme espace de projection, pour entamer ce processus de séparation-subjectivation (que nous allons détailler plus bas).

Nous notons également au cours de cet atelier, une chaîne associative formelle avec la maison représentée par Nouzha [26], thème repris par Emma [23]. Nos graphiques ont montré précédemment pour cet atelier une concordance potentielle entre les représentations de frontières du côté des adolescentes, le nombre d'émotions esthétiques d'étrangeté éprouvées dans notre contre-transfert, et le nombre d'émotions esthétiques de bien-être relevées du côté des patients. La représentation de Nouzha d'une robe de soirée [27] comme enveloppe fait partie intégrante de ces représentations formelles prises en compte comme frontières, de même que les contours des œuvres par Emma.

Dejours décrit la déstabilisation engendrée par la pulsion sexuelle inconsciente, puis le nouveau travail de liaison nécessaire, après la jouissance, pour assurer une nouvelle stabilité psychique. Il souligne ainsi un mouvement en deux temps. Après la jouissance, un remaniement topique se produit, une transformation, accroissant la subjectivité fondée « sur l'intégration de l'expérience (inédite) du corps ». Ce travail s'accompagne de celui de la pensée « qui emprunte la voie onirique : le travail du rêve » (*Ibid*., p. 87).

Il semble qu'au cours de cet atelier, Emma a commencé à peupler son univers aquatique imaginaire, en s'adressant à nous, mais aussi en nommant Nouzha « le poisson » à cause de son serre-tête et de sa queue de cheval, qui lui donnaient une allure de poisson de profil. L'humour qu'elle a montré, a signifié le plaisir qui allait dès lors accompagner son cheminement dans les ateliers.

IV.A.4.b. Apparition de contenants

Nous décrivons à présent l'atelier 6, qui a été particulièrement notable dans nos résultats quantitatifs, du point de vue du nombre d'émotions esthétiques relevées, notamment dans la relation en négatif entre bien-être du côté des sujets, et étrangeté de notre côté, et cela à différents niveaux : au niveau de leur lien aux représentations du corps, aux représentations formelles de frontières, aux représentations du sexuel, et à nos éprouvés corporels.

> **Atelier 6.** Un mois s'est passé entre cet atelier et le précédent. L'observatrice est absente aujourd'hui. Emma ne va pas très bien, et son traitement a été renforcé. Elle a passé ces quatre semaines à entrer et sortir de l'atelier, s'installant à la même place que l'adolescent décédé.
>
> • A mon arrivée, l'aide-soignante me conte un « moment poétique » vécu auprès d'**Emma**, significatif d'une représentation de ses pensées. Un adolescent lui a tapé derrière la tête, et Emma s'est exclamée : « Il a frappé l'arrière de mes pensées !».
>
> Au moment de commencer l'atelier, je signifie que j'ai changé de lunettes (il m'est arrivé une fois qu'un adolescent psychotique ne reconnaisse plus mon regard et développe un transfert négatif envers moi après un tel changement). Emma me regarde : « Elles sont belles ». J'entends que l'esthétique de mon regard compte pour elle.
>
> Le thème du jour est le bateau. Après avoir réalisé deux peintures encadrées, Emma réalise une peinture devant laquelle je ressens une étrangeté très forte, voire même un malaise. Elle utilise toutes les couleurs qu'elle mélange ensemble, jusqu'à une teinte qui provoque en moi un haut-le-cœur. Emma commence à frapper la feuille avec son éponge, créant des bulles. Je m'écrie : « Oh, ça fait des bulles », ne me rendant pas compte sur le moment que j'évoque des formes contenantes [28]. Il est à noter qu'Emma a choisi pour cette peinture les teintes que Nouzha avait utilisées pour son dessin « Love » de l'atelier 4, et pour celui de sa maison de l'atelier 5.
>
> Emma demande ensuite une autre feuille, sur laquelle, après l'avoir remplie, elle écrit en bas à droite son prénom, l'année, et les entoure d'une bulle bien épaisse [29].
>
> Emma saisit ensuite un pinceau fin, et semble vouloir s'approprier le thème du bateau, en commençant par tracer une sorte de coque ou de voilure rose.

> Finalement, elle peint une maison dont la voilure ou la coque fera le toit. Je suis très surprise à l'apparition de cette maison. Elle peint également un soleil jaune, un ciel assez fin en bleu. Cette peinture semble configurée de la même manière que la maison au pastel du deuxième atelier.
>
> A ma grande surprise, Emma prend du rose sur une éponge très humide pour remplir tout l'espace autour de la maison, comme si elle l'enveloppait de ouate. Je ressens comme une appréhension à l'idée qu'elle recouvre la maison, mais elle prend soin de s'arrêter à ses contours, malgré la vitesse de son geste. Elle termine en encadrant cette forme, puis renforce le tour en ajoutant au pinceau fin une barrière en haut, à droite et à gauche (en continuité du ciel), en bleu. Elle signe ensuite de son prénom dans la ouate rose, directement au pinceau, en ton sur ton. Je suis extrêmement touchée par cette peinture [30].
>
> En fin d'atelier, Emma entoure le bonhomme en colère, et exprime sa colère d'être malade. Je lui propose que nous puissions continuer à parler de sa colère la prochaine fois. Elle me dit : « D'accord ». Je pense aux peluches qui disaient « d'accord ».

Le caractère étrange plus qu'inquiétant de notre ressenti face à la peinture à bulles [28], ainsi que notre appréhension concernant la maison [30], nous évoquent le fait que la charge angoissante a potentiellement été contenue de notre côté, à l'instar de la *fonction-alpha* de Bion (1962, p. 54), dans le même temps, peut-être, que ces représentations formelles sont venues rencontrer dans notre contre-transfert notre propre relation à *l'objet transformationnel* (Bollas, 1989, p. 1193). Grâce à la « capacité de rêverie » de la mère, l'enfant constitue ainsi son appareil psychique. De la même façon, Emma commence à se représenter ses pensées, dans le même temps qu'elle commence à se constituer « *une enveloppe différenciée* » (Brun 2016, p. 154) en s'inscrivant dans une bulle contenante, significative d'un processus de subjectivation à l'œuvre. La fonction alpha s'apparente à la fonction du rêve chez Freud, réparatrice et garante d'une intégrité psychique. Cette fonction est inscrite comme *fonction contenante* du Moi-peau pour D. Anzieu (1985, p. 124). Il est intéressant de noter qu'Emma s'est approprié les couleurs de l'amour vu par Nouzha pour réaliser cette peinture à bulles, comme s'il avait soutenu tout son cheminement à partir de leur rencontre sonore. L'esthétique de notre nouveau regard, lié à notre changement de lunettes, et sur lequel Emma exprime un jugement esthétique, semble également suggérer, en miroir, une demande d'amour.

Celle-ci va se préciser plus tard, et pourrait s'exprimer de la façon suivante : « si tu me regardes avec un beau regard, c'est que je suis belle dans ton regard », comme l'évoque Winnicott (1971, p. 203) lorsqu'il désigne le visage de la mère comme « précurseur du miroir » pour le petit enfant.

A partir de ces ateliers, Emma va jouer de façon consciente avec la matière peinte, transformant son geste d'impulsion –le frottage à l'éponge- en *geste intentionnel*, vers des représentations construites, formelles, et de contenants, en s'ouvrant à d'autres outils de création : pinceau, rouleau pour la terre, etc...

Nous revenons aux autres participants du groupe. Au cours de cet atelier 6, des représentations du corps groupal se sont particulièrement manifestées, en relation à des représentations de frontières et de contenants, dans le même temps que des représentations du sexuel.

IV.A.4.c. Fantasmes et illusion groupale : la formation de la réalité psychique groupale au bénéfice de celle du sujet

> **Atelier 6 suite.**
>
> • **Nouzha** dessine aux pastels secs en frottant vigoureusement les fonds : deux oiseaux amoureux [31] ; un « oisseau multicolore » dans un nid [32] ; un « œuf d'oisseau multicolore » [33] posé à même la terre, dont elle renforce le contour devant mon étonnement quant à ce sol ; un crayon découpé à deux faces, trouvaille qu'elle vient me montrer fièrement en me signifiant ce recto-verso plusieurs fois [34] ; et un bateau aux couleurs du précédent I LOVE NOUZHA, avec un commandant et trois bouées de sauvetage (ils sont trois à participer à l'atelier aujourd'hui) [35].
>
> • **Honoré** a été absent durant deux ateliers. J'apprends qu'il a porté plainte, pour maltraitances, contre son père qui est parti en vacances en le laissant tout seul chez lui.
>
> Honoré retrouve son chien en volume, pour le peindre. Il ne lui est pas facile de veiller à recouvrir toute la surface du papier mâché, et demande beaucoup d'aide. Il prend grand soin de son animal, et semble heureux du résultat [36].
>
> Puis il dessine un bateau de pirates « qui s'entraînent à l'épée sur le pont ». Après l'avoir tracé au crayon, il prend du noir au bout d'un pinceau fin, et trace

> tout le contour du bateau, du mât, du drapeau et de la voile, en pointillé sous les pieds fins des pirates, et en laissant de l'espace autour de la sentinelle. Je reste très étonnée de la forme de la barre du Capitaine, sorte de fleur protubérante à pétales pointus au bout d'un mât épais, dont on ne sait pas si elle est de sexe masculin ou féminin. Honoré semble très fier de son bateau [37].
>
> Il m'apparaît dans l'après-coup que le bateau figure une représentation du groupe, comprenant les quatre participants (malgré l'absence de Vanessa) et nous trois animatrices, dont l'une est « cachée », en train de dormir dans la cale sur un hamac (ce pirate, qui « garde les canons », pourrait représenter l'observatrice absente). Le Capitaine semble me représenter, et la sentinelle sur le mât pourrait être l'aide-soignante, qui est là en soutien mais reste en observation. Il semble qu'elle veille autant sur le bateau lui-même que sur l'horizon.

Il semble que cet atelier ait vu s'éveiller les pulsions individuelles, qui ont été mises au travail dans l'espace contenant du groupe. Elles ont été portées par le bateau de Honoré, qui a fonctionné « comme l'image spéculaire du groupe » (Kaës 1976a, p. 174). D. Anzieu (1999, p. 185-186) attribue la cohésion d'un groupe au « processus inconscient fondamental, à savoir que suffisamment de fantasmes individuels des membres sont entrés en résonance les uns avec les autres ou que le groupe s'est cristallisé autour d'une imago commune ». « L'illusion groupale suppose que le groupe soit érigé en objet libidinal ». Il soutient l'idée d'une analogie entre le groupe et le rêve, qui, tous deux, remplissent « une fonction d'accomplissement imaginaire des désirs inaccomplis, en particulier des désirs interdits ». L'un des exemples d'accomplissement imaginaire est « la conquête d'un trésor caché » (*Ibid*., p. 187), ce que nous évoque le bateau de pirates de Honoré.

Concernant le groupe comme objet libidinal, les peintures successives de Nouzha, qui forment une véritable chaîne associative formelle, semblent nous montrer au premier abord un fantasme originaire. Deux oiseaux s'embrassent [31], la mère couve un œuf [32], puis un œuf se retrouve dans la terre [33]. Cet œuf pourrait être vu comme corps d'un enfant à naître (de même que la bulle d'Emma) lorsque Nouzha choisit d'en renforcer la limite, tout autant que comme vagin de par sa couleur rouge, et si l'on se réfère à la déesse primordiale Gaïa, Déesse mère de la mythologie grecque, dont le nom signifie Terre dans la Grèce Antique. L'apparition du crayon à double face [34], forme

phallique, nous évoque une transformation du fantasme originaire en fantasme d'auto-engendrement. J.-B. Chapelier (2005, p. 70-71), à partir de son expérience de groupes d'adolescents, a observé qu'à l'adolescence, la « scène primitive est insupportable et les adolescents n'auront de cesse de la transformer pour qu'elle devienne acceptable ». Le fantasme d'auto-engendrement semble recouvrer dans ces groupes « une place aussi importante » que le « fantasme de scène primitive au sein de la vie psychique ». Si nous revenons au mythe de Gaïa, elle a donné d'abord naissance au ciel *sans intervention mâle*, puis aux flots marins, où nous retrouvons le bateau de Nouzha [35], potentiellement à même de sauver les membres du groupe avec ses trois bouées de sauvetage.

« Dans le cas où le groupe se structure autour du moi idéal, […] une imago de toute-puissance narcissique du groupe (identification narcissique au sein, source de plaisir et de fécondité) […] est investie » (Anzieu 1999, p. 186). Dans l'espace imaginaire du petit groupe, lorsque se forme une réalité psychique groupale, « les images du corps sous-jacentes s'extériorisent » en fonction de la disposition dans l'espace « spontanément adoptée par les participants » : « la disposition circulaire ou ellipsoïdale évoque, chez les intéressés, une imago maternelle » (*Ibid*., p. 188). Les adolescents de l'hôpital de jour s'étant rassemblés ce jour-ci en cercle autour d'une table quasiment rectangulaire, il nous apparaît à travers le dessin de bateau de Honoré que les deux définitions données par D. Anzieu pourraient convenir.

1/ Si c'est un cercle, le groupe peut « être un sexe féminin, trou central que pénètre ou féconde la parole du moniteur ou du président-phallus ». Ceci nous semble correspondre à la fois à l'œuf-trou-vagin dans la terre qui sera fécondé par le crayon de Nouzha, et à la fois à la fleur-phallus qui représente la barre du Capitaine du bateau de Honoré.

2/ « Si c'est un ovale, le groupe est un œuf clos, le moniteur est le germe, les participants sont à naître ». Là encore, l'œuf dans la terre de Nouzha semble suggérer une éclosion future, de même que la barre-fleur du Capitaine de Honoré pourrait être interprétée comme germe.

> « Le rêve, comme le symptôme, est une formation de compromis entre des désirs inconscients et des mécanismes de défense eux aussi généralement inconscients. Un groupe, quand il devient une réalité psychique, négocie

> des compromis entre un ça pulsionnel de groupe (qui peut être aussi bien agressif ou auto-destructeur que libidinal) et un surmoi de groupe (qui s'érige en contrôle des pensées et des affects individuels). » (D. Anzieu 1999, p. 188)

Dans le bateau de Honoré, les pirates, dont nous avions préalablement pensé qu'ils se battaient, « s'entraînent », sous les yeux de l'aide-soignante-pirate en sentinelle. L'observatrice-pirate absente, elle, « garde les canons ». Ces deux figures contenantes de notre groupe (aide-soignante, observatrice, art-thérapeute) autour du groupe d'adolescents (Emma, Honoré, Nouzha, Vanessa), semblent, pour Honoré, porter la fonction de surmoi du groupe, qui veille sur les pulsions agressives et libidinales du groupe. Qu'en est-il du Capitaine ? D. Anzieu (*Ibid*., p. 194), à partir des travaux d'André Missenard, évoque la nécessité d'accompagner la perte des identifications imaginaires individuelles (au moniteur, ou aux participants) dans les petits groupes, afin que « ce nivellement groupal, où personne n'est individualisé », permette aux participants de reconstruire progressivement « des identifications symboliques qui viennent remplacer les identifications imaginaires perdues. » « L'identification narcissique à des leaders ou au moniteur, dont on reproduit la position en miroir », fait partie d'une première étape qui permet à terme la « réindividualisation ». Les pirates dessinés par Honoré se ressemblant tous, tout en ayant des fonctions différentes, il apparaît sous cet éclairage que cet atelier a été suffisamment contenant pour initier un processus à la fois d'identification, et de réindividualisation, si l'on met en relation les constructions des corps groupaux et leurs enveloppes (notamment le contour du bateau) avec les représentations de frontières individuelles, comme le contour renforcé de l'œuf de Nouzha [33], ou la première bulle dans laquelle Emma a inscrit son nom [29]. La construction de l'enveloppe groupale semble donc en étroite relation avec la construction des enveloppes individuelles. Cet atelier a été extrêmement fondateur pour Emma.

Nous reprenons notre étude clinique, centrée sur Emma.

IV.A.5. De *l'objet de relation* à la relation d'objet

Pour introduire cette partie du cheminement d'Emma, nous proposons un détour par le regard de S. Freud sur le roman de Jensen. Dans son texte *Gradiva*, la rencontre entre l'archéologue allemand Norbert Hanold et un bas-relief qu'il va nommer Gradiva, éveille en lui *« le souvenir oublié de celle qu'il avait aimé avec sa tendresse d'enfant »* (Freud 1907, p. 165). A la recherche de Gradiva, Norbert retrouve son amie d'enfance Zoé, qu'il prend d'abord pour une apparition de sa *« figure de rêve »* antique, depuis l'au-delà. En déroulant le fil de son délire, Zoé-Gradiva le ramène peu à peu au réel. Alors qu'ils se re-connaissent, ils reconnaissent et se dévoilent leur amour réciproque.

Freud réaffirme à propos de cet ouvrage sa fascination pour les créateurs, et pour ce romancier, qui *« a uni intimement la résolution du délire à l'éclosion des aspirations amoureuses, et rendu nécessaire un dénouement d'amour »* (*Ibid*., p. 237)*,* lorsque Norbert Hanold se voit métamorphosé au réveil de ses sentiments. *« Il ne faut pas sous-estimer la puissance curative de l'amour dans le délire »* (*Ibid*., p. 146). Freud introduit avec cette phrase *« le ressort le plus puissant du travail »* analytique (1917a, p. 458-459), c'est-à-dire le *transfert de sentiments* sur la personne du thérapeute, qui peut être nourri d'amour ou de haine. Dans *Gradiva*, la position de Zoé comme thérapeute se révèle idéale pour Freud (1907, p. 240), car elle n'oblige pas, comme pour le thérapeute, *« qui a été un étranger »*, à le redevenir en incitant ses patients à employer judicieusement, *« dans la vie, leurs facultés d'amour reconquises ».* Zoé passe ainsi du statut de thérapeute, à celui d'objet d'amour. Norbert, après s'être trouvé fou de jalousie à l'idée que sa Gradiva ait pu avoir un amant autre que lui, et avoir vérifié si elle avait une enveloppe corporelle, transfère enfin sur Zoé ses sentiments après son transfert sur le bas-relief inanimé. Il redécouvre ainsi son amie d'enfance dans le réel, et la reconnaît dans un sentiment d'étrangeté (Freud 1907, p. 115), comme s'il se réveillait dans la réalité –la vie-, comme si l'amour en miroir de cette personne vivante et aimée de lui, l'avait fait s'éveiller à son tour, le sortant de son délire et le rendant à la vie. Ce passage n'est pas sans évoquer selon nous l'inquiétante étrangeté dont S. Freud (1919, p. 257) a fait l'expérience lorsque lors d'un voyage, il s'est retrouvé devant son image dans le miroir de son wagon-lit et a cru qu'un intrus était entré dans son compartiment, jusqu'à ce que, « abasourdi », il se reconnaisse.

A la fin de l'œuvre de Jensen, Norbert demande à Zoé de marcher devant lui pour revivre dans le réel l'émotion esthétique ressentie devant le bas-relief. Ceci nous a amenée à nous intéresser au rôle de l'émotion esthétique, dans le contexte du groupe art-thérapeutique, dans le cheminement du sujet de *l'objet de relation* comme « représentant de la relation » (Gimenez 2012, p. 89) avec le thérapeute, à une véritable relation d'objet. Les éléments cliniques décrits ci-après, concernant Emma, illustrent cette transformation.

IV.A.5.a. Fond et forme : du négatif au positif

> **Atelier 7.** Thème de l'atelier : l'auto-portrait. Sont présentes Emma, Vanessa et Nouzha. Emma réalise des bulles-grottes dans lesquelles elle inscrit son prénom et son nom [38] [39].
>
> L'une d'entre elles retient mon attention. D'un geste lent, et précis, Emma forme une sorte de caverne à partir d'un mélange de noir et de rouge très aqueux, puis en colore l'intérieur en jaune. Elle y écrit son prénom au pastel sec, en mauve. J'éprouve un surgissement d'émotion esthétique devant cette œuvre aux couleurs très douces [40].
>
> Puis Emma sort de son registre d'inscription en négatif de grottes sur fond de feuilles entièrement remplies, et représente une bulle en positif, sur fond blanc [41]. Je ressens une très forte émotion esthétique devant cette peinture aux formes subtiles et douces. Son prénom est fondu dans la masse ronde, comme faisant corps avec elle.
>
> En fin d'atelier, comme Emma m'appelle « l'art-thérapeute » depuis mon arrivée, je lui demande si elle connaît mon prénom et lui demande si elle souhaite continuer à m'appeler ainsi. Elle décide de m'appeler dorénavant par mon prénom.
>
> **Atelier 8.** Inspirée par Honoré qui réalise de nouveau un collage-décollage de feuilles [44], je propose à Emma, qui est en train de faire des sortes de points d'une peinture très épaisse, au pinceau, sur une feuille remplie de rouge très liquide, d'expérimenter le même procédé. Elle accepte, et nous décollons la feuille ensemble [42].
>
> Emma. – Encore un !
>
> Emma remplit à l'éponge une feuille de noir, puis je prends une seconde feuille que je dépose par-dessus, et lui demande de bien la lisser, de bien la coller en

> frottant avec sa main, avec moi. Nous la décollons ensemble. Une fois fait, Emma écrit son nom au milieu de la feuille d'origine au pastel rose, de façon très visible [43].

Ces ateliers augurent de l'évolution d'Emma de sa *position adhésive* initiale (Brun 2016, p. 152) vers « la position de figurabilité et de réflexivité », où « apparaissent de nouvelles figures ». Cette phase se définit « par la construction d'une enveloppe différenciée, par un emboîtement des transformations et une individuation, et enfin par l'émergence de formes représentatives avec contenu figuratif ». Les ateliers 7 –avec la bulle en positif [41]- et 8 –avec le jeu de collage et de décollage des feuilles [42] [43]- semblent montrer une position intermédiaire dans cette évolution : la position *créative de détachement du fond* (*Ibid*., p. 154), déjà initiée lors de l'atelier précédent.

IV.A.5.b. Le contre-transfert de l'art-thérapeute : spécificités de la situation d'artiste-praticien

Nous avons évoqué précédemment le *transfert de sentiments* sur la personne du thérapeute (Freud 1917a, p. 458), qui peut être nourri d'amour ou de haine. Nous avons également traité de la *diffraction du transfert* (Kaës, 2010a) dans les troubles psychotiques, et du transfert sur le medium en arts-thérapies, qui devient un véritable « attracteur sensoriel » (Brun, 2013, p. 159-160). Mais nous n'avons pas encore abordé dans le détail la question des spécificités du contre-transfert de l'artiste-praticien-thérapeute, si ce n'est qu'elle s'est signifiée au cours de l'atelier 4, avec la phrase d'Emma évoquant l'émergence d'une relation transférentielle : « J'aime bien le jaune, ça me fait penser à l'art-thérapie ». L'atelier qui suit en donne une démonstration, et en développe la thématique du jaune qui est apparue à de nombreuses reprises dans nos différents ateliers, en des temps différents et auprès de patients qui n'avaient aucun lien entre eux, si ce n'est le fil conducteur de cette thématique récurrente. Cette analyse apportera aussi un éclairage sur ce qui a été initié lors de cet atelier 4.

> **Atelier 9.** Sont présents Honoré, Emma, Nouzha, l'aide-soignante et moi-même. L'observatrice est absente aujourd'hui.
>
> Emma commence l'atelier en traçant sur sa feuille, à l'éponge, une grande forme d'un jaune primaire pur au centre, très dilué sur les bords (c'est elle-même qui a demandé cette couleur en début d'atelier). Elle choisit un pastel sec

vert foncé et écrit son prénom en grand sur cette forme [45]. Une fois de plus, je ressens une émotion esthétique très forte lorsqu'apparaît cette teinte, car ce jaune revient régulièrement dans les peintures des adolescents, depuis l'an dernier, quel que soit l'atelier, et sans que les adolescents ne se connaissent forcément, provoquant chez moi la même réaction émotionnelle. Comme je pressens que cela me relie à ma propre histoire, je décide de relater ce ressenti récurrent en supervision.

Emma. *Une fois la peinture jaune terminée*. – Je veux faire une autre forme avec mon nom dedans.

J'en ressens une grande émotion esthétique, des frissons parcourant tout mon corps. C'est la première fois qu'Emma *parle* la forme, dans le même temps qu'elle *prend* forme sur la feuille.

Les peintures suivantes, très esthétiques, semblent représenter à la fois le sujet Emma et le groupe : la première de façon plus corporelle [46], la seconde de façon plus psychique, comme un réseau de synapses [47]. Nous avons élaboré cette seconde peinture ensemble, en utilisant l'aléatoire de la coulure sur la feuille, que nous manipulions de façon à ce que la peinture, très liquide, ne coule pas à l'extérieur.

Vers la fin de l'atelier, lorsque je propose à Nouzha de décrire son dessin [48] et qu'elle ne me répond pas, Emma s'adresse à moi comme pour tenter de créer du lien entre nous trois :

Emma. – Elle est timide.

AT. – Qu'en penses-tu, Nouzha, Emma pense que tu es timide.

Nouzha. – Non, je suis pas timide !

Puis Emma s'approche de Nouzha, très intéressée par ce qu'elle dessine, et très enjouée, ce qui fait sourire Nouzha. Alors qu'Emma est tellement près d'elle qu'elle touche presque Nouzha avec son ventre, Nouzha me regarde gentiment et je dis à Emma :

AT. – Nouzha a besoin d'un peu de place pour continuer à dessiner.

Emma recule de quelques petits pas, comme un petit pingouin, ce qui nous fait tous rire. Emma a beaucoup moins « produit » que d'habitude aujourd'hui, et était beaucoup plus présente et en relation avec nous.

Nous avons noté dans nos résultats quantitatifs un nombre important de ressentis corporels associés à nos émotions esthétiques au cours de cet atelier, localisés

notamment au niveau du cœur (voir en annexes 1, chapitre VI.3.f.). Il est effectivement question d'amour, et d'amour fraternel dans notre lien à la couleur jaune. Nous devons préciser ici que dans notre propre pratique artistique, le traitement de la couleur est fondamental, et l'une des caractéristiques de notre style, qui nous est toujours reconnue lorsque nous exposons nos œuvres. Dans l'observation de nos émotions esthétiques, du point de vue des critères « fabriquant » de notre grille, c'est en effet la couleur qui a le plus induit d'éprouvés. Notre implication contre-transférentielle, en terme d'émoi esthétique, qui est complètement reliée à notre être d'artiste, fait selon nous la spécificité de notre démarche art-thérapeutique, par rapport aux autres praticiens des médiations artistiques. La couleur jaune a, au fil de ces ateliers, pris valeur de Madeleine de Proust, comme pourrait l'être une mélodie dans la relation au musico-thérapeute. Elle s'est invitée dans l'espace transféro-contre-transférentiel du groupe art-thérapeutique comme signifiant dans le parcours du sujet.

Dans le cas présent, et également dans d'autres ateliers, notamment de notre première année de recherche, cette couleur est le signifiant, dans notre contre-transfert, d'un fantasme fratricide, doublé d'une grande culpabilité, mais dont la couleur jaune promet une sorte de réparation, et de reconnaissance dans l'amour du sujet de la fratrie qui représentait initialement, une menace de mort tout en éveillant un fantasme de meurtre. L'enjeu de ces fantasmes, dans ce *drame de la jalousie primordiale* (Lacan 1949, p. 97), était le regard de la mère. Il est intéressant que cette couleur ait d'abord surgi au moment de l'apparition du jumeau, Double d'Emma (atelier 4). Nous avons souvent remarqué que chez les personnes psychotiques, le dilemme que cause le fantasme de meurtre ou la haine du frère ou de la sœur dans les rivalités de fratrie, malgré un amour immense pour l'objet du meurtre fantasmé, provoque une angoisse insupportable, insurmontable, indicible, pour le sujet. Parfois, le frère ou la sœur sont eux-mêmes porteurs de pathologies –réelles ou fantasmées par le sujet dans une identification projective-, et le sujet désire à la fois qu'il meure, à la fois qu'il soit guéri. Nous pensons qu'il y a là deux désirs contradictoires à prendre en compte : celui de n'être plus que le seul malade, afin de devenir le seul centre d'intérêt aux yeux de l'imago maternelle ; et celui d'être guéri à travers la guérison de l'autre. Lorsque s'ouvre la possibilité de déposer cette agressivité sur le support de la feuille, le sujet s'en trouve soulagé, voire transformé.

Dans le contexte de notre recherche en Alsace, encore très empreinte des blessures de la seconde guerre mondiale, il est également ressorti de nos questionnements analytiques que la couleur jaune, qui a subi une désaffection au moment où l'or est venu concurrencer son éclat, a été à l'initiative de la stigmatisation dans la société : stigmatisation des juifs avec l'étoile jaune, couleur de la toge dont Judas est vêtu dans de nombreuses peintures depuis le Moyen-Age, mais aussi stigmatisation de tous les êtres que la société a voulu rejeter[37]. Le jaune est devenu symbole de félonie. De notre côté, nous l'envisageons ici comme symbole de la présence de l'autre, l'étranger, de l'étrangement inquiétant, c'est-à-dire de l'étrangement familier au double sens que Freud (1919, p. 215) lui attribue (heimlich : familier / un-heimlich : qui suscite l'angoisse) : « l'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier ».

Dans cet atelier et dans le parcours d'Emma, il nous semble que la couleur jaune a signifié l'émergence et la possibilité de liens d'objet, dans le même temps qu'un « je » a commencé à prendre forme pour elle, la poussant à initier un jeu avec Nouzha.

IV.A.5.c. Amour et jalousie primordiale

Nous décidons, à l'arrivée des beaux jours, de faire un atelier de modelage à l'extérieur : la confection d'un pot. Ne sont présentes que Vanessa et Emma. Emma peine à étaler la terre avec le rouleau, et l'aide-soignante et nous-même lui portons assistance. L'unique rouleau à étaler devient un enjeu de rivalité entre Emma et Vanessa.

> **Atelier 11.** Emma demande plusieurs fois quand elle va peindre à l'éponge. Cependant, elle nous accompagne volontiers. Nous lui expliquons que nous allons faire du modelage dehors, et lui demandons ce qu'elle aimerait réaliser.
>
> Emma. – Je fais avec mon esprit.
>
> Je montre le procédé pour faire un bol : faire une boule de terre, l'aplatir au rouleau puis déposer la terre sur un bol en céramique pour lui donner forme. Nous aidons Emma qui, en raison de ses difficultés motrices, peine à appuyer

[37] Un article de l'Express, intitulé « Le jaune : tous les attributs de l'infamie ! » retrace une histoire du jaune. Il est consultable sur le lien suivant : http://www.lexpress.fr/styles/5-le-jaune-tous-les-attributs-de-l-infamie_488943.html

> sur la terre pour l'aplatir. Puis Vanessa demande le rouleau de façon assez autoritaire, peu patiente. Emma prendra le même ton afin de récupérer le rouleau pour étaler la terre destinée à modeler le couvercle de son bol. Ce jeu continue tout le temps de l'atelier.
>
> En prenant exemple sur Vanessa, qui réalise à l'intérieur de son bol de petits motifs à l'aide de points [49], Emma commence à inscrire des marques tout autour du sien [50].

De la même façon que Norbert Hanold, dans *La Gradiva* de Jensen, a montré l'éveil de ses sentiments – d'abord par une réaction de jalousie -, il semblerait que le rouleau « à pâtisserie » ait éveillé en Emma un sentiment de rivalité similaire à celui de Norbert. D'*objet de relation*, le rouleau à pâtisserie est devenu un enjeu de *relation d'objet*. Après avoir comme « pris forme » à travers la matière peinte, et s'être représentée dans des contenants où la frontière entre le dedans et le dehors est apparue clairement, Emma a commencé à se lier aux autres, et s'interroger sur l'amour qui lui est porté, comme une demande de reconnaissance à travers la reconnaissance de l'esthétique de ses œuvres. Ses affects n'ont plus nécessité d'objet de relation pour qu'elle les exprime : Emma nomme maintenant ses éprouvés de façon directe et très intelligible.

> **Atelier 12.** Sont présents Emma, Nouzha, Honoré. Le thème du jour : s'inspirer de l'art australien.
>
> Emma souhaite peindre son volume « toute seule ». Pour le couvercle de son bol, elle demande du rouge et du jaune [51]. Pour la première fois, elle demande mon avis sur ce qu'elle représente.
>
> Emma. – C'est bien, c'est beau ?
>
> AT. – Comment tu le trouves, toi ?
>
> Emma. – Beau.
>
> AT. – Oui, c'est très beau.
>
> Je suis très touchée par cette demande, et aussi très surprise –une émotion esthétique- devant la couche épaisse qu'elle dépose sur ce couvercle.
>
> Puis Emma demande du noir et du rouge pour recouvrir le bol [52]. Je remarque qu'Emma ne s'intéresse qu'à la couche externe du bol. Je la vois prendre un très grand soin à boucher tous les petits trous qu'elle y avait inscrits, comme si elle commençait à panser ses béances.
>
> Emma. – C'est beau ?
>
> AT. – Oui, c'est très beau.

> Emma semble s'efforcer de donner une enveloppe solide, intègre à ce bol, comme à son corps. Lui dire que c'est beau revient à lui dire qu'elle est belle, c'est-à-dire qu'elle est aimée. Durant tout l'atelier, Emma montre de l'impatience lorsque je passe un peu de temps à aider les autres adolescents.
>
> Pendant ce temps, Nouzha crée un superbe dessin de fleur, que je découvre avec une grande surprise esthétique. Toute en finesse, cette fleur se compose de quatre cœurs comme des pétales. Son dessin est riche, équilibré en couleurs. Chaque cœur est entouré d'une enveloppe, et l'ensemble entouré de petits points formant comme une peau perméable [53]. Cette fleur semble représenter les quatre adolescents en même temps que le groupe, avec ses quatre parties bien distinctes d'un corps uni. Nouzha la nomme « fleur à cœur ». Elle dessine ensuite quatre vêtements sans corps [54], puis, lorsque je lui propose d'agrandir l'une des robes, elle lui attribue une grande fente noire béante, qu'elle me montre, et qui provoque en moi une émotion esthétique d'étrangeté [55].
>
> Nouzha. - J'ai enlevé ce qu'il y avait, là. Je l'ai fait en noir, il y a une fente, là.
>
> Honoré, quant à lui, dessine une grenouille avec de petits points, à la manière australienne également. Elle est entourée d'une enveloppe à deux faces, de même que l'ensemble du dessin est encadré avec un cadre en pointillés à deux faces, lui aussi comme une peau perméable [56].

Dans cet atelier, des enveloppes, avec leurs faces interne et externe, et leur frontière perméable, semblent apparaître de façon claire, et circulent entre les différents participants, comme si chacun pouvait s'appuyer sur l'appareil contenant du groupe, et le travail psychique de l'autre.

Un négatif semble opérer entre le geste d'Emma qui bouche les petits trous de son bol, et les dessins perméables de Honoré et de Nouzha, ainsi qu'entre la recherche d'Emma de prendre corps, et celle de Nouzha d'en dessiner des enveloppes, comme pour couvrir les corps qui l'entourent (ou les/se déshabiller ?). Leur vide au départ nous fait ressentir une grande tristesse, et nous évoque cette particularité de l'expérience affective du corps dans la schizophrénie, où il peut être « vécu comme indifférent, inerte, mort de l'intérieur » (Dejours 2002, p. 82). Nous pensons également que cette représentation du vide peut aussi être reliée à la prochaine séparation du groupe. Puis la fente de la robe dessinée par Nouzha et nommée par elle, nous évoque d'abord la pulsion scopique (Freud 1905, p. 66), c'est-à-dire son désir de se montrer et d'être vue

sexuellement. Dans l'après-coup, cette « fente » semble également suggérer « l'image d'un vide illimité » qui se réfère au sexe de la mère (Anzieu 1987, p. 32).

> **Les ateliers suivants,** Emma réalise un nouveau bol avec son couvercle, qu'elle s'empresse de poser sur son support, une fois peint, alors qu'il n'est pas encore sec [57]. Nouzha, quant à elle, entreprend la fabrication d'une très grosse fleur étrange en modelage, dont elle vient régulièrement me montrer les deux faces, et qu'elle terminera l'atelier suivant [58].
>
> **Atelier 15.** Accaparée par Honoré pour la réalisation de personnages en terre [59], je ne vois pas ce que peint Emma. Arrivée près d'elle, elle me montre sa peinture avec une grande fierté :
>
> Emma. – Je suis contente ! C'est une chaise !
>
> Emma a déjà signé sa peinture au pinceau [61]. Je ressens une très forte émotion esthétique (surgissement) : la chaise d'Emma – je devrais écrire : l'assise d'Emma- tient solidement sur ses sept pieds (elle a représenté une chaise roulante à cinq pieds, et en a ajouté deux petits). Elle est complète : assise, dossier, pieds. Elle semble représenter le groupe au complet (malgré l'absence de Vanessa, et sachant que l'un des pieds est moins visible que les autres) : un groupe solide, qui tient, comme pour conjurer notre prochaine séparation.

Emma a montré durant cet atelier une grande autonomie, et une capacité à considérer elle-même l'esthétique de ses créations. Lors du tout dernier atelier, tout en échangeant avec nous, elle saisit sans mal de sa main « handicapée » le dernier pot confectionné pour en remplir l'intérieur en rouge. Lorsque la peinture bleue de l'extérieur se mélange un peu à la rouge à son contact, Emma prend soin de l'écarter du bout du pinceau [62].

Lors de notre entretien de fin de prise en charge, nous lui avons proposé de revoir toutes ses créations de la plus récente à la plus ancienne. Lorsque nous sommes arrivées au-delà de sa première grotte réalisée lors de l'atelier 7, elle l'a nommée « couverture de fourrure » [40]. Ensuite, elle n'a plus reconnu ses créations antérieures, comme si elle ne se reconnaissait pas dans ce miroir pictural. Nous pouvons noter une correspondance exacte avec l'atelier où elle a pu nous désigner par notre prénom. Ainsi, cette capacité

de se reconnaître soi-même est interdépendante de celle de reconnaître l'existence de l'autre.

Pour Dejours, la pensée est mobilisée par la pulsion –reliée à l'« intervention décisive de *l'autre* » (2002, p. 102)-, et « le corps est au départ même de la pensée », il est « à la fois ce qui meut la pensée et ce qui lui donne sa forme » (2002, p. 106), dans le sens d'un *corps vécu*, habité, à la différence du corps biologique. De la même manière, nous avons observé comment, d'œuvre en œuvre, en créant *sous notre regard* d'art-thérapeute, Emma a pu *prendre forme*, se représenter comme différente de l'autre, c'est-à-dire se subjectiver tout en entrant en relation avec les membres de son entourage (Nouzha, Vanessa, le groupe, l'art-thérapeute…), et prendre la parole concernant ses affects, se les figurer, c'est-à-dire les penser. Dans le même temps, Emma a repris possession de son geste, puis de sa main gauche, pour créer et représenter des contenants formels lisibles.

Le support de l'œuvre a joué un rôle tiers et liant dans ces phénomènes, ainsi que le groupe, puisque ce mouvement semble avoir pris sa source au cours de l'atelier 6, particulièrement riche pour l'ensemble des participants.

Dans le même temps que nous avons suivi le cheminement d'Emma dans les derniers ateliers, Nouzha a réalisé plusieurs dessins de vêtements jusqu'à montrer une « fente » [55] et une fleur [58] étranges qui nous ont paru signifier à la fois la béance du sexe maternel, et un désir de montrer le sien. Lors du dernier atelier, Nouzha a fabriqué une plus petite fleur [63], dont elle nous a montré plusieurs fois les deux faces, comme si la représentation du sexe maternel (la grosse fleur) l'avait amenée à pouvoir se représenter sa propre petite fleur.

Honoré, quant à lui, a souhaité créer des personnages de sa famille en modelage, qu'il a habillé de vêtements en tissus confectionnés in situ [60]. Le soutien du groupe a ainsi permis, pour chacun de ces trois adolescents, qui ont participé de façon régulière aux ateliers, un mouvement et un soutien dans leur subjectivation et l'expression de leurs pulsions et fantasmes.

Les émotions esthétiques ressenties et partagées dans l'espace transféro-contre-transférentiel ont tantôt signifié, tantôt joué un rôle dans l'apparition de contenants (sonores, visuels). Elles se sont notamment exprimées dans leur rapport en négatif entre le bien-être du côté des adolescents, et l'étrangeté du côté de l'art-thérapeute, comme

significatives de l'apparition de représentations de frontières entre le dedans et le dehors, manifestées aux niveaux individuels, intersubjectifs et groupaux, dans cet espace.

IV.B. Agathe : lorsque la résistance par le *faire* empêche l'émergence de *l'être*

Du point de vue clinique, alors que nous avons pu observer un mouvement chez la plupart de nos sujets à des degrés différents, au cours de notre recherche, nous proposons d'aborder dans ce chapitre une difficulté rencontrée avec l'une des patientes, Agathe, qui a semblé utiliser le *faire* de façon défensive, dans une *répétition de l'identique* (De M'Uzan, 1983), comme évitement de toute expression du point de vue de l'*être*. Il est à noter que dans ce groupe (Groupe 1), qui n'a pas pu être constitué dans une certaine stabilité en raison des contraintes que nous évoquons dans le chapitre suivant, il semblerait qu'un autre adolescent, François, ait pour sa part adopté un positionnement en négatif par rapport à celui d'Agathe, même si nous ne l'interprétons pas directement en relation à elle. A l'inverse d'Agathe, c'est le refus du *faire* – cependant pas systématique- qui a amené François à exprimer un questionnement d'*être*. Nous choisissons cependant de développer particulièrement les éléments de résistance d'Agathe, et ses moments de rupture qui auraient pu constituer un début de mouvement, tout en nous appuyant sur les éléments cliniques de l'évolution du groupe lui-même.

Les notations d'Agathe dans ses auto-questionnaires (voir les graphiques individuels dans les annexes 1, chapitre V.5.e.) se sont en effet révélées trop systématiques à nos yeux. Ses réponses n'ont quasiment pas varié d'un bout à l'autre de l'essai : un ressenti de bien-être noté à 5, « plutôt globalement pendant l'atelier », qui se situait au niveau « psychique » sur la silhouette de la question 3. Au niveau des verbatims, les mots « bien-être », « zen », « paix », « calme » ont été systématiquement notés. Sa notation en fin d'atelier -5- n'a pas varié. Il est malgré tout apparu quelques moments de rupture dans ses processus créatifs, ou dans ses représentations picturales, lorsque nous lui avons suggéré de nouveaux procédés qu'elle a pour certains acceptés poliment et réalisés à toute vitesse, afin d'en revenir à ses processus habituels.

Agathe ne s'est pas départie de son *faux-self* (Winnicott, 1970) jusqu'à ce qu'arrive dans le groupe, une autre adolescente, peu avant la fin de notre recherche, et

qui semble avoir très vite noué un lien avec elle. Nous nous sommes donc interrogée sur ce qui aurait pu advenir si nous avions poursuivi notre intervention dans l'institution avec cette nouvelle configuration groupale. A travers la résistance d'Agathe, nous allons également tenter d'expliciter le mode de relation engagé entre elle et nous-même, ou l'observatrice, figures du féminin et potentielles imagos maternelles, dans un contexte où elle était la seule jeune fille du groupe d'adolescents.

IV.B.1. Prélaboration et constitution d'un groupe « mouvant »

La particularité de ce groupe est qu'il n'a pas pu être constitué de manière pérenne d'un bout à l'autre de notre recherche, pour de multiples raisons. La première est qu'il nous a été demandé de nous inscrire dans le fonctionnement du service, où tous les ateliers à médiation créés le sont d'un bout à l'autre de l'année scolaire, alors que le recueil de données (auto-questionnaires et grilles d'observation de l'émotion esthétique) portait sur seulement seize ateliers. Ces ateliers ont donc commencé avant que toutes les conditions soient réunies pour initier notre démarche de recherche (validation des outils, validation de la présence de l'observatrice…), et se sont terminés après la fin de notre observation. Cependant, il a été signifié clairement aux adolescents et à leurs parents que ce groupe était constitué dans le cadre d'une recherche. Les formulaires de consentements, ainsi que l'autorisation de prises de vues des œuvres, ont été signés par chacun d'eux –adolescents et parents- pour l'ensemble de l'année scolaire, après avoir pris connaissance des objectifs de notre recherche.

La seconde raison expliquant le manque de stabilité de ce groupe, est liée aux départs et arrivées successifs de plusieurs adolescents, dont l'un d'entre eux, Kevin, a quitté la recherche après le premier atelier, et un second a vu sa prise en charge se terminer à mi-parcours. Un autre, John, y a été admis sans volonté de participer à la recherche, ce qui nous impose de ne pas développer la part qu'il a prise dans le groupe, et un quatrième n'a intégré la recherche qu'à partir du sixième atelier. Il n'a pas non plus été donné d'accord pour la recherche pour l'adolescente qui a noué un lien avec Agathe. Nous tenterons néanmoins de préciser le mouvement qui a pu se mettre en œuvre pour Agathe à son contact, sans révéler de détails la concernant. En tout, nous

avons donc accueilli neuf adolescents, mais ne détaillons dans cet écrit que la part prise par les cinq d'entre eux qui ont participé sur une durée satisfaisante à la recherche. Là où il sera impossible de ne pas prendre en compte la part des autres adolescents dans les mouvements du groupe, nous signifierons avec le moins d'éléments possibles les échanges intersubjectifs qu'ils ont induits. Nous rappelons que nous n'avons pas pris en compte dans nos résultats quantitatifs les éléments concernant les adolescents qui n'ont pas donné leur accord pour participer à la recherche, ni concernant celui qui n'a participé qu'une fois.

Ce groupe a ainsi subi plusieurs déformations de « contenants-contenus », qui se sont manifestées à travers les représentations des adolescents. Le corps adolescent se trouvant en pleine mutation, c'est essentiellement du point de vue du corporel –corps groupal en lien aux corps individuels- que nous avons choisi de présenter notre approche des représentations de frontières dans ce groupe, en relation au cheminement d'Agathe.

Une observatrice est présente à nos côtés dans ces ateliers. Comme elle est stagiaire éducatrice dans le service, ses liens avec les adolescents ne se limitent pas à l'espace du groupe art-thérapeutique, ce qui induit pour elle une double présence : celle d'observatrice, et celle de soutien à la création lorsque les adolescents s'adressent à elle. À chaque fin d'atelier, nous consacrons un temps de reprise pour échanger sur le déroulement des séances, et, le cas échéant, ajuster nos places respectives. Dans les pages qui suivent, nous nous désignons par l'abbréviation AT dans les dialogues.

IV.B.2. Ateliers préalables à la recherche

Il nous paraît important ici de situer la *prélaboration* de la recherche en donnant quelques éléments des trois premiers ateliers « hors recherche ». Lorsque nous commençons ces ateliers, seuls sont présents les trois adolescents qui vont participer de la façon la plus régulière. Ils font très vite « groupe », même si des déliaisons et reliaisons vont se réaliser au fil des départs et arrivées.

IV.B.2.a. Anamnèse du petit groupe dans le groupe

Agathe, quinze ans, est l'aînée d'une fratrie de quatre enfants. Elle a une petite sœur et deux petits frères, et vit chez ses parents. Elle est admise au C.A.T.T.P. à la demande de l'institution scolaire car elle a du mal à se lier aux autres, et présente des symptômes dépressifs. Pour elle, l'art-thérapie est un moyen de « faire de l'art de manière plus calme ». Les équipes soignantes semblent avoir peu d'informations concernant les détails de son arrivée ou de sa vie familiale. Son père, très peu communicatif, la dépose au centre. Nous n'avons jamais vu sa mère. Lors des premiers ateliers, Agathe montre une méthodologie de création très élaborée et géométrique, et une grande difficulté à lâcher prise. Elle aura du mal à se départir de ce besoin de contrôle jusqu'à l'arrivée de Natalia (atelier 13).

Arthur, douze ans, vit chez ses parents avec deux frères plus jeunes et une sœur plus âgée. Lors de notre entretien d'accueil, un lapsus lui fait dire qu'il a trois frères. Lorsque nous avons rencontré sa mère, il nous est apparu que nous avions quelques points communs avec elle, dont nous ne pouvons donner le détail dans cet écrit en raison du devoir de confidentialité. Ils vont faciliter les mouvements transféro-contre-transférentiels entre Arthur et nous-même, ainsi que l'alliance thérapeutique avec elle. Sa mère est très inquiète à l'idée que son fils ne se perde dans le bâtiment lorsqu'il devra monter seul les escaliers pour rejoindre le service (elle le dépose devant l'institution), et nous demande dans les premiers temps de lui envoyer un sms pour lui assurer qu'il est bien arrivé. L'idée qu'Arthur se fait de l'art-thérapie est que « l'on parle avec ses mains », et que « l'on dessine en parlant ». Il montre une hyper-activité, est extrêmement créatif et baigne dans un imaginaire intarissable. Il semble plus jeune que son âge, assez immature malgré une intelligence fine. Son univers est peuplé de héros de jeux vidéo et de jeux imaginaires ou réels, qu'il raconte à toute allure dans une logorrhée ininterrompue et très confuse.

Nous rencontrons François, dix-huit ans, d'abord avec son père, qui est très enthousiaste à l'idée que son fils participe aux ateliers d'art-thérapie. C'est sa dernière année de présence au C.A.T.T.P. Il vit avec ses parents, a une sœur plus âgée. François, que nous avions rencontré pour la première fois à l'occasion d'un jeu de Cluedo l'année précédente lors d'une journée d'accueil, présente un syndrôme d'Asperger. Doué d'une très grande intelligence stratégique, François n'avait alors pas compris pourquoi sa

stratégie n'avait pas suffi à le faire gagner, ce qui lui est très inhabituel : c'est la chance qui avait permis à une autre participante de remporter la victoire. En attendant le début des ateliers, il joue aux échecs avec Arthur, qui s'avère être pour lui un adversaire intéressant.

IV.B.2.b. Mise en place du groupe : corps prisonniers, séparés, transparents, niés

> • **Au cours des premiers ateliers**, **Arthur** colore ses mains au pastel, puis les lave jusqu'à presque en arracher la peau. Je lui montre à quel point elles sont rouges : « Elles sont fripées comme quand je sors du bain », me dit-il.
>
> Sa première représentation semble un corps du groupe, arbre tentaculaire, qui a comme emprisonné trois personnages [1] : un prince ailé, une princesse et un dormeur. Dans son histoire que j'ai à peine réussi à comprendre en raison de son débit, la princesse semble être sauvée par le prince qui est au départ une espèce de guerrier ou de chasseur de prime. Le dormeur garde une sorte de livre ou de tablette de secrets.
>
> Arthur prend en affection un compas utilisé par Agathe, « qu'il regrette de ne pas avoir utilisé », puis des paillettes utilisées par elle aussi, qui lui procurent une émotion esthétique de surprise, et pour lesquelles il dira également qu'il « regrette de ne pas les avoir utilisées ». Il s'en servira immédiatement l'atelier suivant dans ce qui apparaîtra représenter les trois membres séparés de ce petit groupe : deux bulles de paillettes évanescentes sans contour, et une bulle bleue, pleine [2]. Arthur dessine ensuite une épée « qui fonce dans un mur » [3].
>
> Arthur montre ensuite une grande attirance pour les pipettes d'aquarelle avec lesquelles il crée directement sur la feuille. L'utilisation de la pipette le calme instantanément, alors qu'il haletait depuis son arrivée à l'atelier : je note chez lui une émotion esthétique de bien-être dans le même temps que j'éprouve de l'étrangeté. Le geste ralentit, devient paisible et Arthur concentré. Son bien-être m'est communicatif. La création est très belle, semblant dénoter une recherche esthétique, d'équilibre entre les teintes claires et les teintes foncées [4]. Il s'en dégage un mouvement, qui me semble suivre celui de l'épée.
>
> • Je suis frappée par la première représentation de **François** qui trace d'abord un X, qu'il transforme ensuite en une sorte de sablier [5]. François me dit qu'il s'ennuie souvent. Le seul moment où ce n'est pas le cas, c'est lorsqu'il « marche dans les couloirs » chez lui. Lorsque je l'ai rencontré l'année

précédente, il ne cessait pas de marcher, en longeant les murs de l'institution, faisant de grands cercles. En fin d'atelier, sur son auto-questionnaire, François barre le corps du personnage, en formant également un X.

• Lors du premier atelier, **Agathe** utilise le compas afin de tracer une sorte de flèche avec une grande rigueur méthodique, qui servira de pochoir pour en représenter une autre sur la feuille, aux fines rayures bleu, blanc, rouge [6]. Ce travail de précision amène une impression de volume. Agathe nous fait part de son goût pour les effets d'optique en art. L'atelier suivant, elle prend pour exemple une carte postale avec deux oiseaux qui semblent s'embrasser [7]. Sa peinture m'évoque la rencontre entre un enfant et sa mère, même si la carte d'origine évoque plutôt une rencontre entre deux oiseaux adultes. J'ai d'abord retourné cette peinture car j'ai eu l'impression qu'elle était à l'envers (même impression chez l'observatrice). Je conserverai cette impression d'« à l'envers » à chacune de ses premières peintures, ce qui m'évoque un traumatisme : j'ai déjà rencontré cet effet d'« à l'envers » dans les productions d'enfants exilés ou violentés.

Au troisième atelier, l'une des peintures d'Agathe semble évoquer une sorte de tempête, ou de vagues mousseuses, dans un mouvement d'expérimentation à l'éponge qui montre un lâcher prise. J'observe chez elle une attitude de calme et de bien-être au moment où elle tamponne la feuille avec l'éponge. Agathe forme une lune au drawing gum par-dessus, car elle en aime la couleur, qu'elle dépose sur ses ongles. En séchant, la lune devient transparente [8]. Devant le mouvement de l'œuvre finale, j'éprouve une grande émotion esthétique, teintée d'étrangeté.

Dans l'après-coup, cette œuvre m'apparaît de nouveau comme « à l'endroit / à l'envers ». La lune semble ici symbole d'une résistance, comme un stéréotype, qu'elle réutilise ensuite pour composer une œuvre très contrôlée : une lune en paillettes dorées sur son fond bleu de prédilection [9]. Je note dans l'après-coup qu'elle présente sa face visible en demi-lune, masquant systématiquement sa moitié obscure.

La rencontre entre ces trois adolescents se signifie d'abord de façon très corporelle. Arthur semble le seul qui ait tenté de représenter le corps groupal, tant à travers son angoisse – l'arbre-pieuvre- [1], qu'à travers une perception de corps séparés sans lien entre eux, néanmoins présents sur une même feuille [2]. R. Kaës (1995, p. 42) évoque chez le sujet du groupe l'angoisse d'être une partie détachée du corps du groupe,

« d'être étouffé par lui et par ses tentacules accaparants, […] dévoré, englouti et digéré par ses bouches innombrables, sidéré par ses yeux fascinants. » Ce type de représentations de corps-pieuvres apparaît régulièrement lors des tous premiers ateliers de groupe.

En ce qui concerne la représentation de corps de paillettes flottants, il nous semble qu'elle fait écho au corps « nié » de François, barré sur son auto-questionnaire. C. Dejours (2002, p. 82) évoque un péril « beaucoup plus grave que la souffrance » pour la subjectivité, dans certaines situations psychopathologiques graves : « c'est l'extinction, l'expérience de la disparition de tout affect lorsque le corps est vécu comme indifférent, inerte, mort de l'intérieur ». Dans le cas de François, cette négation ne s'accompagne pas « d'une absence de pensée » (*Ibid*.), qui, elle, est très présente et très élaborée chez lui. Nous avons plutôt observé, le concernant, une absence de pensée sur son corps, c'est-à-dire sur ses affects. L'ennui signifié par François, et cette négation du corps, nous évoque ce que Freud (1920b, p. 51) appelle « une certaine zone d'indifférence esthétique » entre les « deux limites que l'on peut caractériser comme seuils qualitatifs du plaisir et du déplaisir ».

Au cours de ces trois ateliers, il nous a semblé qu'Arthur était en plein questionnement sur son identité sexuelle, passant de l'intérêt pour un compas à un intérêt pour des paillettes, puis pour les pipettes d'aquarelles. Son regret de n'avoir pas utilisé les mêmes instruments qu'Agathe, le renvoyant à une attitude passive devant cette imago de grande sœur, s'est transformé lorsqu'il a pu s'approprier ces *objets de relation*, que nous avions nous-même utilisés juste avant en les appelant « petits pis ». Nous avons d'abord interprété les personnages de l'arbre-groupe comme : Arthur est le guerrier chasseur de prime qui va sauver la princesse Agathe, et François est le dormeur gardien des secrets. Cependant, nous verrons à la toute fin de ces ateliers que François aurait pu représenter le guerrier : Arthur les aurait-il ainsi mis –ou perçus- en lien, à travers ce négatif entre la nature de la résistance de François -au *faire*- et la nature de la résistance d'Agathe –à l'expression de l'*être* ?

IV.B.3. Corps du groupe et illusion groupale

Le premier atelier pour la recherche voit l'arrivée de Jean, que nous suivons depuis trois ans, et qui était déjà présent l'an dernier. Son arrivée tardive dans le groupe est dûe à une hospitalisation en service fermé. Suite à une suspicion de troubles psychotiques, Jean a été mis sous traitement chimiothérapique, et il est apparu que son diagnostic était erroné. Il a donc été hospitalisé afin que son traitement soit arrêté sous surveillance. Dès le début de sa prise en charge en art-thérapie, nous avions noué un lien important avec Jean et sa mère, qui nous a demandé de le rassurer avant son hospitalisation, car il en était terrorisé. Jean avait été pris en charge notamment en raison de troubles obsessionnels compulsifs. Au début des ateliers, il se lavait les mains constamment, ce qui n'est pas sans évoquer une similitude avec Arthur. Jean revient dans l'institution très en colère, suite à un épisode de violence durant son hospitalisation, impliquant un soignant.

Arrive également Kevin, 17 ans, qui ne sera présent qu'une seule fois. Kevin présente lui aussi le syndrôme d'Asperger.

IV.B.3.a. Double, agressivité, héroïsme, immortalité

Atelier 1. Nous expérimentons la peinture soufflée à la paille.

• Comme à son habitude, **Agathe** remplit une feuille de sa couleur de prédilection : bleu ciel avec de l'argenté et des paillettes argentées. Elle la laisse sécher, et s'essaie à l'aquarelle soufflée, à l'encre noire. Je ne la vois pas faire, mais perçois les formes comme de petites araignées [10]. Puis elle peint sur un second fond bleu des représentations d'applications de réseaux sociaux choisis sur son téléphone portable. Ce choix pourrait signifier un désir que des connexions s'établissent dans le groupe, ou une représentation de ces connexions à l'œuvre -il y a autant de logos d'applications représentés que d'adolescents aujourd'hui. Je m'aperçois dans l'après-coup que les deux émoticônes intégrés au fond, qui m'évoquent à la fois le corps du groupe et le cadre de l'atelier, pourraient signifier la présence de mon regard et de celui de l'observatrice [11]. En fin d'atelier, Agathe note un ressenti d'étrangeté en plus de son habituel bien-être.

• **Arthur**, après avoir expérimenté la peinture soufflée à la paille [12], reprend son processus aux pipettes [13], qui aboutit à un pliage magenta et vert foncé

> [14]. Je ressens une impression de surprise à la vue de cette forme, notamment pour la partie magenta. Cette émotion esthétique me semble reliée au fait que l'expérience du pliage avait été initiée dans cet atelier par Jean, deux ans auparavant. Le transfert ici à l'œuvre semble donc relié à lui.
>
> Après quelques expérimentations, Arthur crée une sorte de silhouette de visage au drawing gum, puis recouvre la feuille de bleu marine. Une fois le drawing gum enlevé, la forme du visage m'évoque les contours à la craie des scènes de meurtre, car des points foncés au milieu de cette silhouette ressemblent à des tirs de balles [15].
>
> Puis Arthur badigeonne ses mains de rouge (gouache) pour faire des traces sur la feuille. Cela provoque chez moi une très forte émotion esthétique en raison du fait que depuis le début des ateliers, il se frotte les mains « jusqu'au sang » à chaque fois qu'il les nettoie. Les traces sont « sèches », les mains collent sur la feuille [16].
>
> • **Jean** arrive furieux à l'atelier, après avoir perdu à une partie d'échecs avec François. Il crée une œuvre qu'il jette à la poubelle, puis réalise un avion en papier qu'il m'envoie en plein front [17]. Je me rends compte qu'il est très en colère, et que cette colère s'adresse à l'institution.
>
> AT. - Je n'avais pas vu que tu étais à ce point en colère. La prochaine fois, dis-le moi, et nous ferons ce qu'il faut pour qu'elle passe.
>
> Jean. – Comme donner une couleur à ma colère ?
>
> AT. – Oui. Et la maltraiter sur la feuille…
>
> Je transmets la méthode aux autres participants.
>
> • **Kevin**, quant à lui, dessine un dinausaure aux dents acérées, entouré de deux autres dinausaures en noir et blanc, dont l'un est menaçant.
>
> **• François** inscrit ses initiales par-dessus des traces en négatif que j'ai créées à la gomme, au hasard, sur une forme aléatoire obtenue en frottant du graphite sur une feuille, comme s'il voulait en boucher les trous formés par ce négatif.

Agressivité et pulsion de meurtre ont semblé flotter dans le groupe, avec une tentative d'Agathe de recréer du lien entre tous ses membres, à travers ses icônes d'applications de réseaux sociaux [11].

O. Rank (1932, p. 124), à propos de la croyance en l'animal totem dans les peuples primitifs, où la mère est fécondée par l'esprit d'un ancêtre (incarné par l'animal

totem), montre qu'elle est « née du désir d'immortalité, grâce auquel l'homme voit surtout dans l'animal qui peut le dévorer un symbole de la possibilité d'une renaissance ». Dans ce contexte, la naissance de jumeaux annonce une « prédestination à l'héroïsme », le jumeau étant le « Double immortel, c'est-à-dire l'âme » de l'enfant né. « Leur vie est si intimement liée que la fin brutale de l'un signifie la mort de l'autre. » Sur le plan spirituel, les jumeaux de même sexe représenteraient « la partie mortelle et la partie immortelle du propre moi, indépendant de toute procréation sexuelle » (Ibid., p. 126). Même si le dinosaure dévorateur de Kevin nous semble au premier abord représenter une figure du groupe évoluant sous le regard menaçant des deux autres prédateurs que l'observatrice et nous-même paraissons figurer, il nous apparaît sous cet éclairage que se joue potentiellement un duel de jumeaux entre Arthur et Jean : le dinosaure pourrait alors représenter cet animal totem. Jean avait également développé une relation quasi-jemellaire à son arrivée dans l'institution trois ans plus tôt, avec un autre adolescent. Ensemble, ils avaient initié pour tout le groupe une série de pliages.

Si nous restons sur l'éventualité qu'Arthur s'était représenté en sauveur de la princesse au cours des premiers ateliers, la venue de Jean, autre héros du groupe car plus ancien, semble avoir éveillé entre eux une problématique entre meurtre fratricide et désir d'immortalité : est-ce face au regard de l'imago maternelle que nous incarnons ici dans le transfert, ou bien face au regard d'Agathe ? Si nous associons ce lien entre Jean et Arthur, à la potentielle tentative d'Agathe de relier les membres du groupe sur un corps commun (l'espace de la feuille, complètement rempli), il nous apparaît que l'adolescente pourrait avoir ici position de « bonne mère », à l'instar de Léonore dans « Chronique d'un groupe » (Kaës & Anzieu, 1976a, p. 27), qui, pour R. Kaës, « s'occupe du corps » du groupe, dont « elle va être la matrice », « son corps même ». Le fait qu'Agathe ait signifié son ressenti d'étrangeté dans son auto-questionnaire, nous paraît relever d'une *fonction alpha* : Agathe a potentiellement joué un rôle contenant, à nos côtés, pour le groupe. Les graphiques issus de l'auto-questionnaire ont en effet montré un score de bien-être supérieur aux autres ressentis pour cet atelier (voir graphique « Groupe 1, moyenne des notes données par les sujets », en annexes 1 chapitre V.2.a.), dans le même temps que nous avons éprouvé un nombre d'émotions esthétiques d'étrangeté notable en ce qui concerne leur relation à l'utilisation du support comme frontière (voir graphique « Groupe 1 – Support/Etrangeté AT », en annexes

chapitre V.4.d.). D'autre part, rappelons qu'Agathe, aînée de fratrie, a deux frères et une sœur plus jeunes. Il ne manque plus qu'une imago de sœur pour que se rejouent pour elle les enjeux familiaux : le groupe peut représenter « la famille, le chef, le père ou la mère et les autres membres les enfants » (Foulkes, 1964, p. 114).

L'atelier suivant, temps fort de ce groupe, a montré dans nos graphiques un grand nombre de représentations des corps et du corps groupal, ainsi que de frontières et de représentations du regard (voir graphiques Groupe 1 – CORPS ; FORMES/Etrangeté AT ; REGARD), mais aucun ressenti corporel dans notre contre-transfert. En voici une description détaillée.

IV.B.3.b. Pulsion scopique et illusion groupale

> **Atelier 2.** Thème de l'atelier : le secret. Sont présents Agathe, Jean, François, Arthur.
>
> Une punaise s'invite dans l'atelier et prend toute notre attention durant quinze minutes jusqu'à ce que je l'attrape et la jette dehors.
>
> • **Agathe** crée un grand trèfle, sur lequel elle dessine quatre cœurs collés ensemble, au marqueur noir. Elle y écrit « lucky » en noir, entouré en haut et en bas de deux cœurs roses. Au dos de ce grand trèfle, elle colle une très épaisse quantité de paillettes argentées [18].
>
> AT. – A qui adresses-tu ce message ?
>
> Agathe. – A moi-même.
>
> Très attentive à Arthur, Agathe garde le sourire tout au long de l'atelier. A la fin, elle prend soin de disposer son enveloppe au sol, avec les autres créations, de manière à ce que l'on puisse lire son message, enveloppe ouverte : à cœur (ou à corps) ouvert ?
>
> • **Arthur** choisit une enveloppe rouge et dessine sur le devant une série de petits symboles, qui m'évoquent ses stéréotypies, puis, dans l'après coup, comme un rébus. On y voit : un dinosaure, dans la suite de celui de Kevin ; un verre de bière : exprime-t-il un fantasme de « mise en bière » de son rival ? Puis un œil, un bras, un fantôme, la terre, la lune, le signe infini, un sceptre : l'ensemble m'évoque un univers magique, mais aussi des symboles représentant à la fois les membres du groupe, le groupe, et le regard de l'observatrice et de moi-même [19]. Je note aussi une similitude entre les

quatre parties dessinées sur l'enveloppe (enveloppe groupale composée de ses quatre participants ?) et le trèfle à quatre cœurs d'Agathe.

Au dos de l'enveloppe, il peint une tête de chat blanc. Je ressens une forte émotion esthétique pour deux raisons : il est magnifiquement réussi, et je viens d'adopter un chaton blanc sans l'avoir signifié au groupe ! Arthur glisse à l'intérieur de son enveloppe le secret qu'il a écrit, sans rien en livrer aux autres parce que « ce qui est secret est secret, et que ce n'est plus un secret si on le dit ! ». L'enveloppe est bien fermée !

Associant feutre noir et peinture noire, Arthur dessine ensuite une énigme : un personnage barbu avec un sceptre, dont il faut deviner le nom [20]. François trouvera du premier coup sa signification : magicien.

Puis Arthur commence le dessin d'une bande dessinée. Il prend une feuille de brouillon pour concevoir ses personnages. Son tracé est sûr et très graphique [21].

• **François** est de très bonne humeur aujourd'hui. Il va et vient et regarde ce que chacun crée. Comme il n'a pas vu la punaise, je la lui dessine sur une feuille. Suite à une très longue conversation avec l'observatrice sur son chien et son chat, il décide de les représenter ! Avec beaucoup d'humour, François donne des noms aux créatures, avec un fléchage. Le chien semble un chien pieuvre aux yeux hallucinés, qui m'évoque l'angoisse du groupe décrite par Kaës [22].

François. – Mon chien a des gros yeux comme ça.

• **Jean**, toujours en colère, a comme idée de travailler sur les contraires. Il refuse de répondre à la curiosité du groupe sur ce qu'il crée, et rejette systématiquement les tentatives d'Arthur de se lier à lui, même s'il regarde attentivement ses créations. Jean dessine deux personnages « Black and white - Parfait », l'un gros, l'autre filiforme. Les deux portent un chapeau. Je ressens une émotion esthétique d'étrangeté devant le manque de barres verticales des « a » que Jean a tracés : on dirait des « o ». Puis Jean trace une sorte de ville faite de buildings en forme de cristaux, à la règle, qui donne une impression de perspective. Et une petite créature à côté, petit insecte volant à huit pattes et deux antennes, l'air un peu triste, qui ressemble à une abeille [24]. En fin d'atelier, Jean découpe les personnages contraires, de manière à les insérer dans une forme ronde [23]. Il n'est satisfait de rien de ce qu'il a fait aujourd'hui.

A. Franck (2007, p. 33) évoque la surprise et le saisissement lorsque « quelque chose prend forme » en séance analytique, lorsque le transfert à l'œuvre auprès de ses analysants entre en résonance avec son propre vécu. Elle compare ce moment d'éblouissement, à l'écho entre l'émotion esthétique que le spectateur peut éprouver face à une œuvre d'art, et la sensation vécue par le créateur au moment du surgissement de son œuvre. Le nombre élevé d'émotions esthétiques que nous avons relevé dans nos résultats quantitatifs pour cet atelier, ainsi que la concordance entre l'adoption de notre chat et l'apparition de cet animal dans les créations, viennent vérifier ce point de vue : il y a résonance de vécus dans l'émotion esthétique. Dans cet atelier, le groupe semble être réuni autour de la figure animale, « garantie d'une sécurité de base » (Dolto 1985, p. 54), et la « punaise » a été évincée de cette belle harmonie. Il est également question du corps du groupe et des corps individuels : le trèfle d'Agathe *à l'intérieur* de l'enveloppe ouverte [18], et l'enveloppe d'Arthur, *face extérieure* [19]. Le groupe semble ici être perçu à la fois comme contenant et contenu des corps individuels.

A travers sa création, Agathe signifie encore l'illusion d'union du groupe, ou son désir qu'il soit uni, tout en signifiant l'amour et son dévoilement partiel lorsqu'elle cache à moitié son trèfle, ce qui nous évoque la *pulsion scopique* du point de vue de Freud (1905, p. 66) : ce trèfle ressemble aussi à une « petite fleur » argentée, qui semble ne pas vouloir être dévoilée totalement. Les émotions esthétiques ne s'étant pas manifestées en négatif dans cet atelier (mis à part pour l'œuvre de Jean), il nous semble que nous avons effectivement affaire à une *illusion groupale* (Anzieu 1975, p. 186), car tout le monde s'y est investi, y compris nous–même et l'observatrice du point de vue émotionnel : « le « groupe » fabrique de l'illusion tout court », comme le rêve. « Il organise des mises en scène que les participants se donnent à eux-mêmes de leur désir commun » (*Ibid*., p. 187). Il nous semble que le thème du secret a permis à la fois d'exprimer et de déposer un voile sur les pulsions –scopiques- individuelles en résonances, afin que cette illusion puisse advenir : ce qui est caché ne peut se voir ou se dire, ou bien partiellement. Notons aussi les symboles phalliques comme le sceptre du magicien [20] en positif, la barre absente du « o » des « a » de Jean [23] en négatif.

Il est intéressant d'observer qu'Agathe a, sur le même support, représenté son propre corps-sexe sur une face (la petite fleur à paillettes argentées sur une face dans son enveloppe individuelle), et le corps du groupe sur l'autre face (les quatres cœurs sur l'autre face dans l'enveloppe du groupe) : ceci vient corroborer notre interprétation de

l'atelier précédent. Le groupe se manifeste donc uni, comme semble uni aussi Jean, qui a réuni en une seule bulle « les deux contraires en lui » (il l'a signifié lui-même) : son « double » négatif n'est plus forclos mais enfin (ré)intégré. Il nous apparaît alors un lien potentiellement reconstructeur des perceptions-représentations de l'enveloppe psychique groupale vers les perceptions-représentations des contenants psychiques individuels, ou tout au moins une relation entre ces deux niveaux d'élaboration.

Le fait que nous n'ayons pas noté de ressenti corporel dans notre contre-transfert alors que le corps a été représenté dans les œuvres, semble suggérer que ces ressentis se manifestent de notre côté quand il y a manque concernant l'intégrité du corps ou l'enveloppe psycho-corporelle du côté des sujets. Il est intéressant de noter que notre émotion esthétique d'étrangeté devant les « a » en forme de « o » de Jean, a été suivie de son geste de découper une bulle contenant les deux parties de son moi : est-il question ici de réunion du féminin *–être-* et du masculin *–faire-* (Winnicott 1975, p. 161) dans le même temps que l'union du « black » et du « white » ?

IV.B.3.c. Attentats et pulsion de mort dans le groupe

L'atelier 3 voit le score d'émotions esthétiques chuter. Nous l'expliquons par les événements du matin : des attentats terroristes ont décimé la rédaction de Charlie Hebdo. L'émotion esthétique, comme nous l'avons suggéré, est portée par la pulsion de vie. Il semblerait que le choc des événements, et leur morbidité, flottent dans cet atelier.

Arthur continue l'élaboration de sa bande-dessinée, avec un contenu particulièrement proche de cette tragédie, et un titre qui évoque le nom du journal et son graphisme [25]. Arthur nous raconte l'histoire : « Un voleur *(en forme de grand oiseau)* veut voler une statue *(en forme de petit oiseau)*, mais quelqu'un le voit et la lance dans un miroir magique pour la sauver. Puis il y a une explosion et celui qui a sauvé la statue *(il ressemble à un nounours)* se retrouve à l'hôpital et, malgré sa douleur, dit « cool » car il est heureux d'avoir sauvé la statue. » Sur la bande-dessinée, il semblerait que la statue tombe de très haut et que l'on ne sache pas où elle est. Nous notons les figures sexuelles du « petit oiseau » et du « grand oiseau ». Si nous relions cette observation à notre sensation que le « petit oiseau » tombe de très haut, il nous apparaît qu'Arthur s'est servi des événements tragiques pour exprimer une angoisse de castration. Arthur initie ensuite un long travail de création d'une carte au trésor, dont les formes suggèrent

un corps groupal avec des frontières à double face [26] : les adolescents sont trois ce jour (le petit groupe constitué d'Agathe, Arthur et François), et Arthur remplit trois éléments de cette carte.

En entretien individuel, qui a lieu ce jour alors qu'il ne participe pas à l'atelier, Jean évoque la vie et la mort en relation à la création, et notamment son cercueil, qu'il aimerait réaliser en deux exemplaires, comme une œuvre d'art : l'un pour son enterrement, l'autre pour qu'il soit exposé en musée. Même si nous ne pouvons exclure que le contenu de cet entretien a été en partie lié au drame de ce jour, cet échange introduit également le prochain départ de Jean de l'institution. Il fait résonance avec l'enjeu d'immortalité dans la jemellité, vu précédemment, avec la postérité qu'il souhaite gagner en exposant son cercueil dans un musée.

De son côté, Agathe, triste ce jour, représente des nuages gris [27], puis expérimente par-dessus des traces au rouleau qui deviennent, en les croisant, des « traces de pas » (elle les voit de cette façon) par-dessus sa précédente peinture de tempête avec lune [28], comme pour signifier le piétinement d'un moment de liberté. Ces traces de pas ressemblent aussi étrangement à celles du premier homme sur la lune, ce qui nous évoque dans l'après-coup l'idée d'un piétinement par l'homme de sa tempête intérieure, ou de sa féminité (la lune) par le masculin.

François, quant à lui, qui n'est pas inspiré par le thème du jour –le trompe-l'œil-, se promène dans l'atelier, ou bien lit.

Deux ateliers ont ensuite fait rupture dans les ressentis notés de façon systématique par Agathe : l'atelier 4 (avec un score de 5 pour la surprise, le bien-être et l'étrangeté)[38], particulièrement intéressant aussi du point de vue groupal concernant le nombre d'émotions esthétiques communes notifiées entre les adolescents et nous-même (voir graphique « Groupe 1 – Résonances », chapitre V.2.e. en annexes 1) ; et l'atelier 8 où le ressenti de bien-être d'Agathe a fait place à un ressenti d'étrangeté. Nous déroulons à présent l'atelier 4.

[38] Voir en annexes 1, chapitre V.5.e. le graphique des éprouvés d'Agathe.

IV.B.3.d. Pulsion scopique et enveloppe groupale

Atelier 4. Sont présents Agathe, François, Arthur et Jean. Le thème du jour est de réaliser son autoportrait en peignant avec les doigts. Le setting est particulier par rapport aux autres ateliers : chacun peint debout sur une feuille collée au mur.

• **Agathe** prend un grand soin à composer des couleurs autour de la teinte chair. Je ressens une émotion esthétique à la voir mélanger ses teintes avec le doigt, faisant de petites spirales rapides. Elle est penchée dessus de façon très attentive. Elle les applique délicatement sur la forme du visage dessinée auparavant en quelques traits. Lorsqu'elle teinte les joues, la finesse des jeux de couleurs m'émeut de nouveau, tout en douceur. Le visage de la peinture est très rond, alors qu'Agathe est une adolescente plutôt fine, au visage allongé et aux joues un peu creusées. Elle prend l'éponge pour tracer les cheveux, bruns sur le portrait, alors qu'elle vient de teinter les siens en blond-roux. C'est également à l'éponge qu'elle peint le pull en bleu, qu'elle saupoudre de paillettes, après avoir appliqué de la colle transparente [29].

AT. – As-tu un pull comme celui-là, avec des paillettes ?

Agathe. – Oui.

Il me semble que quelque chose de l'ordre de l'enveloppe s'exprime ici. Dans l'après-coup, je note : « Pour je ne sais quelle raison, j'imagine ce pull à poils ». Face au double sens de ma phrase, je m'aperçois qu'il est question de pulsion scopique à cet endroit…

• L'autoportrait d'**Arthur** ressemble à un Hercule avec une grosse tête. Corps en noir, tête en rouge. Lorsque je le regarde pour la seconde fois, il s'exclame :

Arthur. – Ça y est ! J'ai signé avec mon nez !

Il est à noter que Jean a raconté en début de séance qu'il avait peint avec sa tête lors d'un atelier de l'année précédente. Arthur me confirme qu'il a bien essayé de peindre un corps comme Hercule. Rêverait-il d'être fort ? Une fois sa peinture terminée, il applique une trace de main, comme en signature. Je ressens une émotion esthétique lorsqu'il mélange la peinture dans la palette avec sa main, et au moment précis où je le vois marquer son empreinte sur la feuille.

François et Arthur échangent beaucoup sur les jeux en réseaux. François ne sachant pas comment s'y prendre, Arthur lui explique les différentes solutions et coûts.

En toute fin d'atelier, alors qu'Arthur trouve qu'il n'a « pas placé son menton au bon endroit », je suis stupéfaite d'apprendre qu'il l'a aussi peint avec son propre menton. J'avais vu sur son menton une petite tache rouge et lui avais demandé si c'était le cas. Il m'a répondu « non » d'un ton très assuré, tout en disant qu'il allait le nettoyer : voilà donc notre ment-on… Dans l'après-coup, il m'apparaît que le corps peint par Arthur –un corps nu sans sexe visible- présente un côté hermaphrodite, car on y voit des seins et des abdominaux : les pectoraux semblent très ronds et volumineux [30].

Puis Arthur reprend sa carte, et continue de créer des sortes de continents « imaginaires ». Il trace comme des pointillés qui pourraient faire penser à des trajets ou des tactiques de déplacement de guerre, et de petites croix rouges qui m'évoquent les cimetières militaires. Il raconte qu'il avait pour projet de construire un vrai labyrinthe avec un ami. Dans l'après-coup, cette carte semble un corps morcelé avec des coutures (à la manière de la créature de Franckenstein). Je conserve l'impression que cette carte représente aussi le corps du groupe, car quatre de ses éléments ressortent clairement (ils sont quatre ce jour), et l'élément en bas à droite figure une sorte d'« extérieur » [31].

Il réalise ensuite un pliage en s'écriant : « Ça coule ! » (la peinture déborde), puis, devant la forme dépliée : « Un radis ! Non une carotte ! » [32].

En fin d'atelier, François voit une fleur, et Agathe un radis. Je pense aux figures de Rorshach.

• **François** refuse tout échange avec moi aujourd'hui, soufflant et soupirant à chaque fois que je lui fais une proposition ou essaie de dialoguer avec lui. Je lui demande alors ce qui l'intéresse vraiment.

François. – Jouer aux échecs.

Lorsque je propose au groupe des idées de création autour de ce thème, en y incluant François, il soupire à nouveau.

• **Jean** « veut faire quelque chose d'original ». Il trempe de petites gouttes de cire dans la peinture, les colle sur une feuille, les recouvre de peinture. Il aurait aimé que les gouttes soient « imprégnées » de peinture, alors qu'elle glisse sur elles. Le résultat forme de petites constellations délicates sur la feuille blanche [33].

> Jean. – Je sais ce que je vais faire : je vais faire des couches de peinture à la gouache dans un pot, mettre les gouttes dedans, les laisser sécher, et peut-être que la peinture va les imprégner ?
>
> AT. – Je ne sais pas ce que cela donnera, mais oui, tu peux essayer.
>
> Je lui donne du papier cellophane pour que la peinture ne colle pas à la tasse, et pour pouvoir l'en détacher facilement [34]. Dans l'après-coup, ce procédé m'évoque les couches interne et externe du Moi-peau (Anzieu 1985). Je me rends compte aussi que Jean a établi exactement le même processus qu'en fin d'année dernière, où il a laissé dans l'institution un pot rempli de peinture, comme un rituel signifiant l'approche d'une séparation, qui va bientôt se préciser. En fin d'atelier, Jean semble heureux de me montrer qu'il a entouré la figure souriante et noté « content » sur son auto-questionnaire : « Ça change des dernières fois, hein ? », me demande-t-il.

Il nous semble intéressant que le champ scopique ait continué de se manifester depuis le deuxième atelier, à travers même nos propositions thématiques successives, créant une véritable chaîne associative entre regard et sexuel, jusqu'à la jouissance masculine entre le Ça d'Arthur et les gouttes de Jean : secret, petite fleur, œil, trompe-l'œil, petit oiseau, pull à poil, nez, nu, ment-on, « ça coule », carotte, fleur, radis, gouttes. Cette chaîne associative s'est composée d'éléments verbaux, et non verbaux à travers le pictural, mais aussi à travers notre propre associativité contre-transférentielle.

Il apparaît que l'expérience sensorielle induite par la consigne de peindre avec les doigts, et le setting particulier de ce jour -créer debout- mobilisant le corps, a permis une certaine circulation physique et verbale entre les adolescents.

Le pull d'Agathe [29] suggère une enveloppe groupale, eu égard au fait qu'il entoure le corps du groupe incarné par elle, et si nous interprétons son aspect (bleu à paillettes) comme une synthèse des trois corps flottants réalisés par Arthur lors des premiers ateliers [2]. Agathe se serait alors représentée à la fois *corps* du groupe et *dans* le groupe. Les grands yeux de son auto-portrait pourraient aussi regarder le corps représenté nu d'Arthur, et/ou son « radis ». Ici, notre perception d'un possible désir de dévoilement de ce « pull à poils » semble venir signifier une poussée des pulsions scopiques individuelles –voir et être vu-, dont celles d'Agathe, contre une sorte de Moi-peau de groupe : « Le Moi-peau n'est contenant que s'il a des pulsions à contenir, à localiser dans des sources corporelles, plus tard à différencier » (Anzieu 1985, p. 125).

Il semble donc que cet atelier ait permis à Agathe d'exprimer son propre désir de dévoilement, tout en participant de la fonction de contenance de notre cadre art-thérapeutique –incluant l'observatrice et nous-même- pour l'ensemble du groupe, comme cela semble suggéré par son ressenti d'étrangeté. Ceci nous amène à nous interroger sur le fait qu'Agathe semble préférer une place similaire à la nôtre, plutôt que d'être incluse totalement au groupe. En ce sens, cela nous semble représenter une défense, qui va s'exprimer de façon plus perceptible lors de l'atelier suivant. En se trouvant à la fois dans le groupe et autour du groupe, Agathe nous semble être dans une position à sa lisière, qui nous évoque le positionnement délicat de D. Anzieu (Kaës & Anzieu, 1976a, p. 99) lorsqu'il animait le *Groupe du Paradis Perdu* : en refusant de se « laisser prendre un moment » par l'illusion groupale de ce groupe, alors que d'autres moniteurs de l'époque appréciaient de le faire, il évoque « un bel exemple de résistance » contre-transférentielle. Cela l'a amené à suggérer que le moniteur d'un groupe -de formation dans son cas- se laisse gagner « suffisamment » par les processus psychiques du groupe « pour les ressentir » tout en gardant « une neutralité suffisante pour les interpréter », ce qui nous apparaît comme un positionnement à la fois dedans et dehors, à la lisière du groupe. Sous cet éclairage, notre proposition de groupe de l'atelier suivant semble avoir eu pour but de permettre à Agathe de sortir de la lisière du groupe –et de ses résistances- pour y trouver place, et peut-être pour réaffirmer notre propre place à cet endroit, en lisière. Car nous nous interrogeons dans l'après-coup sur notre contre-transfert, et le fait, qu'à l'instar d'Agathe, nous sommes l'aînée d'une fratrie, ce qui suggère une possible rivalité d'aînées entre elle et nous-même.

L'atelier suivant nous semble également notable, car nos éprouvés d'étrangeté dans l'émotion esthétique y ont apparemment été reliés aux représentations du corps qui sont apparues dans les œuvres (voir en annexes 1 les graphiques « Groupe 1 – CORPS », chapitre V.4.a. et « Groupe 1 – CORPS/Etrangeté AT », chapitre V.4.c.), en résonance avec nos propres éprouvés corporels (voir graphique « Groupe 1 – Ressentis corporels de l'art-thérapeute », chapitre V.4.e. en annexes 1), alors que nous n'y avons pas relevé de représentations de frontières.

IV.B.4. Les échecs comme jeu de groupe

IV.B.4.a. Illusion groupale et fantasme de casse

Atelier 5. Sont présents Agathe, Arthur et François. Je propose un jeu de groupe autour du jeu d'échecs, en plusieurs étapes :

- Une personne crée un grand échiquier.

- Une personne écrit la liste des pions de l'échiquier, leur nom, leur nombre.

- Une personne crée les pièces dans la perspective de les réaliser pour le grand échiquier.

A mon grand étonnement, cette proposition de groupe semble enthousiasmer, voire même soulager les adolescents.

• **Agathe** se porte tout de suite volontaire pour réaliser l'échiquier, avec le modèle dont François et Arthur se servent pour jouer lors des temps d'accueil. A ma grande surprise –esthétique -, elle entre dans un processus de pliage complexe pour réaliser les cases, qu'elle va découper ensuite en suivant les marques de plis. Vers la fin de l'atelier, sans ménagement, Agathe reprend son modèle à François et Arthur, qui ont commencé une partie en attendant qu'elle termine. Je suis interloquée par sa brutalité.

Lorsque je propose à François et Arthur de choisir les couleurs de leurs pièces, Agathe proteste :

Agathe. – Et pour l'échiquier aussi il faut choisir les couleurs !

Je la nomme donc « cheffe des couleurs de l'échiquier », et François et Arthur « chefs de la couleur des pièces » (ils ont choisi de les concevoir ensemble).

Satisfaite, Agathe me demande comment l'on compose la couleur corail [35]. En la voyant verser une très grande quantité de peinture dans sa palette, je pense à l'observatrice qui déteste le gâchis : elle partage ce point commun avec François, avec lequel elle semble nourrir une relation privilégiée.

• **Arthur** est très enthousiaste à l'idée de créer des pièces d'échiquier. **François** lui propose son aide, après avoir listé le nombre de pièces à créer. Les deux adolescents jouent et rient beaucoup entre eux. Arthur dessine un roi, assez conventionnel, puis une tour avec une princesse dessus. Le manque de proportions fait rire François, et, de plus, « il n'y a pas de princesse normalement sur une tour ». Arthur poursuit en dessinant un pion avec des cheveux, qu'il désigne comme à la fois « reine » et « pion ». Cette pièce semble

surprise de quelque chose : elle s'intitule « Oooohh » [36]. Je ressens une émotion esthétique teintée d'étrangeté devant ce dessin. Puis Arthur dessine une souris [36], qui étonne beaucoup François, puis sur une autre feuille un fantôme, une drôle de créature menaçante avec des dents pointues et des cheveux hirsutes [37].

Au fil de ce jeu, il est décidé de créer un jeu de pièces conventionnel [36], et un jeu de pièces imaginaires [37]. Cela amène François à proposer spontanément d'aider Arthur à dessiner, sur la même feuille. Il représente un fou avec un drôle de chapeau, qui fait beaucoup rire Arthur, un cavalier avec une bosse (qu'Arthur interprète comme « licorne » alors que c'est « une oreille » dit François), un autre fou avec un chapeau de bouffon du roi [36].

Arthur nomme « reine – avocat » la créature monstrueuse. C'est la deuxième fois qu'il dessine un personnage féminin en monstre menaçant (la première était pour le dessin d'une personne, à l'entretien individuel). Puis il dessine « Merlin le voleur de trône » pour le roi, un aspirateur à fantômes pour le cavalier [37]. François et Arthur recomptent les pièces : il manque la reine conventionnelle. François la dessine, avec un chapeau différent du roi [36]. Arthur nomme ensuite « échec de ouf » la famille imaginaire [37], « échec trop nul » la partie conventionnelle [36], faisant beaucoup rire François. Ils commencent ensuite leur partie d'échecs en attendant Agathe.

Lorsqu'Agathe décide de leur reprendre le plateau, Arthur demande à ce qu'on prenne en photo la position des pions. Après cela, en remettant les pièces du jeu au bon endroit pour continuer la partie, François s'adresse à elle (c'était son tour) :

François. – Tu pouvais aussi compter les cases de chaque bord et les multiplier pour savoir le nombre, et l'on n'aurait pas été obligés de défaire le jeu.

Agathe compte ses carreaux, et Arthur vérifie auprès d'elle « qu'ils y sont tous ». François gagne la partie contre Arthur, puis vient nous expliquer, à l'observatrice et moi, comment il a fait. Je lui suggère de l'enseigner à Arthur pour lui permettre de gagner une prochaine fois. Ce qu'il fait. Cela nous touche et l'observatrice me confie à la fin de la séance que cela l'a émue au point d'avoir les larmes aux yeux.

AT. – Qui t'a appris à jouer aux échecs ? Gagnes-tu toujours tes parties ?

François. – Non, j'ai déjà perdu contre mon père, et contre mon frère aussi. Je crois que c'est lui et mon grand frère qui m'ont appris.

> Je m'aperçois que je n'ai pas d'information concernant sa mère.
>
> A la fin de l'atelier, Arthur reprend une feuille pour y dessiner des formes étranges, qui m'évoquent des stéréotypies, en raison de leur ressemblance avec d'autres dessins réalisés de la même manière au fil des ateliers [38].

Nous avons été très surprise que ce jeu prenne dans tout le groupe, et que tous y adhèrent. Nous l'avons interprété comme illusion groupale, en relation au *fantasme de casse* (Anzieu 1999, p. 185-186) d'Agathe, qui a montré beaucoup d'impatience durant cet atelier. Son retour à une rigueur méthodique dans ses créations, ainsi que sa brutalité et sa tentative de reprendre les commandes (au sujet des couleurs par exemple) évoque un retour de ses résistances, comme si cette proposition de groupe avait provoqué chez elle une peur d'être détruite par lui, ou par nous-même. R. Kaës (Kaës & Anzieu, 1976a, p. 25) relie cette peur –du groupe, et du moniteur dans son contexte- à « la projection des pulsions destructrices des participants sur ces objets à la fois menaçants, étranges, étrangers, requérant ainsi un contrôle ». Il en résulte une tentative « de faire échec à l'angoisse de la destructivité, à la crainte de la toute puissance du moniteur », par le « système défensif » du déni, du clivage. En adoptant une position « hors du groupe » par son opposition, Agathe amène un clivage à l'intérieur du groupe, entre elle et les autres adolescents. Il nous semble que notre proposition d'être « cheffe des couleurs de l'échiquier » lui a redonné un pouvoir dans le groupe tout en réassurant notre place à la lisière : nous avons comme redistribué les rôles de façon équitable dans le groupe, en tentant d'introduire une sorte de partenariat.

Au regard de ces éléments, il n'est pas étonnant que les corps individuels aient été représentés (à travers les pièces de l'échiquier par exemple) plutôt que les enveloppes individuelles ou groupale. Le dessin « échec de ouf » d'Arthur [37] semble représenter chaque adolescent du groupe, incluant Jean, qui, absent, pourrait bien être le « fantôme » dont le « cavalier aspirateur de fantôme » aimerait bien se débarrasser… Nous avons dans ces représentations d'une « famille imaginaire » une expression de la destructivité évoquée plus haut. Nous notons également, signifiant son fantasme de casse, l'éparpillement des carreaux de l'échiquier d'Agathe, pour lesquels Arthur s'assure qu'ils sont bien tous là, et le reproche de François d'avoir « défait le jeu ».

IV.B.4.b. Echec du jeu d'échecs…

Les ateliers suivants montrent l'échec du jeu d'échecs de groupe. Nous avons tenté de réaliser ensemble les pièces en volume d'après les dessins de François et d'Arthur, mais aucun d'entre eux n'a réussi à s'approprier la construction en trois dimensions.

Nous avons accueilli un nouvel arrivant, Léon. Cet adolescent de seize ans vit en foyer, et nous dit ne pas aimer cela. Il ne dit rien de ses parents, et a deux frères plus jeunes. Léon n'a pas choisi de venir en art-thérapie, il n'en a aucune idée particulière, ni de demande à formuler. D'abord distant du groupe, réfractaire aux propositions, il se lie très fortement à l'observatrice, au point qu'il se montrera de très mauvaise humeur les jours où elle sera absente. Il est en apprentissage dans le domaine de l'horticulture, aime les plantes, « mais pas quand elles sont malades ». Lors des premiers ateliers, nous observons chez Léon un manque du côté de l'imaginaire et du symbolique. Il semble collé au réel, collé aux mots, qu'il entend au premier degré, sans capacité d'humour. Entendre les autres parler signifie pour lui « trop de bruit ».

Au cours du tout premier atelier pour Léon, le scopique s'est encore invité. Jean a décidé de réaliser des yeux en papier mâché, puis a joué à retourner ses paupières pour effrayer tout le monde. Puis il a proposé son aide pour réaliser les pièces d'échiquier, sans aboutissement. Léon, quant à lui, a choisi une carte postale avec l'image d'un appareil photo dont sortent de petits oiseaux, pour la reproduire… [39]

Agathe, quant à elle, a continué à réaliser les carreaux de l'échiquier, avec une méthode bien à elle, tout en évitant de nous parler. En voici quelques détails.

> **Atelier 6.** Sont présents Agathe, Jean, François, Léon, Arthur.
>
> Après avoir réalisé en couleur lavande la deuxième série de damiers de son échiquier [40], Agathe crée un vert turquoise foncé, et trempe chaque côté des carrés corail [41]. Je ressens une émotion esthétique, très surprise par son processus, que je trouve très ingénieux, avec une sensation de frissons. Cela m'évoque les notions d'enveloppe : une enveloppe pour chaque élément fractionné d'un corps. Il m'a semblé qu'Agathe éprouvait beaucoup de plaisir à tremper ces damiers dans la peinture, de façon très méthodique : elle était très concentrée, penchée sur la palette, la tête de côté.

> Puis, alors qu'elle semble s'ennuyer en attendant la fin de l'atelier, et à ma très grande surprise, elle peint directement sur la bâche qui protège la table à partir de gouttes de couleur lavande qu'elle laisse tomber (même méthode qu'Arthur au « pipe »). J'en ressens également des frissons. Un homme à chapeau (étrange, et que je ne vois qu'à la fin) se détache des différentes formes, qui ressemblent à celles peintes par Arthur lors de l'atelier précédent : le signe « infini », deux croix, des ovales, le signe « nucléaire » (en tout cas, c'est ce qu'il m'évoque), qui pourrait également être une fleur, un trèfle [42].
>
> **Atelier 7.** Sont présents Agathe, François, Léon, Arthur.
>
> Sans soin, Agathe colle à toute allure les carreaux de l'échiquier [43], puis propose d'aider à réaliser une pièce en volume (la dame !), qui s'avère finalement ressembler à un biberon [44].
>
> Arthur termine sa grande carte [45], et semble vouloir s'isoler du groupe, pour ne parler qu'à l'observatrice ou à moi-même. Il lui raconte son dessin (tiré d'un jeu qu'il connaît bien) : des contrées, des trésors, des armes, un château, un donjon. Il invente un monde « La M. » (qui veut dire « La Maudite ») où l'on peut tout obtenir en double.
>
> En fin d'atelier, pour la première fois, Agathe fait des compliments sur les créations du groupe. L'observatrice fait remarquer « qu'il y a une couleur commune aujourd'hui : le corail ». Je note chez elle une émotion esthétique à cette évocation.

Ces deux ateliers semblent montrer une réappropriation par Agathe de son rôle de mère-corps-du-groupe, avec l'aboutissement à la forme du biberon [44] et son attitude « suffisamment bonne » (Winnicott, 1971, p. 45) à la fin de l'atelier 7. En dessinant à même la bâche transparente lors de l'atelier 6 [42], elle nous a paru signifier un désir de marquer à nouveau l'enveloppe groupale, comme un tatouage sur une peau. Rappelons que nos graphiques ont montré une utilisation du support comme expression d'une frontière (voir graphique « Groupe 1 – SUPPORT/Etrangeté AT »). Le geste d'Agathe de tremper les côtés des carreaux de l'échiquier, le frottage du pastel gras sur la feuille par Léon, les tentatives de construire les pièces d'échiquier avec du papier et du scotch papier pour Arthur et François, ainsi que la peinture d'Agathe sur la bâche, en sont des exemples.

A l'atelier 7, après la venue de Léon, on recolle les morceaux du corps groupal, qui porte les couleurs d'Agathe (la couleur corail). Agathe colle à toute allure les carreaux de l'échiquier sur un support épais mais souple, Arthur termine de colorer sa carte aux trésors (nous apprenons que les croix en marquent l'emplacement) qui continue de nous évoquer un corps Frankenstein dont les différents membres sont cousus [45].

Nous proposons de décrire à présent plus en détail l'atelier 8, qui a vu chez Agathe l'éprouvé de bien-être de niveau 5 remplacé par un éprouvé d'étrangeté de niveau 4, faisant ainsi rupture avec ses notations habituelles et répétitives.

IV.B.4.c. L'espace onirique du groupe

Cet atelier est le dernier pour Jean. Il a été constaté unanimement (lui y compris) qu'il était prêt à sortir de l'institution, tout en conservant quelques séances de suivi auprès de son psychiatre, espacées dans le temps. Il semble à la fois ému, serein et libéré.

> **Atelier 8.** Sont présents Agathe, Jean, François, Léon, Arthur.
>
> • **Agathe** semble assez joviale aujourd'hui, très présente à l'atelier et à ce qui se passe autour d'elle. Elle reprend néanmoins l'un de ses thèmes qui me semblent être de résistance : remplir une feuille entière d'un fond bleu/mauve, du centre vers l'extérieur, qu'elle complète avec des teintes rouge, noire et dorée appliquées à l'éponge [46]. Elle essaie de communiquer avec Arthur qui est de très mauvaise humeur aujourd'hui.
>
> Puis, sur ma proposition au groupe, Agathe décide de réaliser un masque, après avoir vu faire Arthur. La première étape est de recouvrir le support-modèle de papier mâché. En la voyant chercher un modèle de masque dans mon sac de matériel, je me dis que j'ai oublié la version « loup ». À ma grande surprise, elle choisit la version de masque enfantin, sans bouche, ce qui provoque chez moi une émotion esthétique teintée d'étrangeté : étrangeté du choix de l'enfant, étrangeté du choix de masque sans bouche.
>
> Agathe se pose les mêmes questions qu'Arthur : « faut-il prévoir la fente des yeux avant, ou bien les redécouper ensuite ? » Elle décide de tout recouvrir, à toute allure, car l'heure approche [47].
>
> Agathe. – C'est assez dégoûtant, le papier mâché…

• **Arthur** veut réaliser un masque, mais ne comprend pas pourquoi il faut le reconstruire de toute pièce. Il aimerait peindre directement sur le support, et crie tellement il est de mauvaise humeur. Jean décrit alors le masque qu'il avait fait l'année d'avant (un tueur de film d'horreur), et dont il avait peur : sa mère l'avait caché, puis, selon lui, détruit, jeté à la poubelle. J'aide alors Arthur à commencer l'étape du papier mâché. Il décide que nous découperons l'espace pour les yeux plus tard [48]. Devant l'impatience autoritaire d'Arthur, je nomme son « ronchonnisme », ce qui a pour effet de lui rendre immédiatement le sourire. À la fin de l'atelier, après avoir appliqué le papier mâché, il semble plus détendu, et note « ronchon » sur son auto-questionnaire.

• **François** fait les cent pas dans l'atelier, tourne en rond, tout en lisant, refusant toute proposition. Néanmoins, il reste très attentif aux conversations.

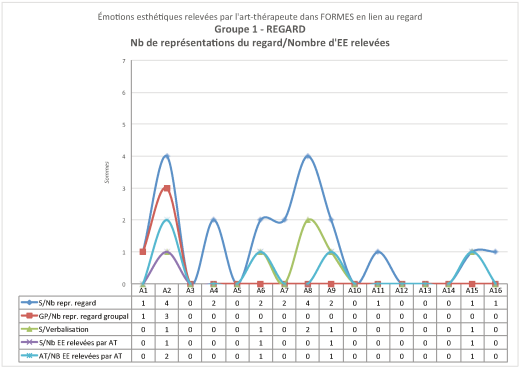
• **Léon** désire faire des arbres, dessiner la jungle, avec des crayons de couleurs. Il choisit un singe dans un magazine qu'il colle en haut à gauche de la feuille, puis deux hommes avec une sorte de filet à papillons qu'il colle juste en-dessous du gorille. Il écrit « la forêt », « le singe » et « les filets ». Puis il colle d'autres images à égale distance les unes des autres, et commence à remplir la feuille de teintes vertes lorsque je lui propose de lier entre elles ces images avec un fond de couleurs [49]. Je note dans sa composition l'absence totale d'évocation de l'humain : il n'a pas choisi de visage humain, et il ne nomme pas les chasseurs de papillons.

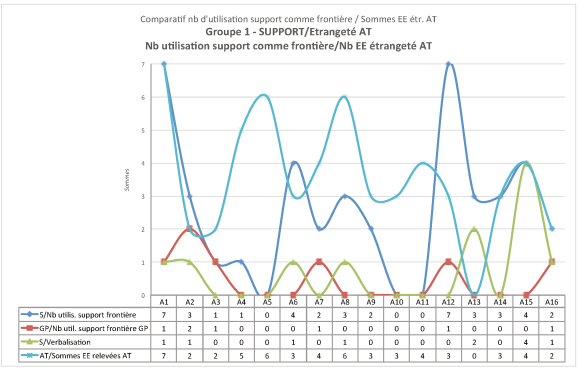
• Lorsque **Jean** retrouve son mélange de peinture séchée –avec des morceaux de cire-, il semble déçu [50]. De mon côté, je suis très surprise par le fait que le mélange soit si léger, et ait autant rétréci. Le résultat me semble étrange.

Jean décide de terminer un œil qu'il avait commencé à réaliser précédemment. Il le peint de rouge et de noir mélangés, et le laisse dans la palette ainsi, disant que l'œuvre est constituée de cet ensemble [51]. Il semble très content de lui. Le résultat, encore une fois, me paraît très étrange, un peu glauque, tout en suscitant mon intérêt.

Puis Jean réalise un visage en bas-relief en terre glaise, un peu étrange, avec un œil fermé en clin d'œil et un autre œil comme mort, de verre (à remplacer par celui en papier mâché ?), et un nez protubérant [52], pour lequel je m'entends dire : « il est joli, ce nez »… Pendant qu'il modèle, Jean semble éprouver un bien-être profond.

Nos graphiques ont montré pour cet atelier, à l'instar de l'atelier 2, un nombre notable de représentations du scopique (voir graphique « Groupe 1 – REGARD », chapitre V.4.b. en annexes 1), ainsi qu'une potentielle relation entre le nombre d'utilisations du support comme frontière et le nombre d'émotions esthétiques d'étrangeté éprouvées dans notre contre-transfert (graphique « Groupe 1 – SUPPORT/Etrangeté AT », chapitre V.4.d. de nos annexes 1), dont le nombre s'avère relativement élevé dans cet atelier. L'utilisation du support comme manifestation d'une enveloppe ou d'une frontière se trouve bien représentée en raison de la proposition d'utiliser le papier mâché, qui demande de superposer des bandelettes de papier imbibées de colle.





Le scopique s'est manifesté non seulement dans les représentations telles que les yeux peints par Jean, mais aussi dans les questionnements d'Agathe et d'Arthur, de prévoir « la fente » des yeux du masque, ou de la redécouper ensuite. Ceci n'est pas sans évoquer à nouveau, à l'instar de la « fente » dessinée par Nouzha [55] dans l'étude de cas d'Emma, la pulsion scopique de Freud (1905, p. 66). Si nous la mettons de nouveau en lien à « l'image d'un vide illimité » que représente le sexe de la mère (Anzieu 1987, p. 32), et aux émotions esthétiques teintées d'étrangeté que nous avons ressenties face aux représentations scopiques de Jean et au choix de masque d'Agathe, nous nous interrogeons sur le lien entre ce sentiment d'étrangeté, la pulsion scopique, et le regard maternel comme également une menace de « vide illimité » lorsqu'il vient à manquer. Nous relions aussi à ce questionnement, l'utilisation du papier mâché comme expression d'une frontière entre le regard porté de l'intérieur vers l'extérieur par l'Autre et celui porté de l'extérieur vers l'intérieur par le sujet.

Lorsqu'il cite le récit de *L'homme au sable* de Hoffmann et l'effet d'inquiétante étrangeté qui se dégage de ce texte, Freud (1919, p. 231) évoque « l'angoisse de devenir

aveugle » comme « substitut de l'angoisse de castration ». Les formes phalliques créées par Arthur (carotte, radis, sceptre, épée), que nous avons vues toutes isolées, sans attachement à un corps, semblent illustrer ce propos.

Mais la démonstration de Freud ne s'arrête pas à l'idée d'un lien potentiel entre l'inquiétante étrangeté de l'Homme au sable et « l'angoisse du complexe de castration infantile » (*Ibid*., p. 233). Elle l'amène à relier aussi l'inquiétante étrangeté au motif du double, à « l'identification à une autre personne, de sorte qu'on ne sait plus à quoi s'en tenir quant au moi propre, ou qu'on met le moi étranger à la place du moi propre » (*Ibid*., p. 236). Le motif du double n'est pas sans évoquer la relation établie entre Jean et Arthur, qui s'installera à la place de Jean dès l'atelier suivant, et n'en bougera plus jusqu'à la fin de sa prise en charge en art-thérapie.

Nous relions également cette réflexion « aux premiers stades du développement de l'enfant », où « *le précurseur du miroir, c'est le visage de la mère* » Winnicott (1971, p. 203), et où le petit enfant ne se représente pas encore l'environnement comme séparé de lui-même. Ceci nous amène à la poursuite du cheminement de Freud (1919, p. 240), qui évoque le sentiment de détresse et d'inquiétante étrangeté lorsque par exemple « on s'est égaré dans une forêt, à la montagne, surpris peut-être par le brouillard, et qu'en dépit de tous les efforts pour trouver un chemin balisé ou connu, on se retrouve à plusieurs reprises au même endroit que caractérise un relief particulier ». Le « *paysage* avec rochers, forêt et eau » n'est-il pas une représentation, dans le rêve, de la « topographie compliquée des parties sexuelles féminines » ? (Freud, 1917b, p. 200). Nous notons ici le désir de Léon de « dessiner la jungle », et son choix de légendes : « la fôrêt, le singe, les filets ». Dans son écrit sur l'inquiétante étrangeté, Freud (1919, p. 252) fait ensuite le lien entre la conception du connu et de l'inconnu, au sujet des hommes névrosés, qui « déclarent que le sexe féminin est pour eux quelque chose d'étrangement inquiétant » : « cet étrangement inquiétant est l'entrée de l'antique terre natale du petit d'homme, du lieu dans lequel chacun a séjourné une fois et d'abord. »

Lorsque Lacan (1964, p. 105) évoque le tableau de Holbein, *Les Ambassadeurs*, il s'intéresse à la façon dont le crâne représenté en anamorphose « regarde » le regardant, presque pour le « *prendre au piège* » : « il nous reflète notre propre néant, dans la figure de la tête de mort » (*Ibid*., p. 107), et, dans le même temps, nous captive de façon énigmatique, suscite notre désir « qui se prend, qui se fixe dans le tableau ».

Sous ces éclairages, il nous semble que cet atelier présente une sorte de condensation de ce qui se joue au niveau scopique dans « l'espace onirique commun et partagé » du groupe, où « la capacité onirique d'un autre (et de plus d'un autre) est facteur essentiel du rêve et du récit qui en est fait ». (Kaës, 2010b, p. 32). Cette condensation concerne à la fois l'expression d'une angoisse de castration (d'Arthur), de pulsions scopiques (Jean, Agathe, Arthur), et d'angoisses/désirs archaïques d'être engloutis dans le regard/fente de l'Autre (Agathe, Arthur, Léon). Il nous semble avoir été prise, si l'on considère nos éprouvés d'étrangeté en contre-transfert, dans *l'effet d'inquiétante étrangeté* qui « se produit souvent et aisément, quand la frontière entre fantaisie et réalité se trouve effacée, quand se présente à nous comme réel quelque chose que nous avions considéré jusque-là comme fantastique, quand un symbole revêt toute l'efficience et toute la signification du symbolisé » (Freud, 1919, p. 251). A cet endroit, nous pouvons considérer que notre vécu à travers l'émotion esthétique a fait œuvre de *fonction alpha*, en tant que « capacité de rêverie » (Bion, 1962, p. 53), ou de *fonction à contenir* (Mellier, 2005), de ce qui se jouait au niveau pulsionnel pour ces adolescents, dans leur relation à la matière.

IV.B.5. Associativité formelle et verbale

Un processus associatif en lien à la pulsion scopique s'est initié à l'atelier 8, lorsque nous avons regretté de ne pas avoir apporté dans l'atelier le modèle de « loup » pour la confection des masques. Il s'est poursuivi l'atelier suivant, où nous avons accueilli un nouvel arrivant, John.

IV.B.5.a. Le loup dans la bergerie

> **Atelier 9.** Agathe trace le contour des yeux de son masque. Elle souhaite les découper elle-même, mais semble peiner à cette tâche. Elle finit par me demander mon aide.
>
> A ma grande surprise, elle découpe le masque en forme de loup : lorsqu'elle avait choisi le visage sans bouche, j'avais justement pensé que j'aurais dû apporter ceux en forme de loup !
>
> Arthur, quant à lui, semble très joyeux aujourd'hui. Il parle d'un film d'animation qui a « l'air pas mal » : « Le dernier loup » !

> Agathe teste la couleur noire mélangée à de l'argenté pour la nacrer, et en recouvre son masque. Puis elle colle dessus des paillettes dorées [53]. Agathe est très impatiente que le masque sèche car elle veut absolument le finir pour l'emporter. Je lui demande la permission de le prendre en photo. Elle accepte. Elle semble très fière de ce masque.
>
> Je propose à Arthur de tracer l'emplacement des yeux de son masque afin de les découper pour lui. Arthur met ensuite beaucoup d'attention et de concentration à peindre ce masque, sur lequel il trace une grande croix cernée d'un trait noir. Je pense à un visage barré, et ressens un effet de surprise : une forte émotion esthétique teintée d'étrangeté [54]. Arthur recouvre une moitié du visage de couleur rouge, l'autre de couleur bleue. Il semble très fier de ce masque, qui représente « un justicier ». Dans l'après-coup, je relie cette croix au X de François lors des premiers ateliers.
>
> Arthur mélange ensuite sur sa palette toutes les couleurs de son masque, « pour voir ce que cela donne ». Il demande une grande feuille pour les étaler. Avec cette couleur, il peint ensuite un motif étrange, qu'il signe [55].
>
> Arthur. – Oh ! ça fait un clou à l'envers !
>
> A la fin de l'atelier, Arthur dessine un immense sourire sur la silhouette de l'auto-questionnaire. Lorsque je lui demande ce que cela représente :
>
> Arthur. – C'est un grand sourire, parce que je me sens très heureux.
>
> De son côté, François ne souhaite rien faire aujourd'hui. Lorsque j'évoque les vacances scolaires, son sourire est très large.
>
> Léon continue son collage, puis entoure quelques images de formes. Lorsque je reviens vers lui, je suis très surprise par des espèces de poils verts dans la forme centrale. Une sorte de répulsion m'atteint, que je nomme étrangeté…
>
> AT. – Qu'est-ce que c'est ?
>
> Léon. – De l'herbe.
>
> AT. – Peut-être peux-tu la densifier un peu ?
>
> Léon préfère y ajouter des fleurs, tout en dessinant d'autres poils-herbe à l'extérieur de la forme. Il semble très satisfait de sa création [56]. Dans l'après-coup, je note qu'il a entouré quatre éléments de sa composition, comme s'il représentait le groupe sans John.

L'adolescent nouveau venu dans le groupe, a posé des mots sur l'effet morbide du masque sans yeux après avoir lui aussi mis en œuvre l'expérience du papier mâché :

« J'ai l'impression que c'est un mort », puis, en fin d'atelier : « Il est bien mort ». Cela apporte un nouvel éclairage à la séance précédente, sur l'angoisse mortelle que représente l'absence de regard porté par la mère sur son enfant, ou l'absence de réponse à ses sollicitations visuelles. « Si le visage de la mère ne répond pas, le miroir devient alors une chose qu'on peut regarder, mais dans laquelle on n'a pas à se regarder » (Winnicott, 1971, p. 207). Ce qui s'est joué pour Agathe et Arthur au moment de créer le masque semble alors avoir pu se référer aussi à la terreur de ne pas exister au regard de leur mère, de l'Autre, de ne pas s'y voir reflété. A la fin de l'atelier, lorsque nous leur avons demandé s'ils avaient pensé la même chose que John à la première étape de confection du masque, Agathe a répondu : « Oui, un peu. Il m'a fait penser à quelqu'un qu'on momifie, et aussi à quelqu'un qu'on soigne. » Arthur a également répondu que cela lui avait fait penser « à quelqu'un qu'on soigne ».

Cette nouvelle interprétation semble se manifester à travers le masque barré d'Arthur, qui peut tout aussi bien représenter aussi l'expression d'une censure, d'un interdit face aux mystères libidinaux évoqués par le masque d'Agathe, mais aussi par son désir d'exposer son « clou » aux yeux de tous. Cet interdit nous a semblé rejoindre l'interdit du corps, déjà signifié par François au tout début des ateliers lorsqu'il a barré la silhouette de son auto-questionnaire d'un X. Il se continue pour lui depuis lors, étant donné son refus absolu de créer, c'est-à-dire de mobiliser son corps autrement qu'en marchant parfois en long et en large dans l'atelier. Par ailleurs, François échange le plus souvent possible avec Arthur et les autres participants, autour des stratégies de jeux vidéo. C'est la raison pour laquelle nous avons évoqué une sorte de négatif entre lui et Agathe, qui, elle, ne s'exprime qu'à travers ses créations. Même si celles-ci semblent vouloir dire quelque chose de ses pulsions, il nous a été très difficile de comprendre ce qui se jouait pour elle au niveau de ses affects autrement que dans nos interprétations de ses processus créatifs, qui ont mis en œuvre un style de l'ordre d'une répétition de l'identique. Par ailleurs, si nous mettons en relation l'aspect libidinal de ses créations avec sa place de corps-mère du groupe, il nous apparaît que l'expression de ces pulsions pourraient représenter plutôt – ou aussi ?- celles du groupe. Elle endosserait alors peut-être la *fonction phorique* (Kaës, 2010b, p. 22) de porte-fantasme ou de porte-libido du groupe.

Cependant, l'idée de « quelqu'un qu'on soigne », qui a émergé de l'échange au sujet des masques, suggère qu'Agathe et Arthur ont pris conscience qu'un processus

réparateur pouvait être à l'œuvre. Le processus associatif que nous avons introduit un peu plus haut, et qui a commencé l'atelier précédent, vient illustrer ce point. Deux chaînes associatives contradictoires et complémentaires semblent se croiser dans cette associativité : l'une concerne le loup dévorateur, peut-être le loup dans la bergerie avec l'arrivée successive de deux nouveaux adolescents dans le groupe ; l'autre le loup libidinal en relation à la pulsion scopique, entre l'interdit et le désir de voir et d'être vu.

Nous présentons ci-après un schéma de ce processus associatif. Nous pouvons y observer les éléments suivants :

1/ Les chaînes associatives se commencent ici par un lien inconscient entre Agathe et nous-même (elle cherche un masque et nous pensons « loup »). Ceci vient corroborer notre observation de sa capacité de rêverie –fonction alpha-, à nos côtés, qui va à la fois signifier et ouvrir tout l'univers fantasmatique du groupe.

2/ Notre émotion esthétique d'étrangeté (face au choix du masque d'enfant par Agathe) semble enclencher les processus associatifs.

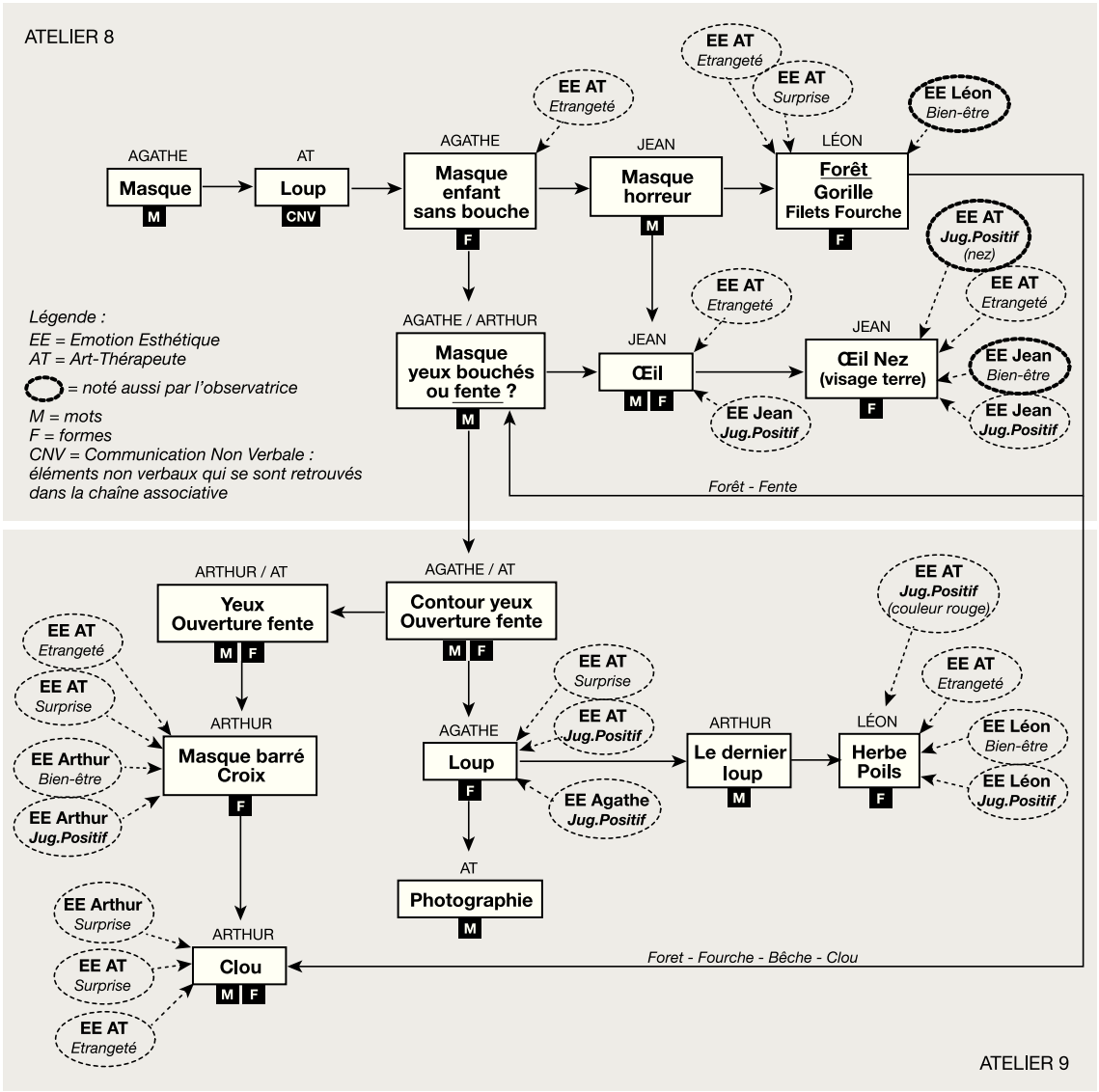
3/ La chaîne associative se constitue d'éléments verbaux (M) et/ou formels (F), ainsi que non verbaux (CNV, que nous avons pu repérer ici dans notre contre-transfert).

4/ Les émotions esthétiques apparaissent aux points de nouage des chaînes associatives, notamment lorsque notre ressenti d'étrangeté est associé à un jugement esthétique positif et/ou à du bien-être du côté des sujets.

5/ Chaque chaîne associative semble se terminer par une résonance émotionnelle entre les sujets et nous-même, du côté du jugement esthétique positif, ou dans un sentiment de surprise partagé (voir le « clou » d'Arthur). Le nombre d'émotions esthétiques augmente entre le début et la fin des ateliers, ce qui suggère qu'un accordage groupal s'est mis en œuvre en relation à ces résonances.

7/ Nous avons été prise dans ces chaînes associatives –et l'avons même initiée-, du point de vue de la pulsion scopique (notre exclamation devant le nez du masque en terre de Jean ; notre demande de photographier le masque d'Agathe).

8/ Les relevés de l'observatrice se sont concentrés sur l'atelier 8, sur les éprouvés de bien-être et notre jugement positif, que nous avons verbalisé.



• *Figure 36 - GROUPE 1 - Schéma des chaînes associatives des ateliers 8 et 9.*

IV.B.5.b. Accordages

L'atelier suivant, Agathe décide de réaliser un cœur en modelage, qu'elle désire « habiller d'un ruban ». Après avoir mis beaucoup de temps à esssayer de le positionner, elle nous demande notre aide, le trouvant « trop rigide » [57]. Pendant ce temps, Léon dessine un arbre qui « ressemble à un papillon » selon Agathe [58]. Agathe est très gênée par les discussions incessantes des trois autres adolescents, Arthur, François et John, qui décrivent en détail les scènes de violence de leurs jeux vidéos. La violence de leurs propos a dû nous toucher également, car nous n'avons pas pu nous souvenir de leur contenu précis au moment d'écrire le contenu de la séance, mis à part le fait que nous l'avons relié au souvenir d'un atelier d'une précédente année, où il était

question de membres arrachés et de sang qui coule. Il est probable que les remaniements du groupe –le départ de Jean suivi de l'arrivée de Léon et de John- ont provoqué une angoisse de morcellement qui s'est traduite par ce discours violent.

A partir de cet atelier, nous avons noté qu'un accordage a semblé se mettre en place, au vu des courbes des émotions esthétiques observées du côté des sujets et dans notre contre-transfert, lorsque nous avons comparé les relevés de l'observatrice avec les nôtres (voir graphique « Groupe 1 – Nombre total d'émotions esthétiques »). L'atelier 11 a en effet montré un mouvement dans les relations. Pour la première fois, et la seule, François a noté en fin d'atelier un éprouvé corporel au niveau de la poitrine, alors qu'il prononçait un jugement de valeur à l'attention d'Arthur (leurs échanges ont été très riches, autour de jeux de mots). C'est également le seul atelier où ont concordé des éprouvés de bien-être pour tous les adolescents, avec des éprouvés d'étrangeté dans nos émotions esthétiques pour tous également (graphique « Groupe 1 : bien-être vécu / AT : étrangeté vécue »).

> **Atelier 11.** Sont présents Agathe, Arthur, François, Léon.
>
> • **Agathe** mélange avec soin les couleurs acrylique pour composer un rose fushia. Elle s'intéresse aujourd'hui à ce que font Arthur et François. Elle mélange paillettes et colle pour le bord du ruban de son cœur en terre, après l'avoir peint en noir et orné de croisillons fins en fuschia. Je suis touchée par sa façon de déposer de petits points avec le bout en bois du pinceau, de façon très méthodique, très concentrée [59]. Ce geste provoque en moi un sentiment d'étrangeté.
>
> • **Arthur** propose un jeu à **François**, qui est prompt à s'amuser des règles établies par Arthur. Chacun, à tour de rôle, dit un mot, et l'autre le dessine ou l'écrit. Il y a des pièges, suivant comment la phrase contenant le mot est formulée. Face à face, chacun avec sa feuille, Arthur et François rient beaucoup. Une sorte de jeu en miroir où le moi de chacun se retrouve sur la feuille de l'autre (Arthur écrit trois fois « Moi » sur le dessin de François). Pour une fois, François s'est assis en face d'Arthur, alors qu'il reste debout habituellement. En dessinant, Arthur porte un jugement surmoïque sur ses propres dessins : « C'est à chier » [60].
>
> A la fin de l'atelier, il essaie de porter François, qui ne bouge pas d'un millimètre (il mesure trois ou quatre têtes de plus qu'Arthur).
>
> François. *Riant*. – Qu'est-ce que tu essaies de faire, là ?

> Lorsque nous prenons un temps de parole, François, qui a écrit « stupide » avec une flèche désignant les dessins d'Arthur, me l'explique [61].
>
> • **Léon** réalise un nouveau collage avec des animaux, que je l'aide à trouver dans des magazines : un chat, trois oiseaux, un cochon. D'habitude un peu isolé, il a choisi de s'installer aujourd'hui sur la même table qu'Arthur et François. Lorsque je vois Léon découper un gros chat blanc, je suis très étonnée. Sur l'image du chat, est indiqué « digestion saine ». À l'apparition du cochon, j'ai la même impression d'étrangeté, voire de bizarrerie. Après avoir légendé les animaux, Léon considère que sa création est finie. Le tout semble totalement déséquilibré [62].

Nous observons un jeu de miroirs intéressant entre Arthur et François, qui a abouti à un contact corporel entre eux, à l'initiative d'Arthur. Depuis le début des ateliers, celui-ci semble très réceptif aux problématiques des uns et des autres, à celles du groupe, en résonance avec les siennes : identification à Jean, problématique de miroir rejouée entre lui et Agathe, confrontation corporelle avec François. Cela va conduire Arthur à mettre en scène des jeux de collage et décollage les ateliers suivants, des créations signifiant clairement un dedans et un dehors, puis, peu à peu, à se représenter entier dans les œuvres, de façon symbolique.

Dans le même temps, cette confrontation physique a pu permettre à François d'éprouver la surface de son corps, d'où sa nouvelle notation dans son auto-questionnaire. Concernant le jugement porté sur le comportement d'Arthur, avec le mot « stupide », nous décrirons un peu plus bas comment il va initier la possibilité d'une entrée en relation avec nous, très tardivement, mais avant la toute fin du cycle d'ateliers.

IV.B.5.c. Apparitions de frontières et de contenants

Les cinq animaux collés par Léon sur la feuille semblent suggérer que le groupe est enfin reconstitué, malgré, ce jour, l'absence de John. A partir de cet atelier, les représentations et l'utilisation des matériaux ne vont plus signifier seulement les corps dans le groupe, mais réellement les frontières, c'est-à-dire des contenants.

Agathe va représenter des œufs [63] et des « pots à trucs » « pour planter des graines » [64]. Arthur va expérimenter le collage-décollage de feuilles [65], de mains [66], puis créer d'énormes demi-œufs « pour mettre des trucs dedans », dont il va

peindre l'intérieur en doré et en argenté. Il représentera « des boutons d'acné » qui sont des « montagnes », et qui nous évoqueront, ainsi qu'à à l'observatrice, deux formes phalliques en miroir [67], cette fois accrochées à un support –corps complet ? Ces formes, inscrites à l'intérieur de cercles réalisés avec une palette, nous rappellent l'œil de Jean posé sur le même support, ainsi que le corps à corps avec François, face à face, en miroir, de l'atelier 11. La pulsion scopique semble de nouveau à l'œuvre. Puis Arthur va tenir absolument à ce que les œufs créés soient disposés avec une paille au milieu, représentant une figure phallique entre deux bourses [68].

A l'atelier 13, nous avons noté une chute des émotions esthétiques relevées, qui coïncide exactement avec l'absence de l'observatrice. Son rôle dans les ateliers a donc été moteur de ce point de vue. Le même jour, arrive Natalia, à laquelle Agathe va se lier. Agathe exprime une grande admiration pour les créations de Natalia, qu'elle définit comme « véritable art ». Lors de l'atelier 14, nous leur proposons de peindre sur le même support. Natalia propose d'y « mettre les mains ». Cela va nouer un lien corporel entre elles, au point que Natalia va se révéler *porte-symptôme* (Kaës, 2010) pour Agathe. Juste avant l'atelier 15, l'observatrice et nous-même apprenons qu'Agathe se scarifie, mais n'en parlons pas dans l'atelier. Un rendez-vous est prévu plus tard avec les personnels soignants à ce sujet. Natalia, ce jour-là, remplit une feuille de peinture épaisse, et y inscrit, en les gravant avec le bout d'un pinceau, des signes, des noms de pays, etc… mettant au jour la souffrance d'Agathe.

Dans l'intersubjectivié, « les sujets sont dans des relations d'accordage, de conflit, d'écho et de miroir, de résonance avec leurs propres objets internes inconscients et avec ceux des autres. » (Kaës 2010, p. 21). Les *alliances inconscientes* et les fonctions *phoriques* des sujets du groupe sont des processus de ces liens : « un sujet porte, pour lui-même *et* pour un ou pour plusieurs autres, un signe, une pensée, un rêve, une parole, un symptôme, un idéal. » (*Ibid*., p. 22).

En arrivant le jour du seizième atelier, dernier jour de la recherche, Léon est heureux de nous annoncer qu'il va créer des drapeaux [69] (des internationaux de football se jouent à se moment-là). Il note dans son auto-questionnaire du bien-être en lien aux couleurs du drapeau français. Natalia lui propose son aide. Ces drapeaux nous apparaissent alors comme des enveloppes-pansements qui pourraient être destinées à recouvrir les blessures d'Agathe.

Au cours de notre entretien de fin de recherche avec François, alors qu'il soupire à chacune de nos demandes (notamment pour la passation des tests projectifs), comme il le faisait ces derniers temps en atelier en nous tournant le dos, nous ressentons une colère et décidons de lui en faire part : « François, tu es doté et doué de parole, et je pense que ce serait plus agréable pour moi que tu me dises non plutôt que de soupirer ». A partir de ce moment-là, durant l'ensemble des ateliers qui ont suivi le seizième jusqu'à l'arrivée des vacances d'été, François nous a parlé sans discontinuer de ses questionnements quant à l'attitude des uns et des autres, et de ce que pouvait provoquer la sienne, à travers la description détaillée de ses jeux de stratégie de guerre en ligne : « j'ai mis en place cette attaque, et mes ennemis ont riposté alors qu'ils savaient que j'étais plus fort qu'eux : pourquoi ? Sont-ils stupides ou bien c'est autre chose ? » Ces jeux en ligne lui ont permis de comprendre qu'il pouvait faire l'objet de représailles s'il trahissait une alliance, qu'il pouvait perdre à un endroit pour gagner à un autre, et que ses actions avaient des conséquences sur les autres autant que celles des autres sur lui-même. Chaque semaine, il vérifiait au cours de nos conversations si son ressenti des relations était juste ou non. Nous devions l'interrompre de temps en temps pour prêter de l'attention aux autres adolescents. Il attendait patiemment puis nous demandait s'il pouvait continuer à nous parler. Les autres adolescents l'ont écouté avec beaucoup d'attention, comme un conte qui se déroule jour après jour.

Au regard de ces ateliers, nous pouvons conclure sur le fait qu'un mouvement a été perçu chez Agathe et François grâce à un accordage entre chacun d'eux et un autre membre du groupe -Natalia pour Agathe, Arthur pour François – qui a abouti, pour François, à la possibilité d'une relation entre lui et nous, autour de la parole. Le *faire* pour François, en miroir avec Arthur, ainsi que leur confrontation corporelle, a semblé agir comme déclencheur, pour l'un comme pour l'autre.

Ce moment critique pour Agathe, où elle a exprimé sur son corps une souffrance alors qu'elle ne laissait rien paraître jusqu'ici, nous semble être survenu en lien à l'accordage tardif mis en œuvre à l'arrivée de Natalia, qui a modifié la configuration du petit groupe (François, Arthur, Agathe) pour se rapprocher de la configuration familiale d'Agathe (qui a deux frères et une sœur). Cet agir a-t-il finalement signifié un mouvement ou un échec ? Nous prenons en compte le fait qu'Agathe se soit laissée voir se scarifier (cela n'avait jamais été remarqué avant, mais il est possible que ces scarifications aient commencé bien plus tôt). Ceci a amené les adultes à la possibilité de

reconnaître sa souffrance cachée, et à une perspective, pour elle, d'être « soignée ». Cependant, ses résistances ont continué ensuite à se manifester à travers un faire créatif répétitif : mêmes couleurs (corail), mêmes processus (géométriques), mêmes matériaux (paillettes). Nous ne savons pas quel cheminement Agathe aurait pu réaliser dans la durée. La question du féminin intime –au sens de l'*être* pour Winnicott, absent dans les représentations d'Agathe en-dehors d'un ornement pailleté-, est cependant apparue à travers une œuvre de Natalia au tout dernier atelier (après les seize ateliers), à travers le thème de la fleur.

IV.B.6. Résumés des études de cas

Nous présentons ici les résumés des deux études de cas précédentes, de manière descriptive, afin d'introduire notre synthèse les concernant.

IV.B.6.a. Résumé de l'étude de cas d'Emma

Emma, douze ans, nous est présentée comme souffrant d'une psychose d'origine organique, et d'un syndrôme de Di George. Elle a été hospitalisée suite à un repli autistique au cours duquel elle refusait de s'hydrater. A son arrivée dans le groupe art-thérapeutique, elle parle sans adresse, chuchote des loghorrées d'insultes et se définit comme « handicapée moteur et autiste ». Elle nous signifie la présence d'un Double, son « jumeau », dans les ateliers, ainsi que celle de ses peluches « qui sont là » et nous parlent. Elle choisit rapidement l'éponge comme *objet de relation* (Gimenez, 2002), avec laquelle elle remplit, de façon impulsive et répétitive, des feuilles entières de peinture.

Deux de ses premières peintures (atelier 1), sans représentations formelles, semblent montrer un clivage entre le « bon » et le « mauvais », tandis que des résonances d'émotions esthétiques émergent en négatif dans le groupe (bien-être du côté des sujets, versus étrangeté du nôtre) dans le même temps que des représentations de frontières (contours épais par exemple). Ces résonances se révèlent, avec certains sujets, en relation au processus créatif d'Emma (comme entre Vanessa et nous-même lors du premier atelier). La première de ces peintures, à partir d'une feuille entièrement recouverte de rouge et de noir, est nommée par Emma « un dragon qui crache le feu » [5]. La seconde, bleue, très aqueuse, représente « un dauphin ».

IV.B.6.a.1. Signifiants formels et résonances émotionnelles

De premiers *signifiants formels* (Anzieu, 1987) apparaissent ensuite dans ses créations (atelier 2), à travers un processus associatif montrant un mouvement, un passage d'une catégorie à l'autre de ces signifiants, dans un même atelier. Ce processus se poursuit au cours du quatrième atelier, après une rencontre entre elle et nous-même dans un espace transféro-contre-transférentiel, à travers la couleur jaune très signifiante dans notre histoire personnelle, et qui lui « fait penser à l'art-thérapie ». Nous proposons

ensuite à Emma de peindre avec les doigts, et ressentons au fil de sa création une très forte résonance d'émotion esthétique avec elle, que l'observatrice note également (voir en annexes 1, les graphiques « Groupe 2 - Nombre total d'émotions esthétiques relevées par l'observatrice par sujet », chapitre VI.4.g.). Emma fait se rencontrer sur le même support les couleurs bleue et rouge du dauphin et du dragon [15]. Le jumeau disparaîtra à la suite de cet atelier. Suite à cette peinture, et au cours du même atelier, Emma entre dans un jeu sonore de pastels frottés avec Nouzha, une autre adolescente, jusqu'à ce que leurs sons s'accordent en une sorte de mélodie rythmée. Une relation naît entre elles suite à cette expérience, qu'elles renouvelleront l'atelier suivant (atelier 5).

IV.B.6.a.2. Perception d'un dedans et d'un dehors, et émergence de frontières et de contenants

Au cours de cet atelier, Emma boit beaucoup d'eau tout en trempant des feuilles entières de peinture très aqueuse [20] [21]. Elle semble (ré)-hydrater ainsi à la fois un dedans et un dehors. Elle passe le temps de l'atelier à entrer et sortir, comme si elle mettait en scène son corps dans un fort-da (Freud, 1920) énergique. Elle commence à s'adresser à nous.

Au cours de l'atelier suivant (atelier 6), le plus représentatif pour le groupe en termes de résonances émotionnelles et d'émergence de contenants dans les œuvres (aux niveaux individuel et groupal), et après que nous ayons ressenti une forte étrangeté lorsqu'elle a mélangé plusieurs couleurs sur une feuille, Emma la frappe avec l'éponge, en faisant des bulles, que nous nommons [28]. Elle commence ensuite à créer des bulles-contenants-grottes dans lesquelles elle inscrit son prénom [29]. Nous avons mesuré dans cet atelier la relation entre les représentations de corps contenants individuels, et celles du corps groupal (bateau avec contour). Le sexuel s'y est également représenté, tout en signifiant une contenance groupale.

IV.B.6.a.3. Effet-miroir et subjectivation

Les formes créées par Emma se révèlent ensuite en positif sur les feuilles, se détachant du fond [41]. Son geste est plus contrôlé, plus fluide, et montre une intention. Elle nous appelle désormais par notre prénom. Suite à notre proposition de création et à une première expérience de modelage où nous l'avons accompagnée, Emma désire

continuer à créer des bols qu'elle recouvre d'une peinture épaisse en bouchant les trous qu'elle y a gravés [52]. Elle commence à nous demander si ce qu'elle crée « est beau », à nommer spontanément ses émotions, et à nous montrer avec fierté ce qu'elle a créé. Au cours du tout dernier atelier, Emma peint soigneusement l'intérieur et l'extérieur d'un pot que nous avons réalisé ensemble, d'une couleur différente, et de manière à ce que les couleurs ne se mélangent pas : rouge à l'intérieur, et bleu à l'extérieur [62]. Au moment de notre entretien final, Emma ne reconnaît pas les peintures qu'elle a réalisées avant de commencer à représenter ses bulles-grottes.

IV.B.6.b. Résumé de l'étude de cas d'Agathe

Alors que nous avons constaté un mouvement –même si parfois modeste- pour la plupart des sujets de nos groupes, nous avons rencontré une difficulté en ce qui concerne le cheminement d'Agathe dans le Groupe 1. Elle semble en effet s'être emparée de stratégies de création très élaborées et répétitives, signifiant défense et résistance à toute expression de son état d'être. S'est dégagée de son attitude une impression de faux-self, qui est apparue dans ses notations systématiques de « bien-être » de façon « globale » dans ses auto-questionnaires, sauf pour quelques ateliers sur la totalité, dont un significatif. Lorsque les ateliers commencent, peu avant le départ de notre recherche, Agathe et deux autres adolescents (François et Arthur) forment un noyau de groupe stable sur l'ensemble de la session, alors que le groupe lui-même sera traversé d'arrivées et de départs.

IV.B.6.b.1. Contenir le groupe

Au cours de notre premier atelier de recherche, Agathe réalise une peinture que nous avons interprétée comme signifiant la contenance du groupe, et un désir qu'il y ait connexion entre ses membres [11]. Les adolescents présents ce jour montrent effectivement beaucoup d'agressivité, voire de morbidité. Dans l'après-coup, il nous a semblé qu'Agathe avait rempli une fonction alpha aux côtés de notre équipe encadrante, en raison du thème de sa création, et de sa notation –rare- d'étrangeté dans son auto-questionnaire.

Au cours du deuxième atelier, particulièrement significatif pour les adolescents, nous avons relevé des résonances d'émotions esthétiques en négatif entre leurs éprouvés

et les nôtres, renforcées par des jugements esthétiques positifs. La pulsion scopique s'y est invitée, et de nombreuses représentations du corporel et du sexuel sont apparues dans les œuvres. Nous y avons relevé une illusion groupale. Le thème en était « le secret », et Agathe a réalisé une forme de corps groupal composé de plusieurs cœurs (au nombre des adolescents présents) sur une face, et décoré l'autre face de paillettes, montrant une petite fleur argentée que nous avons interprétée comme représentation libidinalisée de son corps. Elle l'a caché à moitié dans une enveloppe [18]. Agathe semble donc se représenter à la fois comme corps individuel, et comme corps groupal, ce qui a confirmé notre impression du premier atelier.

IV.B.6.b.2. Rester en lisière

Le quatrième atelier, significatif lui aussi, et dont le thème était l'auto-portrait peint avec les doigts, a généré un éprouvé d'étrangeté chez Agathe, et également, de façon notable, dans notre contre-transfert. Nos ressentis corporels se sont manifestés du côté de l'enveloppe. Agathe s'est représentée avec une sorte de pull à paillettes [29], qui existe dans la réalité. Elle a utilisé pour ce pull les couleurs d'une peinture précédente de l'un des adolescents, Arthur, qui représentait ce que nous avons interprété comme trois corps flottants [2].

En raison de cette enveloppe-pull et de ce ressenti d'étrangeté, nous nous sommes aperçue qu'Agathe semblait « à la lisière du groupe », à nos côtés, à la fois dedans et dehors, plutôt qu'à l'intérieur du groupe. Nous l'avons interprété comme une défense, et comme, peut-être une difficulté face au fait que, seule jeune fille dans le groupe, elle ne pouvait pas y rejouer sa configuration familiale. Agathe est en effet l'aînée de deux frères et une sœur. Etant nous-même une aînée, il nous a semblé que ce point commun entre nous, nous positionnait peut-être en rivalité. Nous avons donc tenté de proposer une création de groupe sur le thème du jeu d'échecs (en raison de l'affinité avec ce jeu de François, l'un des participants), au cours de laquelle Agathe a réalisé une sorte de reine-biberon de jeu d'échecs… [44] François et Arthur se sont liés particulièrement au cours de cet atelier, jusqu'à ce qu'Agathe semble s'en montrer jalouse. Le jeu en groupe a fini en une sorte d'échec, mais Agathe s'est un peu plus liée aux autres adolescents.

Un autre atelier notable (le huitième) a été celui où elle a remplacé sur son auto-questionnaire, le bien-être par l'étrangeté. Il s'agissait de créer des masques en papier

mâché, et Agathe a trouvé cette matière « dégoûtante ». Cependant, son choix de réaliser un masque en forme de loup de Carnaval –ou de soirée- noir à paillettes [47] [53], terminé l'atelier suivant, semble avoir convoqué de nouveau libido et pulsion scopique. Au moment de la confection du masque, il a été question pour elle et un autre adolescent, Arthur, de savoir s'il fallait laisser la place libre pour les yeux, ou les découper ensuite. De nombreuses émotions esthétiques ont fait résonance dans cet atelier, notamment un fort éprouvé d'étrangeté dans notre contre-transfert, en relation à l'utilisation du support comme frontière. Nos éprouvés corporels y ont également été très nombreux, en relation à ces émotions esthétiques. Plus tard, les adolescents diront de cette première étape de confection du masque (étaler des bandelettes de papier sur un masque-support), que cela leur avait fait penser –panser ?- « à quelqu'un que l'on soigne ».

Un changement s'est produit pour Agathe lorsqu'une nouvelle adolescente, Natalia, est arrivée, tardivement, dans le groupe. Ses talents artistiques ont semblé impressionner Agathe. Peu de temps après, un jour où nous avons appris qu'Agathe se scarifiait, Natalia a gravé la surface de sa feuille remplie d'une peinture épaisse couleur chair, alors que les adolescents n'ont pas eu connaissance de ce qui a été découvert. Nous ne savons pas si Agathe se scarifiait depuis longtemps, mais il nous semble que le fait que les adultes aient pu s'en apercevoir, a signifié qu'elle a finalement permis que sa souffrance devienne visible, afin, peut-être, de pouvoir être « soignée ».

L'une de nos conclusions quant à cette difficulté rencontrée pour établir un lien avec Agathe, et face à ce changement peu de temps après l'arrivée de Natalia, est que les accordages au sein des groupes peuvent ne pas se réaliser entre l'art-thérapeute et les sujets, mais advenir entre sujets du groupe. Cependant, ils permettent, parfois, une transition vers la mise en place d'une relation thérapeutique entre eux et l'art-thérapeute, comme nous l'avons finalement observé pour François dans notre étude de cas.

IV.C. Synthèse globale des présentations cliniques

Nous reprenons dans ce chapitre les éléments des processus à l'œuvre détaillés dans nos études de cas, en relation à nos hypothèses. Nous nous intéressons à l'émergence d'accordages par des résonances d'émotions esthétiques, et à leurs écueils potentiels, ainsi qu'à leur relation aux représentations de frontières et de contenants dans les œuvres, ou aux processus créatifs. L'implication de chaque sujet, et son rôle dans le groupe, participent de ces mouvements. Ils conduisent à un effet-miroir de l'œuvre dans les processus de subjectivation des sujets.

Comme nous l'avons déjà observé à partir de nos résultats quantitatifs, tous ces processus sont imbriqués les uns aux autres, interdépendants entre eux, et montrent différentes temporalités. Nous proposons d'en dégager les éléments les plus notables.

IV.C.1. Accordages et résonances émotionnelles (HO1) à plusieurs niveaux du groupe et dans différentes temporalités

Ces deux études de cas confirment notre première hypothèse opérationnelle, tout en révélant une variante dans les successions d'accordages et de résonances d'émotions esthétiques au sein du groupe. Ils se sont effectivement exprimés à différents niveaux, et dans des temporalités différentes.

1/ Ces accordages peuvent se signifier assez rapidement entre un sujet et l'art-thérapeute, et se mettre en place à partir d'une résonance en trio. Par exemple, l'émotion esthétique partagée entre Vanessa et nous devant l'utilisation de l'éponge par Emma.

2/ Ils peuvent être générés par une rencontre dans l'espace transféro-contre-transférentiel, par l'intermédiaire d'une forme, d'une couleur (par exemple le jaune utilisé par Emma), et déclencher une résonance émotionnelle en relation à –ou constitutive de- l'émergence d'un contenant (lorsque rouge et bleu ont été regroupés sur la même feuille par Emma).

3/ Ils peuvent ne pas se mettre en œuvre entre un sujet et l'art-thérapeute, mais entre deux ou plusieurs membres du groupe (entre Agathe et Natalia, entre Françoys et

Arthur). Dans certains cas, ces liens amènent en un second temps à la possibilité d'un accordage avec l'art-thérapeute (comme François grâce à son lien avec Arthur).

4/ Ces accordages et résonances émotionnelles peuvent être générés par un geste ou un son entre plusieurs sujets, et amener un jeu propice aux relations intersubjectives (comme pour Emma et Nouzha avec le frottage du pastel). Ceci relie notre première hypothèse opérationnelle, et notre sous-hypothèse opérationnelle 4b.

5/ Ils peuvent s'effectuer à la faveur d'un atelier, se poursuivre entre deux participants sur plusieurs ateliers (Emma et Nouzha sur le son), ou entre l'art-thérapeute et le sujet tout au long d'une session (voir le nombre d'émotions esthétiques relevées en résonance entre Emma et nous-même).

6/ L'accordage entre l'art-thérapeute et un sujet peut ne pas se produire lorsque le sujet se trouve à la lisière du groupe, et participe de la fonction contenante de l'équipe encadrante, comme le montre l'étude de cas d'Agathe.

IV.C.2. Accordages et résonances émotionnelles amènent à des processus associatifs (HO2) à plusieurs niveaux du groupe et dans différentes temporalités

Nous avons observé à travers ces études de cas, que les processus associatifs se révélaient à plusieurs niveaux, et également dans des temporalités différentes. Les accordages décrits ci-dessus sont moteurs dans ces processus.

1/ Les résonances d'émotions esthétiques entre un sujet et l'art-thérapeute semblent déclencher un accordage qui se signifie ensuite par un processus associatif d'œuvre en œuvre, et se poursuit sur plusieurs ateliers. Pour preuve, le processus d'Emma, qui a été en mouvement constant au fil des ateliers. Les émotions esthétiques des autres participants –et notamment les jugements esthétiques positifs- à des moments forts du groupe, semblent favoriser ces processus (comme le départ en trio avec Vanessa, ou le sixième atelier où les scores d'émotions esthétiques ont été élevés). Nos première et deuxième hypothèses opérationnelles sont donc reliées.

2/ Ces chaînes associatives peuvent se réaliser sur un seul ou plusieurs ateliers.

3/ Nous avons observé que notre éprouvé d'étrangeté dans l'émotion esthétique pouvait signifier le départ des chaînes associatives.

4/ L'émotion esthétique apparaît bien aux points de nouage des chaînes associatives, tout en fonctionnant en interrelation avec les représentations qui les génèrent. Elles surgissent ainsi en amont et/ou en aval de ces représentations.

5/ Les représentations –formes et/ou mots- du sexuel semblent particulièrement moteurs dans la dynamique associative.

6/ Plusieurs chaînes associatives peuvent se mettre en place dans un même atelier, en parallèle, ou se croiser (voir la chaîne associative entre le huitième et le neuvième atelier du Groupe 1 dans l'étude de cas d'Agathe). Apparitions formelles, verbalisations, émotions esthétiques générées par les créations, ou créations générées par des émotions esthétiques, participent de cette dynamique associative. Un ou plusieurs sujets du groupe peuvent être concernés par cette associativité verbale ou non verbale, ainsi que chacun des membres encadrants (art-thérapeute, aide-soignante, observatrice).

IV.C.3. L'étrangeté moteur ou significative des perceptions et représentations de frontières et de contenants (HO3 – 3a – 3b)

Ces vignettes cliniques viennent préciser les mécanismes que nous avons observés dans le rapport entre l'étrangeté du côté de l'art-thérapeute, le bien-être du côté du sujet, et l'émergence de perceptions ou de représentations de contenants ou de frontières, à travers l'œuvre ou le processus créatif.

1/ L'accordage par l'émotion esthétique entre l'art-thérapeute et le sujet, notamment lorsqu'elle vient les faire se rencontrer dans l'espace transféro-contre-transférentiel, peut amener à une résonance émotionnelle potentiellement constitutive de l'émergence d'une perception de contenance, qui se traduit dans l'œuvre et/ou le processus créatif. Nous nous référons ici à l'atelier 4, où ces résonances dans le bien-être avec Emma, l'ont conduite à créer une œuvre où se sont rencontrés le bleu du dauphin et le rouge du dragon. Le support de la feuille a ici été le contenant où se sont rassemblées les parties clivées d'Emma. Nous pensons que notre premier accordage vient de la résonance d'émotion esthétique d'étrangeté éprouvée dans le même temps que Vanessa lorsque Emma a peint le dragon à l'éponge. Emma avait montré une émotion esthétique de bien-être et un plaisir à ce geste, ce qui suggère que lorsque

plusieurs résonances émotionnelles viennent soutenir celles de l'art-thérapeute dans l'étrangeté, cela produit un effet contenant pour le sujet qui génère l'étrangeté. Nous l'avons également observé lors des ateliers significatifs du Groupe 1, lorsque l'étrangeté ressentie par Agathe semble être venue renforcer la perception d'une contenance groupale (voir les ateliers 1 et 8). Dans le cadre du Groupe 2, l'agressivité du dragon a en effet pu s'exprimer sur l'œuvre, sans détruire Emma ni le ou la destinataire de cette pulsion. Ici, le geste à l'éponge est à l'origine des premières résonances d'émotions esthétiques.

2/ La contenance groupale et ses représentations favorisent l'émergence de contenants –et/ou de leur perception- du point de vue individuel. Nous nous référons ici au sixième atelier du Groupe 2, où de nombreuses résonances d'émotions esthétiques se sont exprimées en relation à l'émergence de contenants individuels et groupaux. Au cours de cet atelier, où nous avons ressenti une très forte émotion esthétique d'étrangeté, Emma a dessiné sur sa peinture, pour la première fois, une bulle autour de son prénom.

3/ Les représentations ayant trait au pulsionnel semblent reliées aux accordages par l'émotion esthétique. Nous nous référons de nouveau au sixième atelier du Groupe 2, où des résonances d'émotions esthétiques en négatif se sont manifestées de façon notable, et où le groupe a été suffisamment contenant (et représenté comme tel dans l'une des œuvres) pour que puissent s'exprimer les pulsions sexuelles des participants. L'atelier 2 du Groupe 1 semble également vérifier ce point. Nous n'avons cependant pas pu déterminer de façon claire si ce sont les résonances émotionnelles qui ont amené cet effet de contenance, ou si ce sont les représentations de contenants qui les ont générées. Il est à noter que dans le cas du Groupe 2, a été relevée une illusion groupale, phénomène que nous avons déjà mis en relation avec des résonances d'émotions esthétiques.

Nous pouvons conclure pour ces troisièmes hypothèse et sous-hypothèses opérationnelles, que la question de la temporalité reste posée quant à l'articulation entre émergence de perceptions et représentations de contenants, et résonances d'émotions esthétiques. Il nous semble que, comme pour l'émotion esthétique dans les processus associatifs, les unes puissent précéder les autres, ou apparaître simultanément.

Nous pouvons cependant affirmer que l'éprouvé d'étrangeté peut se révéler à la fois constitutif et signifiant de l'émergence de ces perceptions et représentations de frontières. Il peut être porté par l'art-thérapeute et/ou des sujets du groupe.

IV.C.4. Effet-miroir et processus de subjectivation : des nuances temporelles (HO4 – 4a – 4b)

De même que pour les autres hypothèses opérationnelles, nous avons noté des nuances, notamment temporelles, dans la relation entre représentations de frontières dans les œuvres, effet-miroir, subjectivation, et relation d'objet.

1/ Avant tout, l'effet-miroir constitutif pour le sujet peut ne pas être relié uniquement à l'œuvre en elle-même, ni exclusivement au regard esthétique de l'art-thérapeute. Pour premier exemple, nous avons noté l'effet-miroir, entre Nouzha et Emma, du son du frottage qui, lorsqu'elles se le sont approprié ensemble pour créer une mélodie, a généré un lien entre elles. Nous avons déjà évoqué la jubilation du petit enfant devant le miroir. Il nous semble que Nouzha et Emma ont éprouvé simultanément la surface-miroir de l'œuvre dans leur face à face, ce qui leur a permis d'abord d'établir un effet-miroir sonore et visuel entre elles à travers ce support tiers, puis d'établir un lien-miroir en accordant leurs sons, pour ensuite entrer en relation de façon plus subjective (Emma a notamment joué ensuite la proximité physique avec Nouzha pour attirer son attention).

Pour second exemple, nous nous référons à l'arrivée de Natalia dans l'univers d'Agathe, et pour laquelle celle-ci a développé une véritable admiration, en relation à son talent artistique. Il nous semble que ce talent de Natalia a d'abord fait miroir (Agathe a elle aussi de véritables talents dans la composition artistique), avant d'amener une relation intersubjective et objectale entre elles. Ici, il est possible que cet effet-miroir ait été d'abord proche de celui du Double, a priori peu subjectivant. Les processus créatifs de Natalia étaient en effet dans la spontanéité et la matière, alors que ceux d'Agathe dans le contrôle le plus total, même si très élaborés. Cependant, le fait que Natalia ait *porté* le symptôme[39] d'Agathe nous indique l'émergence d'une rencontre transférentielle entre elles.

[39] En référence à la fonction phorique de porte-symptôme (Kaës, 2010, p. 22).

L'effet-miroir peut donc se trouver en relation aux processus de création (frottage, admiration artistique) plutôt qu'aux formes ou à l'œuvre elle-même, et se révéler dans des relations intersubjectives entre membres du groupe.

2/ Le sujet peut se saisir de l'effet-miroir de l'œuvre de façon inattendue, comme par exemple lorsque Emma perçoit notre mot « bulle » et se l'approprie pour se représenter des contenants, et se représenter à l'intérieur de ces contenants. L'effet-miroir des masques, lors de l'atelier 8 du Groupe 1, a permis à Agathe et Arthur de penser au terme « soigner quelqu'un ». Nous précisons ici que leur attente vis-à-vis de l'atelier d'art-thérapie avait été au départ tournée vers l'artistique : « savoir mieux dessiner » pour Arthur, et « créer au calme » pour Agathe. Il semble que le mot « thérapie » soit devenu signifiant pour eux face à ces masques en cours de création.

3/ En termes temporels, les processus décrits en relation à nos hypothèses opérationnelles précédentes amènent à un effet-miroir, une subjectivation et à des liens d'objet. Cela peut se révéler au cours d'un seul atelier (citons par exemple le lien sonore entre Nouzha et Emma), et/ou au fil des ateliers, jusqu'à ce qu'émerge de la part du sujet, la demande de vérifier si son appréciation esthétique de ce qu'il crée est juste (comme Emma après qu'elle ait bouché les trous de son pot).

Nous retenons donc ici les nuances temporelles de ces processus, qui au final, relient nos hypothèses entre elles. Comme nous ne l'avions pas anticipé au départ, c'est sous cette dimension que nous proposons d'aborder notre discussion générale.

PARTIE V. DISCUSSION

Comme nous l'avons déjà indiqué précédemment, les processus auxquels nous nous intéressons sont très imbriqués entre eux. Ils ne se révèlent pas de façon linéaire. D'un point de vue général, cette temporalié, ces rythmes, se sont manifestés au cours de notre étude, au fil des dynamiques des groupes, et à leurs trois niveaux de subjectivité (Kaës, 1999). Notre propre subjectivité, ainsi que celles des observatrices et des aide-soignantes, ont participé de ces mouvements. **Nous retenons donc dans un premier temps cette temporalité, qui n'était pas signifiée dans nos hypothèses.**

Tout en vérifiant celles-ci d'un point de vue global, notre recherche en a donc apporté des variantes, ainsi que de nouveaux éléments. Pour introduire la reprise de nos hypothèses, voici les points que nous en retenons principalement. Certains d'entre eux sont développés plus en détail dans les pages qui suivent.

1/ Les processus qui répondent à nos hypothèses sont initiés ou se concentrent particulièrement à des moments forts des groupes, où ils sont constitutifs d'une mise en mouvement pour les sujets. Cette mise en mouvement peut se continuer sur plusieurs ateliers, soutenue par l'émotion esthétique.

2/ Les accordages et résonances d'émotions esthétiques ne se réalisent pas uniquement entre l'art-thérapeute et les sujets. Un accordage entre deux ou plusieurs sujets peut parfois se révéler nécessaire pour qu'un mouvement se révèle pour un sujet, et/ou qu'un lien thérapeutique puisse s'établir ensuite entre le sujet et l'art-thérapeute.

3/ L'éprouvé d'étrangeté dans l'émotion esthétique, chez l'art-thérapeute, est significatif d'une fonction alpha, ou d'une fonction à contenir (Mellier, 2005), et de ce qui tente de se signifier du point de vue des frontières chez les sujets. Cette fonction alpha peut aussi être portée par l'un des sujets lorsqu'il se trouve, à l'instar de l'équipe encadrante, à la lisière du groupe. Lorsque cette fonction alpha est à l'œuvre, nous observons la plupart du temps un négatif entre les éprouvés de l'art-thérapeute dans l'émotion esthétique (étrangeté) et ceux des sujets (bien-être).

4/ Les charges émotionnelles contre-transférentielles sont réparties entre les membres de l'équipe encadrante. En l'absence de l'observatrice lors de l'atelier 6 du Groupe 2, nous avons éprouvé un plus grand nombre d'émotions esthétiques qu'habituellement.

5/ La zone du corps touchée chez l'art-thérapeute lorsque surgit une émotion esthétique dans son contre-transfert, peut être un indicateur des perceptions de

frontières et de contenance au sein du groupe. Elle peut ne pas se signifier si les contenances individuelles ou groupales sont suffisamment élaborées.

6/ L'effet-miroir que nous évoquons dans notre quatrième hypothèse opérationnelle peut se révéler en relation à ce que le cadre art-thérapeutique induit en lui-même (l'attente artistique du sujet par exemple), et aux liens intersubjectifs dans le groupe, sans être reliée directement à des représentations formelles.

Après avoir revu nos hypothèses en lien à ces nuances, nous revenons sur notre méthodologie, et sur quelques observations notables apparues dans notre recherche. Elles nous semblent apporter un éclairage supplémentaire, que nous n'avions pas prévu, sur les conséquences des processus de reconstruction et de subjectivation que nous avons observés. En cela, elles auraient pu faire partie des critères d'évaluation de ces processus.

V.1. Des hypothèses vérifiées, avec des nuances et différentes temporalités

V.1.a. Fonction alpha, négatif et temporalité dans les résonances d'émotions esthétiques (HO1 en lien aux HO3 et 4)

V.1.a.1. Etrangeté et fonction alpha

Nous avons observé que nos éprouvés dans l'émotion esthétique se situaient plutôt du côté du surgissement ou de l'étrangeté. Après le surgissement provoqué par l'apparition des formes dans notre contre-transfert, et le sentiment d'étrangeté dans nos émotions esthétiques en relation au bien-être des sujets, sont apparues des résonances de jugements esthétiques positifs associées aux œuvres dans leur entièreté. **L'accordage par l'émotion esthétique se signifie donc d'abord dans une résonance impliquant un négatif d'éprouvés entre l'art-thérapeute et les sujets, qui suggère une fonction alpha de l'art-thérapeute.** Nous sommes donc tentée de proposer ici une description en trois étapes de notre potentielle fonction alpha (Bion, 1962), comme rêverie soutenue par l'émotion esthétique, dans ce processus.

1/ Apparaissent des formes pas encore organisées sur l'espace de création, qui provoquent un surgissement d'émotions esthétiques dans le contre-transfert de l'art-thérapeute ;

2/ L'étrangeté se manifeste dans l'émotion esthétique, au surgissement de ces formes, ou face au geste (notamment en lien aux frontières), au fur et à mesure de la réalisation de l'œuvre, jusqu'à son entièreté. Cet éprouvé signifie la métabolisation par l'art-thérapeute des éléments bêta du sujet créant ; dans le même temps, le geste créatif génère des émotions esthétiques de bien-être chez les sujets ;

3/ Des jugements esthétiques positifs se manifestent, en résonance entre le sujet, l'art-thérapeute et les membres du groupe, sur les œuvres dans leur entièreté.

Ceci nous incite à confirmer l'effet réorganisateur et réunificateur du corps de la création artistique, ainsi que l'a suggéré S. Freud (1905, p. 67), au sujet de la curiosité que suscitent les parties cachées du corps, et qui peut être sublimée dans l'art, « lorsqu'il devient possible de détacher des parties génitales l'intérêt qu'elles suscitent pour le diriger vers la forme du corps dans son ensemble ». Pour l'adolescent en proie à des pulsions aux forces maximales dûes à la puberté, qui crée pour sortir de ce que D. Anzieu (1981, p. 55-56) définit comme *position schizoïde-paranoïde*, « il s'agit de parer après coup aux effets d'effraction d'une violence psychique-physique dans l'unité et l'intégrité de la personne. […] L'œuvre lui sert à remembrer ses propres morceaux qui s'étaient diffractés par cette faille, à retenir sa substance vitale qui se vidait par les trous de son Moi-Peau ». Nous retrouvons ces angoisses chez le sujet psychotique ou schizophrène, qui nous semble encore plus en situation d'effraction lorsqu'il traverse l'adolescence.

V.1.a.2. Un effet-miroir presque immédiat

Si l'on prend en compte l'effet-miroir de l'œuvre, cela rejoint le processus du stade du miroir, réunificateur d'un tout corporel, « formateur de la fonction du Je » (Lacan, 1949, p. 92), là où « le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité. » (ibid., p. 96). L'achèvement de ce moment « inaugure, par l'identification à l'*imago* du semblable et le drame de la jalousie primordiale […], la dialectique qui dès lors lie le *je* à des situations socialement

élaborées. » (ibid., p. 97). L'enjeu de posséder l'objet de relation (Gimenez, 2002) choisi dans un atelier, comme nous l'avons observé entre Emma et Vanessa lors de l'atelier de modelage, et après qu'Emma ait commencé à se représenter dans des bulles contenantes, décrit bien ce *drame de la jalousie primordiale*. C'est en raison de ces moments de jalousie que nous avons proposé de considérer l'émotion esthétique comme favorisant le mouvement à l'œuvre depuis le choix de l'objet de relation à la possibilité d'une relation d'objet.

En termes de temporalité, et particulièrement lors des temps forts des groupes, il nous semble de plus, que les processus d'accordage par l'émotion esthétique entre les sujets et l'art-thérapeute amènent un effet-miroir quasiment immédiat, ainsi qu'un désir de reconnaissance esthétique du côté du sujet. Ces observations nous permettent donc de relier nos première et quatrièmes hypothèses et sous-hypothèses opérationnelles. Le signifiant « art » dans art-thérapie en appelle effectivement à la possibilité d'un jugement esthétique, d'une esthétique dans la relation, dans le sens d'une promesse de l'art-thérapeute de répondre à la demande du sujet d'être transformé par lui, de (re)devenir son *objet transformationnel* (Bollas, 1989).

Nous nous sommes ensuite questionnée sur le sens de nos éprouvés d'étrangeté et de ce négatif entre les sujets et nous-même. Plusieurs hypothèses nous sont apparues.

V.1.a.3. Quelle étrangeté pour quel négatif ?

Ces résonances en négatif peuvent être interprétées de plusieurs façons.

1/ Le négatif est couramment évoqué dans la relation thérapeutique ou analytique. G. Gimenez (2002, p. 89) place l'objet de relation comme figuratif du « négatif déposé dans la relation transférentielle ». A. Green (1995, p. 22) situe, dans le cadre psychanalytique, le transfert et le contre-transfert « comme le positif et le négatif d'une photographie, autrement dit d'une projection. » Ce négatif signifierait donc qu'une relation objectale est en train de se mettre en place entre le sujet et nous, même si cela se produit, avec certains sujets psychotiques, dans une forme de transfert corporel, d'où probablement nos éprouvés corporels à l'apparition d'émotions esthétiques.

2/ Elles signifient la fonction alpha de l'art-thérapeute, par le fait que cette étrangeté est dégagée de son aspect inquiétant (Freud, 1919).

3/ Nous avions d'abord supposé cette fonction alpha interdépendante de la qualité de nos émotions esthétiques, et en lien à la particularité de notre être d'artiste praticienne. S. Freud (1919, p. 213) n'écrit-il pas que son intérêt pour le phénomène de l'inquiétante étrangeté relève de « l'impulsion de se livrer à des investigations esthétiques » ? Il nous semble que nous n'avions pas totalement tort. Les sujets qui ont le plus notifié l'étrangeté dans leurs auto-questionnaires, la plupart du temps en résonances avec les nôtres, sont parmi ceux qui avaient le plus de talent ou d'aspiration artistiques, comme Agathe par exemple. L'un d'entre eux a été –et est toujours- un artiste praticien. Il s'agit de M. Spiehl, du Groupe 3, qui a, suite à notre intervention, proposé de donner de nouveau des cours d'arts plastiques dans son Groupe d'Entraide Mutuelle. Il est donc possible que l'être artiste ait une capacité particulière à se trouver face à cette étrangeté « depuis longtemps familière ». Sous cet éclairage, **nous identifions l'étrangeté dans l'émotion esthétique comme liée à « la commémoration dans ses règles » de notre propre « situation primitive avec l'objet transformationnel » (Bollas, 1989, p. 1193).**

4/ Ces résonances en négatif signifient un processus de subjectivation du côté des sujets, que nous recevons en miroir, si nous interprétons l'étrangeté comme significative de l'apparition de l'autre, en tant qu'étranger à la fois familier. Nous nous référons ici d'une part à l'inquiétante étrangeté de Freud (1919) qui est aussi l'inquiétant familier, et d'autre part à l'activité perceptive qui « se modèle sur l'expérience du miroir » selon la proposition de Sami-Ali (1991, p. 36) concernant l'inquiétante étrangeté.

5/ Si nous poursuivons sous l'éclairage de Sami-Ali (*Ibid*.), elles peuvent signifier aussi l'apparition, « à la faveur de la projection », d'une « première séparation entre le dedans et le dehors ». Ce qui nous conduit à nos troisièmes hypothèse et sous-hypothèses opérationnelles.

Avant de revenir aux liens entre émotion esthétique et apparition de frontières et de contenants dans les oeuvres, nous nous intéressons aux résonances d'émotions esthétiques dans les processus associatifs.

Nous avons essentiellement basé jusqu'ici l'émergence des émotions esthétiques en relation aux processus de création et aux représentations. Elles s'avèrent effectivement pour nous un moteur dans ces processus et leurs effets de transformation d'œuvre en œuvre. Mais dans le même temps, nous avons observé que les résonances

d'émotions esthétiques étaient favorisées lorsque les représentations étaient accompagnées de verbalisations. La dynamique associative se développe ainsi dans un mouvement intégrant représentations formelles, représentations de mots, et émotions esthétiques.

V.1.b. Une temporalité aussi dans les processus associatifs (HO2)

Nous avons été surprise de constater que **la dynamique associative a été particulièrement prégnante lorsque se sont exprimées les pulsions libidinales des sujets.** Cela nous a semblé signifier une contenance suffisante du groupe ou de notre équipe encadrante.

V.1.b.1. Libido et associativité

Nous avons observé également que cette contenance groupale a été reliée aux résonances d'émotions esthétiques aux moments forts des groupes. Nous l'expliquons par la qualité spécifique de l'émotion esthétique, que nous avons décrite dans notre chapitre théorique : elle est libidinale, et se situe à la rencontre entre pulsion scopique, regard esthétique et regard en miroir. Elle fait donc se rejouer toute la dynamique de la relation primale de l'enfant à sa mère et à son environnement. « Le corps apparaît comme le lieu géométrique à partir duquel se déploie progressivement la subjectivité » écrit C. Dejours (2002, p. 85). « Le deuxième corps, le corps érotique, naît du premier, le corps physiologique. Entre les deux : le geste de l'adulte sur le corps de l'enfant […]. » (*Ibid*.) Dans notre appréhension de l'émotion esthétique, nous établissons un lien entre ce *handling* (Winnicott, 1971, p. 204) libidinalisé, et le visage de la mère en tant que « *précurseur du miroir* » (*Ibid*., p. 203). Cette dynamique entre jeux du corps et regard, nous semble participer de l'accordage affectif (Stern, 1989) entre la mère et l'enfant.

Dans la dynamique associative que nous avons relevée, en lien aux représentations de fantasmes libidinaux, la contenance du groupe semble fondamentale, puisque c'est en son sein que se rejouent les configurations familiales. Nous l'avons observé –en négatif- dans la difficulté, pour Agathe, de s'insérer dans cette dynamique, parce que le groupe ne lui a pas permis dans ses premiers temps, de rejouer ses relations

objectales en lien à sa fratrie, l'obligeant à rester dans une position limite, à la frontière du groupe.

Dans cette dynamique, **les accordages et résonances d'émotions esthétiques que nous avons observés au sein du groupe, ont amené de fait auprès des sujets, un mouvement d'œuvre en œuvre dans les perceptions de contenance, à travers des associativités formelles et verbales aux temporalités différentes.**

L'accordage par l'émotion esthétique peut ainsi amener un mouvement d'associativité d'œuvre en œuvre, pour un sujet, comme par exemple pour Emma. **Ces émotions esthétiques, qui surgissent en résonance avec celles du sujet, se situent aux points de nouage de ces chaînes associatives, où le verbal et le formel peuvent se rencontrer.** Pour exemple, notre éprouvé d'étrangeté avant de nommer les bulles faites par Emma en tapant l'éponge sur sa feuille, l'a conduite à écrire son prénom sur la feuille, et l'entourer d'une bulle (atelier 6 du Groupe 2).

Cet atelier a été particulièrement baigné d'une dynamique, d'une illusion groupale significative d'un groupe « érigé en objet libidinal » (Anzieu, 1999, p. 186), où les pulsions individuelles ont pu s'exprimer : l'œuf-trou et le crayon de Nouzha, les pirates de Honoré qui se battent au sabre, et le gouvernail-fleur-phallus de leur capitaine. Nous pensons que ce « bain groupal » d'émotions esthétiques a constitué un moteur pour les associations libidinales du groupe, dans le même temps que les représentations libidinales ont généré des émotions esthétiques.

La bulle représentée par Emma autour de son prénom nous a évoqué l'étape décrite par A. Brun (2016, p. 154) de « *constitution d'une enveloppe différenciée* » inspirée par le signifiant formel « une limite s'interpose ». Au fil des ateliers, le processus associatif d'Emma a évolué du signifiant formel (Anzieu, 1987, p. 34-35) « une peau commune est arrachée » (« un trou aspire » avec le trou noir), à la « symétrie ou la dissymétrie de la transformation » supposant « acquise l'individuation » : « mon double me quitte ou me contrôle » (le jumeau qui disparaît de son langage). A la fin de la session, Emma a pu réaliser une forme représentative « avec contenu figuratif » (la chaise), significative d'un « *Je* » « *acteur et sujet des transformations* » (Brun, 2016, p. 154).

D'autre part, de même que pour Emma, pour laquelle cette associativité d'œuvre en œuvre s'est continuée d'atelier en atelier, nous avons été étonnée d'observer, dans

nos schémas des chaînes associatives, que notre première émotion esthétique d'étrangeté a pu en signifier le départ. L'étrangeté pourrait donc être à même de générer une dynamique associative, ou de signifier un accordage.

V.1.b.2. Libido et émotion esthétique

La question qui reste en suspens pour nous est l'influence des émotions esthétiques des autres membres du groupe comme moteur pour le processus associatif d'Emma : s'est-il constitué en relation à notre accordage en dyade, ou bien en relation avec plusieurs autres résonances d'émotions esthétiques dans le groupe, dont elle s'est saisie ? Cette question nous semble rester posée en raison du premier accordage entre elle et nous, qui s'est réalisé en résonance avec l'émotion esthétique de Vanessa devant son geste à l'éponge.

L'autre raison de notre questionnement, est le lien que nous supposons entre les représentations libidinales de ces ateliers, et l'émotion esthétique, et que nous avons suggéré plus haut. Est-il possible que le vécu de l'émotion esthétique, dans ce contexte, permette au sujet de se remémorer « la dimension érotique indissociable des jeux du corps », où l'enfant, en relation aux affects de l'adulte, a construit son « corps érotique » (Dejours, 2002, p. 85) ?

Les chaînes associatives peuvent également se manifester entre plusieurs membres du groupe, en parallèle les unes les autres, voire même « en négatif » comme pour les ateliers 8 et 9 du Groupe 1. Nous avons pu y relever une chaîne associative de loup animal potentiellement dévorateur (avec le masque de Jean qui fait peur, et le film « le dernier loup » d'Arthur), en parallèle à une autre évoquant la pulsion scopique, avec le masque du loup d'Agathe, entre l'interdit et le désir de voir et d'être vu. Ces chaînes associatives se sont manifestées sur deux ateliers consécutifs. De même que pour l'associativité d'œuvre en œuvre d'Emma, les émotions esthétiques que nous avons ressenties se sont situées aux points de nouage des chaînes associatives formelles et verbales.

Cet atelier a semblé initier un accordage groupal pour le Groupe 1, qui s'est manifesté l'atelier suivant, où nos émotions esthétiques d'étrangeté sont entrées en résonance avec le bien-être des sujets. Nous abordons à présent ce négatif d'éprouvés en relation aux apparitions de frontières et de contenants dans les œuvres.

V.1.c. Le négatif dans les résonances d'émotions esthétiques en relation aux représentations de contenants individuels et groupaux : quels éprouvés corporels ? (HO3 – 3a – 3b)

Nous avons relevé très souvent une concordance entre les représentations de frontières et de contenants individuels, et les représentations de contenants groupaux. Les représentations du corporel en tant que corps contenant (groupal ou individuel) se sont également manifestées. Ceci confirme notre sous-hypothèse opérationnelle 3b.

Cependant, une question demeure. Ces représentations groupales se constituent-elles grâce aux représentations individuelles, ou est-ce l'inverse, ou est-ce dans une simultanéité ? Est-il important qu'une perception de contenance groupale préexiste pour que se construise la perception d'une contenance individuelle ? Il nous semble qu'au cours du sixième atelier du Groupe 2, évoqué plus haut, la perception de la contenance groupale de Honoré a aussi permis à Emma de se représenter un contenant individualisé. Ceci tendrait à confirmer le fait que « le groupe constitue l'un des lieux de la formation de l'Inconscient » (Kaës, 1999, p. 12).

> « Le sujet de l'inconscient est inéluctablement assujetti à un ensemble intersubjectif de sujets de l'inconscient : cette situation impose à la psyché *une exigence de travail psychique, du fait même de sa liaison avec le groupe*. Cette exigence de travail double en parallèle ou en interférence, celle qu'impose à la psyché sa nécessaire liaison avec le corporel. » (R. Kaës, 1976b, p. 246).

Cette liaison avec le corporel, indépendante du travail psychique, nous conduit à nous intéresser aux éprouvés corporels dans l'émotion esthétique, dans notre contexte groupal.

V.1.c.1. Éprouvés corporels dans l'émotion esthétique et contenance groupale

Nous avons également établi **un lien entre nos éprouvés corporels et l'émergence de frontières et de contenants dans les œuvres,** notamment quand s'est manifestée **une relation entre ces représentations (impliquant formes, support ou geste) et des résonances d'émotions esthétiques en négatif** (étrangeté dans notre contre-transfert, versus bien-être du côté des sujets). **La zone corporelle touchée chez l'art-thérapeute, semble donc un signifiant potentiel de ce qui cherche à se représenter au niveau des frontières chez les sujets, tout autant que d'une fonction alpha à l'œuvre, lorsque, vraisemblablement, la contenance du groupe n'est pas suffisante.** Cela a été pour nous une découverte inattendue.

La zone coporelle activée dans le contre-transfert, peut aussi être significative de la nature des liens d'objet qui cherchent à se révéler (par exemple, la zone du cœur touchée lorsque l'amour émerge dans les représentations des sujets).

Il nous semble que nous pouvons relier nos éprouvés corporels à ce que D. Mellier (2005, p. 427) appelle les « éléments émotionnels discrets » liés au « registre psychique singulier » de la *fonction à contenir*. D. Mellier introduit cette notion en relation aux recherches portant sur « l'émotion, l'attention et les enveloppes ». Nous nous inscrivons totalement dans cette démarche, et y apportons la dimension de l'esthétique.

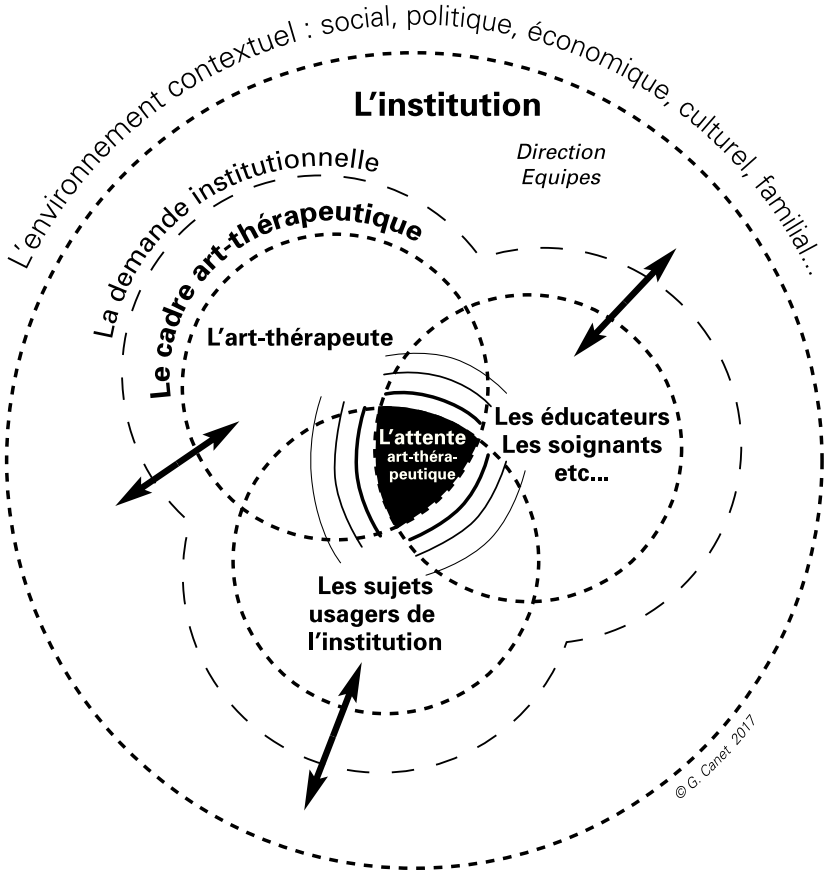
Par ailleurs, le fait que nous ayons perçu des éprouvés du point de vue de notre enveloppe pour le Groupe 3, particulièrement en début et en fin de session, semble suggérer une relation à la constitution des frontières groupales, qui tendent à se mettre en place à la naissance du groupe pour faire contenance, et se trouvent mises en question à sa fin. Il nous aurait paru intéressant de développer ce point plus avant.

En négatif par rapport à ce qui précède, nous avons aussi observé que **l'absence ou la baisse d'éprouvés corporels** (par exemple pour l'atelier 7 du Groupe 3), dans l'émotion esthétique, **du côté de l'art-thérapeute, pouvait potentiellement signifier une capacité contenante du groupe lui-même.** Cela s'est en effet produit alors que les représentations du corporel dans les œuvres ont été à leur point maximum. En effet, le corps étant « au départ même de la pensée » (Dejours, 2002, p. 106), il est intéressant de noter que cette baisse d'éprouvés corporels dans notre contre-transfert, s'est produite

dans le même temps que les éprouvés corporels des sujets se sont signifiés du côté du psychique, des muscles et des membres. Nous ne nous attendions pas non plus à cette observation.

Il est à noter que nous avons dû préciser notre notation des représentations du côté du corporel plutôt que du sexuel pour cet atelier, en raison de la médiation utilisée, alors qu'il nous paraît que les deux ont été liés. Ceci tend à vérifier le lien que nous avons déjà signifié entre la pulsion scopique de Freud (1905) et la perception d'une intégrité du corps par le processus de sublimation à l'œuvre dans la création artistique.

V.1.c.2. Éprouvés corporels et contenance institutionnelle



• *Figure 37 – Schéma groupe art-thérapeutique/institution/environnement*

Nous apportons ici une nuance à ces observations, dans le fait que l'hôpital de jour a pu en lui-même, être suffisamment contenant pour que l'enveloppe du groupe, nouvellement constituée, bénéficie de sa *fonction à contenir* (Mellier, 2005) déjà effective avant notre arrivée. Les membres de ce groupe se connaissaient déjà bien,

parce qu'ils participaient à d'autres ateliers proposés par l'institution. D'autre part, l'observatrice étant infirmière dans l'établissement, ils nourrissaient une relation privilégiée avec elle, qui a facilité la fonction à contenir qu'elle et nous-même partagions. Il nous semble ici que deux enveloppes étaient déjà à même d'entourer celle du groupe, comme le suggère le schéma ci-dessus, sur l'interdépendance entre les groupes art-thérapeutiques et le contexte institutionnel –en tant que méta-cadre- dans lequel ils sont créés. Nous y avons ajouté une dimension « supra » par le contexte environnemental plus large, qui vient parfois faire effraction dans notre cadre de travail. Nous l'avons vu notamment pour le Groupe 1, pour lequel nous avons constaté une baisse des émotions esthétiques le jour des attentats de Charlie Hebdo.

V.1.d. Un processus de subjectivation en deux temps (HO4 – 4a – 4b)

Il nous apparaît désormais complexe d'aborder notre quatrième hypothèse opérationnelle, tant elle est interdépendante des processus déjà décrits. La subjectivation que nous évoquons se signifie en réalité par un processus qui se manifeste tout au long de la relation art-thérapeutique. D'ailleurs, peut-il y avoir relation sans effet-miroir ?

Nous proposons donc de l'approcher aussi par la notion temporelle, en tentant de **différencier ce qui relève de l'effet-miroir de la relation art-thérapeutique, et ce qui relève de l'effet-miroir subjectivant**. Nos études de cas nous en ont donné un éclairage.

Nous avons vu en effet, que cet effet-miroir pouvait être induit par notre cadre art-thérapeutique en lui-même, et qu'il ne se trouvait pas forcément en lien direct avec les productions. Cela dépend de la temporalité que nous évoquons. Dans un premier temps, l'effet-miroir convoqué participe du lien thérapeutique :

1/ Les résonances de jugements esthétiques positifs entre l'art-thérapeute et le sujet participent d'un accordage au fil des ateliers et semblent maintenir un lien par le regard esthétique posé par l'art-thérapeute sur le sujet, à travers ses œuvres. Ces jugements esthétiques positifs, s'ils ne sont pas accompagnés d'une véritable demande d'une **reconnaissance esthétique adressée**, ne sont pas en eux-mêmes subjectivants.

2/ L'émotion esthétique se trouve reliée à ce que la pulsion scopique induit dans la relation art-thérapeutique, et à la manière dont elle s'exprime à travers notre art visuel

(par exemple, par le regard du groupe représenté dans l'œuvre, ou par la confection du loup qui évoque un jeu dans le voir et être vu).

Un second temps se présente, **lorsque le sujet émet une demande de reconnaissance, alors que lui-même se reconnaît dans l'œuvre,** comme le petit enfant jubilant devant le miroir, et qui montre à ses parents qu'il s'est reconnu. **C'est à cet endroit que nous plaçons l'indication d'une subjectivation.** Nous citons pour exemple, Emma, qui, après avoir bouché les trous de son bol en terre, nous demande si c'est beau. Ou bien Samira du Groupe B, qui, lorsqu'elle reproduit le processus de peindre comme une écriture en faisant couler la peinture directement sur la feuille, appelle notre regard.

Il est intéressant de noter que pour Emma, la possibilité d'être vue comme belle dans cet effet-miroir de l'œuvre, a été dépendante de la consistance et de la contenance de celle-ci : un corps entier, dont les trous ont été bouchés, les failles colmatées. **Le jugement esthétique positif –en relation à sa demande à l'adresse de l'art-thérapeute- semble donc relié à la contenance de l'œuvre créée, et pourrait ainsi être considéré comme repère. Ceci explique probablement pourquoi il a été le plus souvent posé sur l'œuvre dans son intégralité, plutôt que sur une forme.**

De la même manière, l'exclamation de Samira a porté sur une œuvre-signature-écriture où son nom était entouré d'une bulle. **Ces moments ont signifié un lien d'objet, à travers leur demande d'être reconnues, comme elles se sont reconnues, dans l'œuvre créée.** Nous vérifions donc une nouvelle fois notre sous-hypothèse opérationnelle 4b.

Nous pouvons aussi simplement rappeler le fait qu'Emma, lorsque nous lui avons présenté ses peintures à rebours, ne s'est plus reconnue en-deçà de sa « couverture de fourrure », qui représentait une bulle-grotte –comme le ventre de la mère- à l'intérieur de laquelle elle avait inscrit son prénom. En relation à la fonction alpha de Bion (1962), D. Anzieu (1993, p. 26) situe « deux destins de l'angoisse de séparation : séparation de l'intérieur du corps de la mère à la naissance, réactivée par l'angoisse du sevrage (c'est-à-dire la séparation du corps de la mère) ». A la différence du petit mammifère, le petit humain « perd la sécurité de l'aggrippement à la fourrure et la protection de la chaleur interne du corps », tout en gagnant « la projection, du corps dans la psyché, du fantasme d'une peau commune avec la mère ». Cette projection est celle de l'écran d'éléments

alpha, « surface d'inscription signifiante, qui est un des soubassements de l'activité pensante ». Elle se révèle subjectivante pour l'enfant, dans une « introjection de la relation contenant/contenu entre mère et enfant » (en référence à W. Bion).

Le processus de subjectivation se trouve donc mis en œuvre à partir du moment où des contenants ou des frontières, identifiants pour le sujet et identifiés par lui, émergent dans les œuvres. Nous vérifions ainsi notre quatrième hypothèse opérationnelle. Les processus précédents, incluant les résonances d'émotions esthétiques et de jugements esthétiques positifs constitutifs d'un accordage, ont permis que ce deuxième temps ce produise.

Pour terminer, il nous semble également que le moment le plus significatif d'une subjectivation pour Emma a été sa capacité à poser un jugement esthétique d'elle-même sur ses œuvres, lorsqu'elle a représenté une chaise à l'atelier 15 en s'écriant : « Je suis contente ! C'est une chaise ! ». Nous vérifions ici notre sous-hypothèse opérationnelle 4a. **L'autonomie du sujet dans son appréciation esthétique nous semble particulièrement signifiant d'une subjectivation, et d'une forme d'intégration symbolique du regard –d'amour- porté sur lui.** G. Haag (2007, p. 43) évoque cette notion d'« intériorisation de manière réflexive » d'une contenance, au moment du self naissant. A l'intérieur, apparaît « une autre enveloppe permettant de continuer les rythmicités en réflexion à l'intérieur. À ce moment-là seulement la séparation corporelle est possible, car il y a une stabilisation de l'introjection de contenance » (en référence à E. Bick).

En conclusion de cette première partie de notre discussion, nous pouvons indiquer que notre hypothèse générale a été vérifiée, avec des nuances, notamment temporelles.

1/ L'émotion esthétique génère effectivement des processus d'accordages au sein du groupe, lorsqu'elle entre en résonance entre les membres du groupe et de l'équipe encadrante.

2/ Ces résonances et ces accordages sont reliés à la mise en mouvement des perceptions et représentations de contenance à des moments forts du groupe.

3/ Ce mouvement se manifeste particulièrement par des résonances d'émotions esthétiques en négatif entre le sujet (bien-être) et l'art-thérapeute (étrangeté). Il se

trouve relié à ce qui se représente au niveau groupal, du point de vue des pulsions et des frontières dedans-dehors.

4/ Il participe du processus de subjectivation du sujet, qui se traduit par l'émergence de liens d'objet au sein du groupe.

5/ Ces mouvements sont interdépendants les uns des autres. Ils peuvent se mettre en œuvre au cours d'un atelier, se poursuivre sur plusieurs, ou se manifester dans des ordres différents.

V.2. Retour sur notre méthodologie

Même si nous avons tenté d'objectiver le plus possible notre recherche, nous avons rencontré certains écueils, liés notamment à notre terrain de recherche.

Nous pouvons évoquer une nouvelle fois la difficulté rencontrée pour que les tests projectifs soient présentés par une personne tierce, extérieure aux services.

Nous apportons également une nuance à nos observations en ce qui concerne les éprouvés notifiés par les sujets, notamment sur la notion de bien-être. Il peut en effet se révéler comme simple éprouvé plutôt que comme qualité d'émotion esthétique, où nous observons un changement d'attitude (concentration soudaine sur soi par exemple), et un potentiel jugement esthétique associé (notion de plaisir très perceptible par exemple, ou verbalisation sur le medium ou le processus de création). Sur les notifications d'éprouvés de surprise ou d'étrangeté dans les auto-questionnaires, il nous semble plus évident de déceler l'émotion esthétique, dans la mesure où nous avons demandé aux sujets de faire des liens avec leurs réponses quant aux momens où ces éprouvés sont apparus. L'item « globalement » a été destiné à percevoir la distinction entre des moments précis d'éprouvés –plus à même de signifier une émotion esthétique- et des éprouvés plus généraux. Dans ce souci d'objectivation, nous avons aussi tenu à comparer les résultats des auto-questionnaires des sujets avec nos propres relevés, et ceux des observatrices.

D'autre part, il nous a été parfois difficile d'objectiver nos résultats avec ceux de celles-ci, car, comme nous l'avons signifié plusieurs fois, il a été compliqué pour elles de lire les éprouvés que nous ne pouvions verbaliser. Cela s'est produit par exemple pour notre ressenti d'étrangeté, qui, en lui-même, est particulièrement complexe à

décrire. Un certain nombre de nos résultats ont donc été pris en compte à partir de notre propre observation, notamment lorsque nous avons voulu apporter un éclairage sur les mécanismes de négatif entre nos éprouvés d'étrangeté dans l'émotion esthétique, et ceux de bien-être des sujets. Nous avons malgré tout veillé à établir une comparaison régulière avec les éprouvés notifiés par les sujets dans leurs auto-questionnaires.

Cela nous a en quelque sorte privée d'une véritable analyse des relations entre nous-même et les observatrices, ou entre elles et les sujets. Il nous apparaît que cette dimension manque dans notre thèse.

Nous avons aussi observé parfois un décalage entre la grille d'observation du groupe, et ce qu'ont suggéré nos notes cliniques. Pour exemple, l'atelier 7 du groupe 3 a montré une illusion groupale, alors qu'elle n'a pas été relevée dans la grille. Cela relève en partie de la subjectivité inhérente à notre recherche, qui porte sur les relations intersubjectives au sein du groupe, l'émotion esthétique étant en elle-même un éprouvé subjectif, même si elle est repérable. Relier analyses quantitatives et observations cliniques nous a paru cependant enrichir notre propos, dans une complémentarité nécessaire entre elles.

Cela relève également des différentes temporalités inhérentes à la recherche clinique elle-même, et à ses différents « après-coups » : 1/ le temps de la séance ; 2/ le temps de l'analyse ; 3/ le temps d'écriture. Chacune de ces étapes a amené un nouvel éclairage sur notre recherche. Nous sommes donc très consciente que nos interprétations relèvent elles aussi de notre subjectivité.

En termes d'analyse de nos résultats, nous n'avons pas toujours appliqué la même méthode pour construire nos graphiques. Ils ont parfois été plus parlants lorsque nous nous intéressions aux sommes globales des ateliers. D'autres fois, il nous sont apparus plus pertinents présentés en termes de pourcentages de sujets concernés. Les décisions que nous avons dû prendre quant à la meilleure façon d'analyser nos résultats ont souvent été liées au nombre de sujets présents ou non dans les ateliers. Pour exemple, certaines sommes ont pu paraître faibles, parce que seulement deux participants sur cinq étaient présents. Nous avons donc précisé, à chaque fois que cela était nécessaire, ces cas particuliers dans les commentaires de nos graphiques.

Une autre difficulté d'analyse a résidé dans le choix entre moyennes des notes des sujets issues des auto-questionnaires, et sommes des notes. Nous avons préféré les

sommes en année préliminaire, et les moyennes en seconde année, car nous nous sommes aperçue qu'elles rendraient un résultat plus juste en cas d'absences. Nous avons alors dû faire le choix de prendre en compte les 0 des sujets qui n'avaient pas coché les items. Cela signifie que les moyennes entre 0 et 1 représentent un score nul pour l'émotion représentée dans le graphique. Le 1 coché a donc signifié « non, pas d'éprouvé » dans l'auto-questionnaire, et le 0 a signifié que la case n'a pas été cochée.

Il est tout de même à préciser que malgré les différents choix possibles pour la présentation de nos graphiques, les courbes qui en ont résulté n'ont en général pas montré de grandes différences, sauf lorsque très peu de sujets étaient présents dans les ateliers. D'où nos choix.

V.3. En complément de notre recherche

Plusieurs observations sont venues enrichir notre recherche. Parmi les résultats auxquels nous ne nous attendions pas du tout, figurent : le négatif d'éprouvés entre les sujets et nous-même comme signifiant d'un mouvement dans les perceptions de frontières et de contenants ; le manque d'éprouvés corporels dans notre contre-transfert comme indicateur de la contenance du groupe ou de l'institution –ou des perceptions de contenance individuelles ; les différents rythmes inhérents aux processus que nous avons observés, en fonction des groupes, des sujets ; l'écueil rencontré lorsqu'un sujet se retrouve inclus à l'équipe encadrante, à la lisière du groupe. Nous avons déjà développé ces points dans la première partie de notre discussion.

Deux autres observations nous semblent intéressantes à signifier, car elles auraient pu faire partie de nos critères comme repères des processus de renforcement des limites.

La première concerne la réintégration du « mauvais », de l'agressif, du pulsionnel dans l'œuvre. Nous l'avons constaté pour Emma, avec le rouge du dragon et le bleu du dauphin, qui se sont signifiés plusieurs fois dans ses œuvres, à trois étapes clés.

1/ Le dragon rouge et le dauphin bleu sont clivés, sur deux feuilles différentes. Elles génèrent (notamment le dragon) une émotion esthétique d'étrangeté dans notre contre-transfert, et dans celui de Vanessa. Emma, de son côté, montre du bien-être avec le geste de peindre à l'éponge.

2/ Lors d'une résonance émotionnelle forte entre Emma et nous, elle rassemble ces deux couleurs sur la même feuille. Le Double -le jumeau qui embête Emma- disparaît de son discours, et fait place à ses animaux en peluche. Nous notons que le même jour, Nouzha a utilisé le bleu et le rouge pour écrire « I LOVE Nouzha ».

3/ En fin de session, Emma peint l'intérieur d'un pot en rouge, et l'extérieur en bleu, comme pour signifier sa capacité à contenir ses pulsions destructrices. Il y a ici comme une **« réintégration du négatif ».** Il est intéressant de noter le parallèle entre couleur bleue et eau, alors que son repli autistique s'était signifié par un refus de s'hydrater.

Nous avons constaté le même mouvement pour le Groupe 3, lors de l'atelier 7, où la consistance très liquide de l'aquarelle a induit un mélange entre le noir et la couleur, pour deux sujets qui avaient jusque-là évité de les mêler. Il s'agit de M. Spiehl et de Mme Gray, qui avaient verbalisé au cours des ateliers ces difficultés. Pour M. Spiehl, le noir était source d'angoisses. Pour Mme Gray, il était impossible faire se mélanger les couleurs, et notamment de mêler le gris aux autres. Il suffit d'observer la différence de composition de leurs œuvres entre l'atelier 3 et les ateliers 7 et 8 pour comprendre ce dont il s'agit. Leurs œuvres de l'atelier 8 montrent une esthétique incroyable, tant au niveau des couleurs que de leur composition, entre contrôle et lâcher-prise. L'œuvre de M. Spiehl montre aussi l'émergence de contours sur les bords de la feuille.

Nous notons également, pour l'atelier 8, la forme pyramidale de Mme Gray, que nous interprétons comme figuration du sexe féminin. Ceci nous permet de nous intéresser à présent à notre seconde observation notable.

Il s'agit de ce que nous appellerons la **réappropriation du féminin singulier par le féminin groupal.** Plus exactement, nous faisons ici un rapprochement entre le corps-sexe singulier et le corps-sexe-groupe-mère. Le corps-sexe groupal nous semble avoir permis ici à Mme Gray de se dégager de l'angoisse du « vide illimité » qu'évoque D. Anzieu (1987, p. 32-34) à propos de l'« imago maternelle gravement conflictuelle », entre « promesse de vie et menace de mort » auquel le Moi-peau peut être confronté.

Il s'est exprimé, dans l'atelier 7 du Groupe 3, à travers « Le monstre » de Mme Mehr, en lien, il nous semble, aux représentations du corps-sexe-groupe-mère –la forêt, dont nous avons déjà évoqué la symbolique des parties génitales féminines (Freud, 1917b, p. 198). Ces représentations, portées par le groupe, ainsi que le processus

associatif qui a mené à transformer le monstre en petit chat perdu dans la forêt, nous ont paru ouvrir la possibilité, pour Mme Gray, de représenter son propre sexe, de se le réapproprier.

Le même processus s'est mis en œuvre pour Nouzha du Groupe 2, à partir de l'atelier 12, où elle a représenté une « fente », qu'elle a nommée, juste après avoir représenté une « fleur à cœur », sorte de corps du groupe. Elle a ensuite modelé une grosse fleur étrange qui nous a évoqué le corps-sexe maternel du groupe (ateliers 13-14), en référence à l'image du corps maternel comme « paradigme fondamental de la représentation du groupe ; […] coextensif à l'espace du groupe, objet du désir d'être en groupe » (Kaës, 2005, p. 107). Puis, au dernier atelier, elle a créé une petite fleur, qui a semblé la représenter, en positif, au-delà de la béance de la fente de la grande robe inhabitée qu'elle avait d'abord dessinée.

Il nous semble que pour Mme Gray et pour Nouzha, le processus subjectivant s'est construit en plusieurs temps.

1/ Représentation par le sujet ou par le groupe de la béance du sexe maternel.

2/ Cette béance devient représentation du corps-sexe-groupe-mère en positif.

3/ Ce processus porté par la contenance du groupe amène un effet contenant au niveau individuel.

4/ Apparaît alors la possibilité pour le sujet féminin de se représenter son propre sexe (fleur, triangle, etc…)

Nous avons considéré l'effet contenant du groupe. Il nous semble que les éléments décrits dans ce chapitre pourraient être plus développés dans d'autres recherches en arts-thérapies. Ils pourraient être en effet utilisés comme repères dans les processus de subjectivation, en raison de la capacité de l'œuvre elle-même, à *donner à voir* symboliquement ce qui ne peut se dire, ni se montrer.

V.4. Pour résumer

Notre contribution à la recherche en arts-thérapies, est d'avoir apporté un éclairage sur la pertinence d'envisager la relation art-thérapeutique par la voie de l'émotion esthétique. Nous avons montré que l'émotion esthétique apparaissait à la rencontre entre pulsion scopique, regard en miroir, regard esthétique.

1/ Elle agit dans les processus d'accordage au sein du groupe par des résonances émotionnelles entre les sujets du groupe et l'art-thérapeute, dans l'espace transféro-contre-transférentiel.

2/ Elle se manifeste notamment dans un négatif d'éprouvés entre les sujets (bien-être) et l'art-thérapeute (étrangeté), significatif d'une fonction alpha de l'art-thérapeute, et d'un mouvement à l'œuvre dans les perceptions par les sujets, de frontières entre le dedans et le dehors, et de contenants. Elles se signifient par des représentations formelles, par l'utilisation du support de création, ou par le geste créatif.

3/ Cette étrangeté vécue par l'art-thérapeute, semble initier les chaînes associatives, où représentations formelles, verbales, et émotions esthétiques sont moteurs.

4/ Ces processus participent d'une subjectivation du sujet qui se traduit par :

- Une capacité du sujet de se reconnaître dans l'œuvre, c'est-à-dire un effet-miroir de l'œuvre.
- Une demande de reconnaissance par le sujet de l'esthétique de son œuvre. Cette demande s'effectue par le sujet lui-même dans une démarche volontaire et adressée (en venant montrer l'œuvre ou par une demande formulée verbalement), en relation à son propre jugement esthétique.
- Une capacité du sujet à poser lui-même un jugement esthétique sur son œuvre, en lien à ses propres émotions esthétiques. Il s'agit donc ici d'une reconnaissance de son émotion esthétique face à l'œuvre.

Ces processus de subjectivation semblent donc s'initier lorsque des contenants « habités », signés, et réalisés de façon intentionnelle apparaissent dans les œuvres.

PARTIE VI. PERSPECTIVES ET DEVELOPPEMENTS

Nous présentons dans ce chapitre, dans un premier temps, les développements possibles de notre recherche sur l'émotion esthétique, en termes méthodologiques, et en termes de terrains d'investigation.

Dans un second temps, nous présentons les premiers résultats d'une recherche sur la perception esthétique d'œuvres d'art par les sujets schizophrènes, commencée dans le contexte de notre thèse, et qui se poursuit actuellement.

VI.1. Ouverture méthodologique

Comme nous l'avons signifié dans notre revue de littérature, il nous aurait paru intéressant d'élaborer une méthodologie inspirée des bases proposées par A. Brun (2016) à partir des signifiants formels de D. Anzieu (1987), dans l'*Evaluation clinique des psychothérapies psychanalytiques*. Deux éléments nous paraissent fondamentaux à intégrer à cette démarche, concernant la clinique art-thérapeutique : l'émotion esthétique ; et l'éprouvé corporel contre-transférentiel, en tant qu'indicateur de ce qui se met en œuvre pour le sujet, du point de vue des frontières.

Cette manifestation contre-transférentielle nous a paru être un sujet qui traverse les équipes de soin dans l'institution. Il nous semble que, lorsque le sujet est démuni de parole, ces éprouvés, que nous relions aux phénomènes empathiques, peuvent fonctionner comme indicateur. Nous avons vu que leur présence ou non, et leur localisation organique, peuvent amener du sens dans certaines situations intersubjectives. Nous avons à peine abordé la question de l'éprouvé corporel du sujet, mais il nous semblerait aussi très intéressant d'étudier plus avant la relation entre les leurs et ceux de l'art-thérapeute, dans l'apparition de l'émotion esthétique.

Un autre terrain d'investigation à approfondir, est celui de la relation entre l'émergence des contenants et des frontières individuels, et leur émergence du point de vue groupal. Il serait intéressant de préciser un peu plus l'influence de l'émotion esthétique dans ce contexte. Ces questions relèvent du rôle *à la lisière* de l'équipe encadrante, de sa fonction à contenir (Mellier, 2005), en relation à la contenance de l'institution, en pleine mutation aujourd'hui.

Pour finir, les recherches sur l'émotion esthétique étant émergentes, il reste de nombreux terrains de recherche à mettre en place, dans d'autres contextes,

psychopathologiques ou sociaux par exemple, avec d'autres art-thérapeutes, ou d'autres cliniciens. Car il nous semble que l'émotion esthétique convoque une certaine esthétique de la relation, indispensable, selon nous, à la mise en œuvre du lien thérapeutique.

VI.2. Ouverture expérimentale

Nous avions choisi au départ d'enrichir l'objectivation de notre recherche en réalisant des tests cognitifs de perception visuelle et esthétique auprès de vingt sujets adultes schizophrènes, pour répondre à l'hypothèse suivante : la perception des limites psycho-corporelles est reliée à la perception visuelle. Nous comptions donc démontrer qu'une amélioration de la perception de ces limites, pouvait être corrélée à l'amélioration de la perception visuelle dans la schizophrénie, qui se trouve altérée chez ces sujets (Silverstein et al. 2011 ; Giersch et al. 2012). Cependant, les délais reliés à l'obligation de valider cette étude par un comité d'éthique, ainsi que les difficultés rencontrées pour le recrutement de patients témoins pour ces tests, font qu'elle poursuit actuellement son cours.

Nous proposons donc de livrer ici quelques-uns des premiers résultats de notre test de perception esthétique, auprès des cinq patients du Groupe 3, qui semblent rejoindre une partie des observations cliniques évoquées précédemment. Un groupe témoin de cinq personnes, sans pathologies particulières, vient objectiver nos résultats.

VI.2.a. Méthodologie

Ces tests de perception esthétique ont été réalisés sur la base d'une observation, sur écran, de sept œuvres d'art, avec relevé des mouvements oculaires par caméra Eye-Link CL Illuminator TT-890. Ils ont été programmés sur le logiciel Matlab.

Ces tests ont été administrés avant et après les seize séances d'art-thérapie pour les patients schizophrènes, et espacés de sept semaines pour les sujets témoins. Avant la passation des tests et re-tests, un entretien individuel auprès des patients schizophrènes a permis de recueillir les données de l'échelle clinique SANS-SAPS (voir les résultats sur le tableau en annexes). Cette recherche a été approuvée par le CPP Est IV.

Nous avons demandé aux patients d'observer les œuvres sur écran les unes après les autres (avec un temps d'observation libre), puis de remplir un auto-questionnaire pour chaque œuvre. L'ordre de passage des œuvres a été randomisé. Les mêmes œuvres ont été soumises en test et re-test.

Les résultats que nous présentons ici s'intéressent principalement à l'analyse des fixations et saccades relevées à partir de l'eye-tracking, sur trois œuvres[40]. Les tableaux, mis à part *La jeune fille à la perle* de Vermeer, ont été choisis suite à une visite au Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg avec les adolescents de l'hôpital de jour mentionné dans notre première année de recherche, pour leurs qualités spécifiques (explicitées ci-après dans nos résultats) et les réactions qu'ils ont provoquées chez eux.

Après l'observation de ces œuvres sur écran, un questionnaire a été rempli par les sujets pour chacune d'elles, afin d'en recueillir leurs perceptions, du point de vue nombre de réponses cochées formelles (notamment sur les couleurs contrastées ou nuancées), émotionnelles, et de leur compréhension -adaquate ou inadéquate- du tableau en lien à l'univers de l'artiste. Nous présentons en annexe un exemple de ces questionnaires, et les résultats de l'ensemble des tableaux.

VI.2.b. Résultats pour *Chevaux attaqués par des poissons* d'André Masson (Tableau 6 – 1932)[41]



Ce tableau a été choisi particulièrement pour son aspect abstrait, qui favorise le contraste entre son sujet, violent, et son apparence colorée, qui suggère le mouvement et le jeu. Sa composition et ses zones de saillances colorées attirent le regard en son centre et vers le bas. Lors de la visite au musée, il a également beaucoup attiré les adolescents, qui se sont plongés dans son exploration sans en mesurer la violence. Ils ont essentiellement été séduits par son mouvement et ses accords de couleurs.

[40] Voir en Annexes 1 la liste complète des œuvres, chapitre « VIII. Tests de perception esthétique ».

[41] Voir en Annexes 1 chapitre « VIII. Tests de perception esthétique », les captures d'écran du tableau avec points de fixation et lignes de saccades.

• Résultats du groupe témoin

- Le sujet 32 montre une exploration éparpillée, avec une prépondérance pour son centre où certaines fixations sont plus intenses. En second test, même s'il est moins intense, son regard montre également un éparpillement, avec un focus sur la zone de saillances visuelles du centre bas du tableau, là où se trouve sa zone d'équilibre pictural.
- Le sujet 35 montre un comportement proche de celui du sujet 32, avec un éparpillement en premier test et concentration au centre du tableau, que l'on retrouve en second test, avec moins d'intensité.
- Le sujet 36 semble plus intéressé par ce tableau, avec une zone d'exploration large et riche de fixations, autant en premier test qu'en second. Cependant, à l'instar des autres sujets, le haut du tableau, ainsi que la droite et la gauche, ne sont pas explorés.
- Les sujets 38 et 39 montrent également une observation proche de celle du sujet 36, même si elle est moins intense, avec un intérêt pour les zones saillantes du tableau, tant en premier qu'en second test.

• Conclusions pour le groupe témoin

Il est difficile de déterminer si l'observation de ce tableau résulte d'un automatisme ou d'un cheminement de pensée, étant donné que le titre du tableau n'a pas été donné, et que son apparence reste assez abstraite au premier abord, sans compréhension narrative. Le regard des sujets témoins est donc guidé par les propriétés visuelles du tableau, sans grand différence avant/après : un éparpillement du regard, néanmoins concentré sur les zones saillantes de l'image, en son centre bas. Le haut, la droite et la gauche ne sont pas explorés.

• Résultats du groupe de patients

- Le sujet 10 voit son regard attiré par le centre géométrique de l'image en premier test, sur une très petite zone. En second test, son champ exploratoire est plus large, vers le milieu et le bas, avec un éparpillement relativement comparable à celui des sujets témoins.
- Le sujet 11 montre également un éparpillement du regard en premier test, avec un élargissement de son champ exploratoire en second test. Les zones en haut,

à droite et à gauche du tableau, à l'instar des sujets témoins, ne sont pas explorées.

- Le sujet 12 montre en premier test une exploration assez pauvre du tableau, avec une attraction du regard sur ses zones saillantes au centre et en bas. En second test, l'exploration est relativement similaire, quoique plus courte.
- Le sujet 13 montre une concentration du regard sur le centre de gravité du tableau (centre bas), assez pauvre en premier test, et plus restreinte en second test où son regard est concentré sur le centre géométrique du tableau.
- Le sujet 14, à l'inverse du précédent, montre un élargissement de son champ exploratoire entre le premier et le second test, où son comportement se rapproche de celui des sujets témoins : un regard plus éparpillé, avec les zones en haut, à gauche et à droite non explorées.

• Conclusions pour le groupe de patients

Comme pour les sujets témoins, le regard des patients est guidé par le sensoriel et les zones saillantes du tableau, vers son centre de gravité concentré en son milieu et dans sa partie basse. Ces similitudes ont pour variante une zone d'exploration moindre du côté des patients, qui cependant s'atténue en second test pour les sujets 10, 11 et 14. On observe alors un éparpillement du regard constaté également chez les sujets témoins. Les zones en haut, à droite et à gauche ne sont explorées ni par les sujets témoins, ni par les patients.

Pour les deux groupes, le centre prédomine avec le bas du tableau, avec leurs segments de couleurs contrastées, répartis en petites surfaces. Ces éléments composent un centre de gravité visuel puissant, propice à attirer le regard.

Les sujets du groupe témoin voient peu de changement dans leur observation entre le premier et le second test, alors qu'il y a plus de modulation chez les patients : on observe soit un élargissement du champ exploratoire pour les trois d'entre eux cités ci-dessus, soit un rétrécissement pour deux d'entre eux. Du point de vue de l'impact de la prise en charge en art-thérapie, nous pouvons l'interpréter dans le sens suivant, selon la stratégie d'observation adoptée : soit elle a permis un focus, une concentration sur des éléments dans le but de chercher un sens au tableau ; soit elle a permis un élargissement perceptif, une diversification dans l'exploration du tableau.

VI.2.c. Résultats pour *Chimère* de Victor Brauner (Tableau 4 – 1939)[42]



Ce tableau a été choisi en raison de plusieurs critères qui lui sont spécifiques. Lors de la viste au musée avec les adolescents, nous l'avions volontairement exclu de notre parcours, en raison de sa relation trop évidente aux problématiques de la psychose telles que nous les avons abordées dans notre thèse : il nous semble en effet relater la question du regard (ici hypnotique), de l'amour (forme de cœur du visage), du miroir. Mais deux des adolescentes se sont précipitées devant, en s'écriant : « ce tableau, c'est moi ». Cela a généré une discussion entre eux tous, ainsi que des dessins sous forme d'auto-portraits.

Du point de vue de l'univers de l'artiste, nous sommes dans le domaine du magique, de l'imaginaire et des grandes rêveries primitives. Victor Brauner avait eu la prémonition qu'il allait perdre un œil. Cela s'est produit un an avant la réalisation de cette peinture, suite à un accident. La question scopique fait donc partie intégrante de son œuvre. Les critiques des historiens de l'art louent son registre coloré, et son utilisation du flou faisant lien entre des objets changeants (ici, le monstre hybride mi-animal, mi-femme). Ses peintures annoncent pour André Breton la folie dans laquelle l'humanité va sombrer.

Ce tableau renvoie donc à la folie, la déstructuration, ses yeux équarquillés aux pupilles très larges évoquent un déséquilibre : autant de stimuli particulièrement troublants, où le regard central et hypnotique est privilégié.

- Résultats du groupe témoin

- Le sujet 32, en premier test, montre une stratégie de fuite au départ, se concentrant sur la bouche et la branche, avec un évitement complet du regard. En re-test, son intérêt est diminué, avec peu de fixations, et toujours un évitement du regard.
- Le sujet 35 observe le tableau de façon un peu éparpillée, avec un gros point d'observation sur le tronc et également un évitement du regard, que l'on retrouve en re-test, avec un temps de fixation moins long et fixé particulièrement sur le milieu du visage.

[42] Voir en Annexes 1 chapitre « VIII. Tests de perception esthétique », les captures d'écran du tableau avec points de fixation et lignes de saccades.

- Le sujet 36, quant à lui, observe longuement ce tableau, avec des points de fixation intenses qui indiquent une verticalité dans son observation plutôt qu'un balayage gauche-droite, ce qui suggère aussi un potentiel trouble au niveau du regard. En re-test, son observation est réduite mais toujours assez longue.
- Le sujet 38 semble un peu éparpillé dans son observation, malgré plus de fixations gauche-droite que les autres sujets, tout en montrant des temps d'évitement par le nombre de fixations en-dehors de la figure. Son observation en re-test se montre aussi moins longue, avec toujours un éparpillement du regard.
- Le sujet 39 évite complètement le regard de la figure, pour se concentrer sur le nez et le tronc mort du tableau. Le temps d'observation est plus long en re-test, avec toujours un évitement du regard.

• Conclusions pour le groupe témoin

Pour l'ensemble des sujets témoins, nous observons des signes d'évitement du regard de la figure de la Chimère, avec peu ou pas de fixations sur l'œil gauche, ni sur le droit, et beaucoup d'éparpillements du regard sur les autres éléments du tableau. Ces éléments montrent la puissance du stimulus pictural de ce tableau, qui pousse à fuir, à l'inverse de ce qui est montré habituellement concernant l'observation des visages auprès des sujets ne présentant pas de pathologie particulière.

Il est en effet couramment démontré, dans les tests avec enregistrement des mouvements oculaires, une fixation de ces sujets centrée sur la triangulation œil gauche – œil droit – bouche (Philipps & David 1996, p. 103). Nous observons que le caractère étrange du visage de cette peinture a engendré des phénomènes d'évitement chez les sujets témoins, qui semblent avoir éprouvé une aversion pour cette figure. En deuxième lecture, l'évitement semble moins notable car les sujets passent moins de temps sur ce tableau.

• Résultats du groupe de patients

- Le sujet 10 parcourt en premier test la figure du tableau de façon verticale, sans vraiment en éviter les yeux, avec une fixation plus prononcée sur l'œil droit. Il semble qu'il n'y ait pas chez ce sujet de réelle appréhension à regarder

l'étrange ou la folie, comme si cela faisait résonance pour lui. En re-test, son regard est complètement concentré sur le milieu du visage.

- Le sujet 11 montre un évitement total de la figure du tableau en premier test, avec un temps d'observation très court. En second test, ses temps de fixations sont très denses et concentrés sur le visage (œil droit – œil gauche – bouche) ainsi que sur les serres de la créature.
- Le sujet 12 montre une exploration verticale (nez – tronc) de la figure, avec un évitement de son regard en premier test. En second test, il s'attarde plus sur la figure, tout en concentrant son regard près de son œil gauche et sur sa bouche.
- Le sujet 13, quant à lui, se comporte comme les sujets témoins, avec un évitement total du regard en premier et second tests, et un temps plus court en second test.
- Le sujet 14, à l'instar du sujet 10, observe le milieu de la figure de façon verticale en premier test, entre les deux yeux. En second test, il observe plus longuement et de façon très approfondie la figure, particulièrement sur son côté droit, œil droit y compris.

• Conclusions pour le groupe de patients

Le regard des patients sur cette œuvre présente globalement des similitudes avec les sujets témoins en premier test, c'est-à-dire un évitement du regard de la figure, et une observation verticale (notamment pour les sujets 10 et 12), entre les yeux et sur le nez, la bouche, le tronc. En second test, après les seize séances d'art-thérapie, nous observons une réaction différente de celle des sujets témoins dans l'ensemble, sauf pour le sujet 13, avec une intensification des fixations du regard sur le visage, et particulièrement sur l'un ou les deux yeux de la figure.

Il semblerait que la prise en charge en art-thérapie ait permis aux patients de supporter l'étrangeté de ce tableau, jusqu'à se plonger dans ce regard flou. Dans les verbatims, on passe de « ce tableau fout la trouille », « représente l'effroi » ou « m'inspire la peur » en premier test, qui sont des indications de vécus émotionnels intenses, à une certaine distanciation, avec des descriptions plus détachées en second test : ce tableau « m'inspire une représentation de la folie », « un cœur qui continue de s'accrocher », « une sorte de pomme avec un visage », etc…

Des études dans le domaine des neurosciences cognitives, affectives et sociales ont mis en lumière que le traitement des visages active un ensemble de régions cérébrales liées aux processus attentionaux, émotionnels, sociaux et de mémoire associés à la perception des visages (George, 2016). Les personnes schizophrènes, quant à elles, ont une perception différente des émotions. Elles peuvent ressentir les émotions de valence négative plus fortement que les sujets ne souffrant pas de schizophrénie (Kring & Moran 2008, p. 828). De la même façon, il a été observé chez les sujets schizophrènes un « évitement des visages » présentant des « expressions faciales négatives » lors de tests avec mesure des mouvements oculaires (Jang et al. 2016, p. 903), malgré, parfois, une notation de la valence négative de ces visages moins élevée chez ces sujets que chez les sujets témoins sans pathologie particulière (*Ibid*., p. 900-901). Nous notons donc une différence entre ce qui est perçu visuellement (parfois moins intensément), et ce qui est ressenti par ces sujets (parfois de façon amplifiée), ce que notre observation vient confirmer.

Au regard de ces premiers résultats, il semblerait donc que la prise en charge en art-thérapie ait atténué l'effet d'évitement de l'aspect négatif de la figure de la *Chimère*, ainsi que, potentiellement, sa charge émotionnelle. Nous notons également la puissance de l'œuvre artistique, qui vient toucher, comme en effet miroir, les affects des sujets plus encore qu'une simple image de visage triste ou en colère, telle qu'elle est couramment utilisée dans les tests de perception des émotions.

Cette observation vient appuyer et objectiver notre constat que la prise en charge en art-thérapie peut potentiellement atténuer la part angoissante pour le sujet de sa partie clivée « négative », jusqu'à lui permettre de se la réapproprier. On se rappelle le dragon et le dauphin d'Emma, d'abord représentés sur des supports différents, et qu'elle a pu relier ensemble sur une même feuille. Nous avons constaté qu'à partir de cet atelier, son Double, son jumeau, a disparu de son discours hallucinatoire.

VI.2.d. Résultats pour *La jeune fille à la perle* de Johannes Vermeer (Tableau 3 – 1665)[43]



Les qualités esthétiques et la valeur émotionnelle, voire universelle et intemporelle, de ce tableau, ne sont plus à démontrer. Nous l'avons choisi pour ces raisons, mais aussi pour ses qualités particulières. Sa palette de couleurs est à la fois contrastée et tout en nuances, l'image semble nette malgré des zones floues (par exemple, la ligne du nez se confond avec la lumière de la joue), immobile tout en dégageant un mouvement. Les historiens de l'art soulignent la légèreté et la sensualité qui se dégagent de ce visage, l'effet de surprise généré par sa posture, et la pureté ainsi que le côté équivoque de la perle.

• Résultats du groupe témoin

- Le sujet 32 explore particulièrement les organes de communication du sujet (le triangle usuellement observé œil gauche – œil droit – bouche) en premier test, contrairement à ce qui a pu être constaté pour le tableau *Chimère*, ainsi que la perle, avec une fixation importante sur les yeux et le visage. En second test, l'exploration est moins intense, avec une diversification des points de fixation.
- Le sujet 35 fixe quant à lui l'œil gauche (point central du tableau), la perle, le turban, sans évitement du visage. En second test, son regard semble subjugué par celui de la jeune fille, eu égard aux points de fixation très concentrés et intenses sur cette partie du visage.
- Le sujet 36 fixe en premier test les yeux, la perle, le ruban. En second test, les points de fixation sont plus denses et plus longs, avec une attraction du regard, notamment sur l'œil gauche.
- Le sujet 38 montre une prévalence d'exploration pour l'œil gauche également et la partie gauche du visage en premier test, et est plus sélectif sur la perle et le ruban. Son regard reste intense en seconde observation sur la zone du visage, tout en explorant un peu plus le reste du tableau. Il semble éprouver du plaisir à le regarder, comme s'il le redécouvrait.

[43] Voir en Annexes 1 chapitre « VIII. Tests de perception esthétique », les captures d'écran du tableau avec points de fixation et lignes de saccades.

- Le sujet 39 montre également une prévalence des fixations sur le triangle du visage en premier test, ainsi que sur la perle et le turban. De même que pour le sujet 38, son exploration s'élargit en second test, tout en montrant la même concentration sur le visage et le regard.

• Conclusions pour le groupe témoin

Ce tableau engage puissamment sur le plan esthétique, malgré le nombre de fois où il a été vu et revu en raison de sa grande notoriété. Son observation montre un comportement plus classique par rapport au tableau *Chimère*, avec des fixations sur la zone triangulaire œil gauche – œil droit – bouche. Pour tous les sujets témoins, on observe un plaisir à parcourir ce tableau autant en premier qu'en second test, qui ne voit pas de baisse d'intensité dans l'exploration du visage, sauf pour le sujet 32. Le champ d'exploration s'élargit pour l'ensemble des sujets, sauf pour le sujet 35 qui concentre tout son regard sur le visage et les yeux, comme absorbé.

• Résultats du groupe de patients

- Le sujet 10 concentre son observation en premier test sur la partie gauche du visage. Il semble avoir des difficultés à fixer la bouche, où l'on constate de nombreuses saccades. En second test, le regard est intensifié sur le visage.
- Le sujet 11 concentre son exploration sur le côté gauche du visage, sans évitement du regard, en premier test. En second test, son observation est plus intense sur cette même zone, dans le même temps qu'il élargit son champ d'exploration.
- Le sujet 12 ne montre pas d'évitement du regard, tout en se concentrant sur l'œil gauche et la partie gauche du visage en premier test. Il intensifie son regard sur l'œil gauche en second test.
- Le sujet 13 concentre aussi son exploration sur la partie gauche du visage, en premier test. En second test, le temps d'exploration est moins intense, avec une concentration du regard sur l'œil gauche.
- Le sujet 14 concentre également son exploration sur la partie gauche du visage en premier test. En second test, son champ d'exploration s'élargit, et son observation du côté gauche du visage s'intensifie.

• Conclusions pour le groupe de patients

Les patients montrent un comportement similaire à celui des sujets témoins, même si l'intensité de leurs fixations et leur champ d'observation s'avèrent un peu plus restreints. Le temps d'exploration, plus élevé en second test, montre un plaisir esthétique pour presque l'ensemble des sujets. Alors qu'il est montré habituellement un évitement du regard dans l'observation de visages chez les personnes schizophrènes (Williams et al. 1999, p. 196 ; Loughland et al. 2002, p. 345-346), nous observons que ce tableau n'amène pas les mêmes comportements. Même si nous pouvons attribuer à la prise en charge en art-thérapie, le fait que le champ d'exploration et l'intensité du regard soient plus forts en second test chez les patients, nous pouvons également supposer que cela provient des qualités intrinsèques au tableau, en raison des similitudes entre leur comportement d'observation et celui des sujets témoins.

VI.2.e. Conclusion du test de perception esthétique

En conclusion de ces premiers résultats, qui nous permettent d'énoncer des tendances malgré le petit nombre de sujets, il nous faut souligner la puissance de l'art tant dans son application en arts-thérapies, que dans ses qualités intrinsèques. Il a en effet été démontré que l'expérience sensorielle de l'art, lors de la visite d'une exposition par exemple, en appelle à une combinaison de processus physiologiques, cognitifs et émotionnels, améliorant ainsi le sens général de la perspective visuelle, et de l'équilibre (Kapoula et al., 2014). Sans considérer la prise en charge en art-thérapie, les sujets schizophrènes montrent un comportement d'observation proche de celui des sujets témoins, dès qu'ils sont en présence d'œuvres d'art, même s'il est d'intensité moindre, comme le confirment les études réalisées sur leur relation à l'émotionnel (Kimhy et al. 2012 ; Kring & Moran 2008).

En considérant la prise en charge en art-thérapie, nous observons du côté des sujets schizophrènes, une amélioration dans leur perception des émotions positives, à travers l'intensité du plaisir procuré par l'observation de *La jeune fille à la perle*. Du côté de la perception d'émotions négatives, l'expérience du tableau *Chimère* montre une régulation du côté des patients après les séances d'art-thérapie. Globalement, nous avons pu également constater chez les patients une meilleure fixation des regards dans les œuvres après les séances d'art-thérapie, quelle qu'ait été leur valence émotionnelle.

Nous pouvons potentiellement relier ces résultats aux scores de la Figure de Rey, qui montrent une amélioration pour quatre sujets sur cinq sur la reproduction de mémoire, (voir en annexes 1, chapitre VII.5.h. du Groupe 3). Malgré le petit nombre de sujets, ils semblent suggérer ainsi une meilleure capacité à contenir leurs pensées, c'est-à-dire un renforcement de leurs frontières psychiques.

Les sujets témoins, quant à eux, ont continué leur stratégie d'évitement du tableau *Chimère*. L'art-thérapie permettrait-elle ainsi d'améliorer la capacité des êtres à supporter l'inquiétante étrangeté, ou plutôt l'inquiétant familier (Freud 1919) perçu en miroir à travers les œuvres ? Afin de répondre à cette question, il nous aurait paru intéressant d'avoir un élément de comparaison de ces résultats auprès de sujets témoins ayant participé à des ateliers d'art-thérapie.

Conclusion

L'objectif initial de notre démarche a été de comprendre les processus spécifiques à la situation art-thérapeutique de groupe, conduisant à l'émergence, chez les sujets psychotiques, de perceptions et de représentations de frontières signifiant le dedans et le dehors. Il nous semble que nous avons apporté en ce sens notre contribution à une meilleure compréhension de la clinique de ces processus subjectivants, par cette voie encore peu étudiée de l'émotion esthétique.

Avant de commencer ce travail, nous avions pour intuition, nourrie par notre expérience en tant qu'art-thérapeute et nos premières investigations de recherche dans ce domaine, que l'émotion esthétique se trouvait au cœur de cette impulsion qui, dans le lien art-thérapeutique, conduit ces sujets à un mouvement. Etant artiste praticienne, le moteur que représente cette émotion singulière nous est connu, « depuis longtemps familier » même, et fait ainsi partie intégrante de notre clinique. Nous avons été souvent impressionnée par l'énergie développée par ces sujets, comme une poussée, pour tenter de trouver ou retrouver forme. Une forme, nous l'avons vu avec Emma, pleine et entière, intègre, apte à être reconnue. C'est cette impulsion comme « tentative de prendre corps », il nous semble, que P. Martin-Mattera (2011, p. 431) nomme « sinthomation ».

Nous entendions au départ de notre travail, la résonance dans l'émotion esthétique non pas comme en miroir, mais comme un côte à côte, dans des éprouvés similaires. Et la négativité dans cette résonance, apparue presque systématiquement dans nos ateliers, et dont nous avons pu décrypter en partie les mécanismes, nous a montré qu'elle signifiait en fait notre place dans la relation art-thérapeutique, que nous avons nommée « en lisière ». La lisière signifie à la fois un bord, et un contour. En ce sens, cette place, à la fois « face » et « autour » du sujet, s'inscrit dans la fonction à contenir que propose D. Mellier (2005). Elle remplit également une fonction alpha en prenant en charge la part d'étrangeté dans l'émotion esthétique, qui se signifie lorsque les frontières entre le sujet et le monde se mettent en mouvement, voire même se donnent à voir *sur* et *dans* l'œuvre.

Il nous semble que ce mouvement amène cette impression d'insaisissabilité dans l'étrangeté, qui peut probablement expliquer pourquoi il est difficile de la percevoir de l'extérieur si elle n'est pas nommée. Elle l'est parfois, par le mot « bizarre » par exemple, lorsque certains sujets l'énoncent face à leur œuvre, ou en explorant une matière encore inconnue d'eux.

Cette matière malléable, semble être à la fois à l'adresse de l'art-thérapeute, et l'art-thérapeute lui-même. Nous avons abordé les spécificités contre-transférentielles de notre dispositif, en relation à l'esthétique d'une forme, d'une couleur (en ce qui nous concerne, le jaune par exemple). Le contre-transfert signifie aussi le négatif dans le lien thérapeutique. Pour A. Green (1995, p. 28), « le négatif est une propriété de la pensée ». Ceci vient confirmer, dans les processus que nous avons observés, la capacité de ce négatif de faire « exister, par un acte de reproduction (de la trace de ce qui a été perçu) une structure réfléchie qui tient lieu » (*Ibid*., p. 29). Nous nous référons ici à Emma qui, après avoir demandé plusieurs fois si ce qu'elle avait créé était beau à nos yeux, a pu s'approprier ce jugement esthétique et le poser d'elle-même sur la représentation de la chaise-groupe qu'elle venait de peindre.

Le groupe, en tant qu'« érigé en objet libidinal » (Anzieu, 1999, p. 186), est en effet venu soutenir de plusieurs façons les processus qui ont conduit à l'émergence de contenants dans les représentations picturales. Sa propre contenance a parfois semblé se constituer en relation à l'enveloppe institutionnelle, qui a permis que s'expriment les pulsions individuelles, avec, à leur « lisière », le groupe que les observatrices, les aides soignantes et nous-même formions. Il nous est apparu que l'émotion esthétique, que nous définissons comme reliant pulsion scopique, regard esthétique et regard en miroir, et ce, particulièrement dans notre cadre art-thérapeutique utilisant les arts visuels, est venue favoriser cette dynamique pulsionnelle, tout en participant de la contenance du groupe.

Nous avons donc observé un va-et-vient entre ces différentes boucles contenantes –sujet, groupe art-thérapeutique, équipe encadrante, institution-, au sein desquelles les émotions esthétiques en résonances sont venues animer et signifier la malléabilité et la perméabilité des espaces, tout en éprouvant leur contenance.

Nous avons observé également que l'émotion esthétique ne relève pas de la simple beauté, même si l'étrangeté ne signifie pas pour autant la laideur. Néanmoins,

elle porte la beauté en ce sens qu'elle invite dans le lien thérapeutique une esthétique de la relation digne de la promesse d'un *objet transformationnel* (Bollas, 1989) retrouvé, reconnu, et réapproprié symboliquement par le sujet.

Bibliographie

ANDREASEN, NC. (1983). The Scale for the Assessment of Negative Symptoms (SANS). Iowa City, Iowa: The University of Iowa.

ANDREASEN, NC. (1984). The Scale for the Assessment of Positive Symptoms (SAPS). Iowa City, IA: The University of Iowa.

ANZIEU, D. (1981). *Le corps de l'œuvre*, Gallimard, Mayenne, 2009.

ANZIEU, D. (1985),. *Le Moi-peau*, Dunod, Paris, 1995/2.

ANZIEU, D. (1987). Les signifiants formels et le Moi-Peau. Dans D. ANZIEU *et al.* 1987. *Les enveloppes psychiques*, Dunod, Paris, 2000/2, p. 19-41.

ANZIEU, D. *et al*. (1993). *Les contenants de pensée*, Dunod, Paris, 2003.

ANZIEU, D. (1999). *Le Groupe et l'Inconscient*. Dunod, Paris.

ATTARD, A., & LARKIN, M. (2016). Art therapy for people with psychosis : A narrative review of the literature. *The Lancet Psychiatry*, 3(11), 1067-1078. Résumé repéré dans PsychInfo.

AVRON, O. (2011). L'émotionnalité participative : corps et psychisme en interaction. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe* n°57, Eres, p. 23-33.

BION, W. R. (1962). *Aux sources de l'expérience*, trad. fr., PUF, Millau, 2012/5.

BOLLAS, C. (1989). L'objet transformationnel. *Revue Française de Psychanalyse*, n°4, 1181-1199.

BOUTINAUD, J. (2015). Destins et métamorphoses du mouvement chez les enfants autists et psychotiques : émergences en souffrance et écueils de la dislocation. Dans KONICHECKIS, A. & KORFF SAUSSE, S. (Dir.). 2015. *Le mouvement. Entre psychopathologie et créativité*, Editions in Press, Collection SEPEA, Paris, p. 67-85.

BRUN, A. (2010). Médiation picturale et psychose infantile. *Le carnet Psy*, n°142, 23-26.

BRUN, A. (2013). Spécificité du transfert dans les médiations thérapeutiques. Dans A. BRUN, B. CHOUVIER, R. ROUSSILLON, *Manuel des médiations thérapeutiques*, Dunod, Paris, p. 159-187.

BRUN, A. (2016). Évaluation « par le processus » : la méthode à partir de dispositifs de médiations thérapeutiques pour enfants ». Dans A. BRUN, R. ROUSSILLON, P. ATTIGUI, *Évaluation clinique des psychothérapies psychanaltiques. Dispositifs individuels, groupaux et institutionnels*, Dunod, Domont, p. 125-182.

CHAPELIER, J.-B. (2005). Apport de la clinique des groupes à la métapsychologie : le concept d'auto-engendrement. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, n° 45/2, p. 69-90.

CHAPEROT, C., COUTURE, J. (2007). Travail psychanalytique, transfert et maniement du transfert dans la cure des personnes diagnostiquées « psychose » ou « schizophrénie ». *L'évolution psychiatrique 72*, p. 25-42.

CHEMAMA, R., VANDERMERSCH, B. (2009). *Dictionnaire de la psychanalyse*, Larousse.

CHEMAMA STEINER, B. (2003). Expression artistique et médiation thérapeutique. *Les thérapies médiatisées*, Annales Médico Psychologiques 161, p. 87-92.

CORMAN, L. (1973). *Le test du gribouillis*, Paris, PUF.

CRAWFORD, M. J. et al. (2010). The MATISSE study : a randomised trial of group art therapy for people with schizophrenia, *BMC Psychiatry,* 10:65.

CRAWFORD, M. J. et al. (2012). Group art therapy as an adjunctive treatment for people with schizophrenia: multicentre pragmatic randomised trial, BMJ, 1-9.

CRESPO, V. R. (2003). Art Therapy as an approach for working with schizophrenic patients. *International Journal Of Psychotherapy, 8*/3, 183-193.

DEJOURS, C. (2002). Le corps comme « exigence de travail » pour la pensée. Dans R. DEBRAY, C. DEJOURS, P. FEDIDA, *Psychopathologie de l'expérience du corps*, Dunod, Paris, p. 63-106.

DELION, P. (2009). Constellations transférentielles. *Séminaire sur l'autisme et la psychose infantile*, Erès, 83-112.

DOLTO, F., NASIO, J.-D. (1985). *L'enfant du miroir*, Payot, Paris, 2002.

FEDIDA, P. (2002). L'hypochondrie de l'expérience du corps. Dans R. DEBRAY, C. DEJOURS, P. FEDIDA, *Psychopathologie de l'expérience du corps*, Dunod, Paris, p. 107-164.

FOULKES S. H., (1964). *Psychothérapie et analyse de groupe*, Payot, Paris, 1970.

FRANCK, A. (2007). *Beautés et transfert,* Paris, Ed. Herrmann.

FREUD, S. (1905). *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Gallimard, Paris, 1987 pour la traduction française.

FREUD, S. (1907). *Délire et rêves dans la « Gradiva » de Jensen,* Idées/Gallimard, Saint-Amand, 1973/2.

FREUD, S. (1919). L'inquiétante étrangeté. Dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais,* Gallimard, Paris, 1985 pour la traduction française.

FREUD S. (1917a). XXVII. Le transfert. Dans *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, PUF, Paris, 2013/2, p. 447-464.

FREUD, S. (1917b). Dixième conférence. Le symbolique dans le rêve. Dans *Conférences d'introduction à la psychanalyse*. Folio Essais, Editions Gallimard, Paris, 1999 pour la traduction française, 191-217.

FREUD, S. (1920a). *Au-delà du principe de plaisir*, Éd. Payot & Rivages, Paris, 2010, 1981 pour la traduction française.

FREUD, S. (1920b). Au-delà du principe de plaisir. Dans *Essais de psychanalyse*, Payot, Paris, 2001, 1981 pour l'édition en langue française, p. 49-128.

GEORGE, N. (2016). A neuroimaging point of view on the diversity of social cognition: evidence for extended influence of experience- and emotion-related factors on face processing. *Cult Brain*, *4*(2), 147-158. Résumé repéré dans PubMed.

GIERSCH A., VAN ASSCHE M., CAPA R.L., MARRER C., GOUNOD D. (2012). Patients with schizophrenia do not preserve automatic grouping when mentally re-grouping figures : shedding light on an ignored difficulty. *Frontiers in Psychology*, 3:274.

GOODENOUGH, F. L. (1956). *L'intelligence d'après le dessin*, Paris, PUF.

GIMENEZ, G. (2002). Les objets de relation. Dans B. CHOUVIER et al., *Les processus psychiques de la médiation,* Dunod, Paris, 2012.

GREEN, A. (1983). *Narcissisme de vie, narcissisme de mort,* Editions de Minuit, Paris, 2007.

GREEN, A. (1990). *La folie privée*, Gallimard, Saint-Amand, 2010/2.

GREEN A. (1993). *Le travail du négatif*, Editions de Minuit.

GREEN A. (1995). Instances du négatif : transfert, tiercéité, temps. Dans A. Green *et al., Le négatif*, L'esprit du temps, « Perspectives psychanalytiques », 15-56.

GREEN A. (2001). Reculer pour mieux sauter. *Revue française de psychanalyse 65*/4, 1303-1314.

GRINBERG L., (1962). *On a specific aspect of counter transference due to the patient's projective identification,* In J Psychoanalysis 43, p. 436-440.

HAAG, G. (2002). L'acte création/représentation de formes dans le jeu de la transformation. Dans *Revue française de psychanalyse*, *66/5*, Presses Universitaires de France, 1779-1787.

HAAG, G. (2007). Les enveloppes corporo-psychiques. Dans P. DELION, *La pratique du packing,* Eres, « L'Ailleurs du corps », 31-47

JANG, S.-K., KIM, S., KIM, C.-Y., LEE, H.-S., CHOI, K.-H. (2016). Attentional processing of emotional faces in schizophrenia : Evidence from eye tracking. Journal of Abnormal Psychology, *125* (7), 894-906.

JULIEN, P. (2001). Du symptôme au sinthome : la psychose lacanienne. *La clinique lacanienne* n°5, Eres, p. 63-67.

KAËS, R. & ANZIEU, D. (1976a). *Chronique d'un groupe. Le groupe du Paradis perdu : observations et commentaires*, Paris, Dunod.

KAËS, R. (1976b), *L'appareil psychique groupal*, Paris, Dunod, 3e éd., 2010.

KAËS, R. (1979). Introduction à l'analyse transitionnelle. Dans R. Kaës *et al*., *Crise, rupture et dépassement,* Paris, Dunod.

KAËS, R. (1995). Corps/groupe : réciprocités imaginaires. Dans *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe, n°25*, Erès.

KAËS, R. (1999). *Les théories psychanalytiques de groupe*, PUF, Paris, 2011/4.

KAËS, R. (2004). Intertransfert et analyse inter-transférentielle dans le travail psychanalytique conduit par plusieurs psychanalystes. Dans *Filigrane*, 13/2, 5-15.

KAËS, R. (2005). La métaphore du corps dans les groupes. Les réciprocités métaphoriques du corps et du groupe. Dans G. J. GUGLIELMI et al., *L'esprit de corps, démocratie et espace public,* Presses Universitaires de France « La politique éclatée », 91-117.

KAËS, R. (2009). *Les alliances inconscientes*. Dunod, Paris.

KAËS, R. (2010a). Les médiations entre les espaces psychiques dans les groupes. *Le Carnet Psy,* 141, 35-38.

KAËS, R. (2010b). Le sujet, le lien et le groupe. Groupalité psychique et alliances inconscientes. *Cahiers de psychologie clinique*, De Boeck Supérieur, n°34, 13-40.

KAPOULA, Z. et al. (2014). Visiting Richard Serra's "Promenade" sculpture improves postural control and judgment of subjective visual vertical. *Frontiers in Psychology 5,* 1-9.

KIMHY D. et al. (2012). Emotion awareness and regulation in individuals with schizophrenia : Implications for social functioning. *Psychiatry Research,* 200:193–201.

KLEIN, M. (1966), in M. KLEIN *et al., Développements de la psychanalyse*, PUF, Paris, 2013.

KRING, A.M., MORAN, E.K. (2008). Emotional response deficits in schizophrenia : insights from affective science. Schizophr Bull. 2008 Sep;34(5):819-34.

LACAN, J. (1949). Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je. Dans *Ecrits 1*, Seuil, 1999/3.

LACAN, J. (1960). De la création ex nihilo. *L'éthique de la psychanalyse, Le séminaire livre VII*, Le Seuil, 1986.

LACAN, J. (1964). Du regard comme objet petit a. Dans *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse,* Editions du Seuil, 1973, p. 77-135.

LACAN, J. (1975-1976). *Séminaire XXIII, Le sinthome,* Seuil, Paris, 1986.

LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B. (1967). *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2011.

LAVALLEE, G. (1999). *L'enveloppe visuelle du Moi,* Dunod, Paris.

LECOURT, E. (2008). *Introduction à l'analyse de groupe,* Eres.

LECOURT, E. (D), BOURDERON, M., CANET, G., FARDET, S., STOESSEL, C. (2014). Émotions contretransférentielles dans la relation art-thérapeutique. Émotion de la rencontre, émotion esthétique. *Psychosomatique relationnelle*, Centre International de Psychosomatique (CIPS), N°2, 61-76.

LEURENT, B. (2014). Moderating factors for the effectiveness of group art therapy for schizophrenia: secondary analysis of data from the MATISSE randomised controlled trial. *Soc Psychiatry Psychiatr Epidemiol 49*, 1703-1710.

LOUGHLAND, C. M., WILLIAMS, L. M., GORDON, E. (2002). Schizophrenia and Affective Disorder Show Different Visual Scanning Behavior for Faces : A Trait versus State-Based Distinction ? *Society of Biological Psychiatry, 52*, 338-348.

MARTIN-MATTERA, P. (2011). Sublimation ou sinthomation ? Apports et réflexions cliniques sur la création dans la psychose. *L'évolution Pscyhiatrique* 76, Elsevier Masson, 419-432.

MELLIER, D. (2005). La fonction à contenir. Objet, processus, dispositif et cadre institutionnel. *La psychiatrie de l'enfant*, 2/48, 425-499.

MELTZER, D. (1988). *L'appréhension de la beauté*. Editions du Hublot, 2000, Larmor-Plage, pour la traduction française.

MILNER, M. (1977). Le rôle de l'illusion dans la formation du symbole. Tr. fr. *Revue française de psychanalyse*, 1979, n° 5-6, 844-874.

MIRABELLA, G. (2015). Is Art Therapy a Reliable Tool for Rehabilitating People Suffering from Brain/Mental Diseases? *The journal of alternative and complementary medicine, 21*/4. Mary Ann Liebert, Inc. 196–199.

M'UZAN, M. de (1964). Aperçus sur le processus de la création littéraire. Dans *De l'art à la mort.* Paris, Gallimard, 1977, 3-27.

M'UZAN, M. de (1983). *De l'art à la mort*, Gallimard.

NIKOLOVA, M., LECOURT, E., COUCHOUD, S. (2016). L'émotion esthétique : art et thérapie. *Adolescence* 2016/1 (T.34 n°1), Editions Greupp, 139-150.

PANKOW, G. (1969). *L'homme et sa psychose,* Ed. Aubier-Montaigne.

PANKOW, G. (1958). À propos de l'expérience du miroir dans la névrose et dans la psychose. *L'évolution psychiatrique*, Elsevier Masson, 2011, 373-390.

PHILIPPS, M. L., ANTHONY, S. D. (1997). Visual scan paths are abnormal in deluded schizophrenics. Neuropsychologia, *35*(1), 99-105.

PICHOT, P., OVERALL, J.E., SAMUEL-LAJEUNESSE, B., DREYFUS, J.F. (1969). Structure factorielle de l'échelle abrégée d'évaluation psychiatrique (BPRS). *Revue de Psychologie appliquée*, 19, 217-232.

RANK, O. 1932. *Don Juan et Le Double*, Payot, Paris, 2001/2. 1973 pour l'édition en langue française.

REY, B. (2010). *Modelage et psychose : de la matière brute à sa mise en forme, sensorialité, travail de l'archaïque et symbolisation.* Thèse de doctorat en

psychologie, psychopathologie et psychologie clinique, Université Lumière Lyon 2. En ligne : http://theses.fr/2010LYO20113

SAMI-ALI (1991). *Corps réel Corps imaginaire,* Dunod, Paris, 2010.

SENS, D. (2013). *L'image critique. Une approche psychanalytique du surgissement de la forme dans la rencontre clinique en art-thérapie.* Thèse de doctorat en psychologie, Université Paris Descartes. En ligne : http://www.theses.fr/2013PA05H103

SILVERSTEIN, S.M., *et al.* (2015). Vision in schizophrenia : why it matters. *Frontiers in Psychology*, 6:41.

STERN, D. N. (1989). *Le monde interpersonnel du nourrisson*, Puf, collection Le fil rouge.

TEGLBJAERG H.S. (2011), Art Therapy May Reduce Psychopathology in Schizophrenia by Strengthening the Patients' Sense of Self : A Qualitative Extended Case Report, *Psychopathology*, 44, 314-318.

WILLIAMS, L. M., LOUGHLAND, C. M., GORDON, E., DAVIDSON, D. (1999). Visual scanpaths in schizophrenia : is there a deficit in face recognition ? *Schizophrenia Research, 40*, Elsevier Science B. V., 189-199.

WINNICOTT, D. W. (1958). La capacité d'être seul. *De la pédiatrie à la psychanalyse*. Payot, Paris, 1989, 325-333.

WINNICOTT, D. W. (1968). Le jeu du squiggle*, Journal de la psychanalyse de l'enfant,* PUF, 2015. Article traduit de l'anglais par Jean-Baptiste Deseveaux et Emily Galiana.

WINNICOTT, D. W. (1970). Distorsion du moi en fonction du vrai et du faux « self ». *Processus de maturation chez l'enfant.* Paris, Payot.

WINNICOTT, D. W. (1971). *Jeu et réalité,* Editions Gallimard, Saint-Amand, 2010/2 (1975 pour la traduction française).

Références littéraires

GIBRAN, K. (1923). *Le prophète*. Liber Duplex, Barcelone, 2007. Traduction Guillaume Villeneuve.

SOULAGES, P. (2009). *Écrits et propos*, Éditions Herrmann, Collection Arts.

Index

A

accordage, 3, 21, 22, 26, 28, 33, 52, 54, 62, 64, 93, 103, 106, 109, 122, 125, 127, 129, 130, 131, 134, 138, 141, 142, 144, 152, 153, 154, 169, 190, 191, 193, 198, 200, 201, 202, 203, 206, 217, 277, 279, 281, 282, 290, 291, 296, 297, 299, 302, 303, 307, 309
alliances inconscientes, 54, 74, 281, 338
amour, 26, 35, 43, 115, 128, 134, 169, 225, 230, 235, 237, 239, 241, 258, 305, 309, 323
angoisses, 35, 38, 51, 100, 216, 274, 298
ANZIEU, 20, 29, 36, 40, 46, 51, 52, 57, 58, 98, 104, 113, 132, 189, 203, 220, 221, 223, 230, 232, 233, 234, 243, 255, 258, 263, 264, 267, 272, 284, 298, 302, 318, 332
AVRON, 334

B

beauté, 27, 31, 44, 50, 101, 332, 339
BION, 34, 35, 39, 55, 56, 92, 105, 125, 165, 177, 193, 203, 217, 230, 274, 297
BOLLAS, 20, 31, 32, 33, 46, 230, 299, 300, 333
BOUTINAUD, 38
BRUN, 28, 29, 41, 50, 218, 230, 237, 302, 318

C

CHAPELIER, 104, 114, 233
clivage, 42, 212, 218, 267, 284
clivages, 193
conscience de soi, 36
contenance groupale, 128, 188, 205, 285, 292, 301, 304, 305
contenance institutionnelle, 306
corps, 17, 18, 19, 20, 23, 25, 29, 30, 31, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 65, 69, 71, 72, 78, 83, 84, 96, 97, 98, 99, 102, 103, 104, 111, 112, 113, 123, 124, 126, 128, 132, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 153, 164, 165, 166, 167, 173, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 194, 197, 201, 205, 213, 215, 216, 218, 219, 221, 226, 227, 228, 229, 231, 232, 233, 234, 236, 238, 242, 244, 248, 250, 251, 252, 253, 255, 256, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 267, 268, 269, 270, 273, 276, 280, 281, 282, 285, 287, 296, 298, 303, 304, 305, 306, 308, 331, 334, 335
  érotique, 36, 39, 43, 102, 303
  image du, 31, 36, 38, 41, 42, 48, 49, 58, 84, 103, 280
corps du groupe, 123, 251, 258, 262, 263
corps propre, 31, 40, 49

D

DEJOURS, 35, 36, 39, 102, 227, 228, 242, 244, 252, 303, 305
DELION, 335
DOLTO, 48, 103, 126, 216, 258

E

effet-miroir, 285, 293
enveloppe groupale, 124, 129, 132, 142, 191, 225, 234, 257, 261, 263, 269
enveloppes psychiques, 20, 40, 51, 334

F

fantasme, 48, 50, 104, 113, 154, 174, 195, 232, 239, 256, 265, 267, 276
  auto-engendrement, 103, 104, 113, 233, 335
  de casse, 57, 154, 174, 195, 265, 267
  primordial, 41, 50
FEDIDA, 52
fonction à contenir, 33, 34, 56, 142, 170, 195, 274, 296, 305, 306, 318, 331, 339
fonction alpha, 56, 92, 105, 125, 128, 165, 177, 193, 203, 206, 217, 219, 230, 255, 274, 277, 286, 296, 297, 299, 300, 305, 331
fonction phorique, 276, 293
fort-da, 226, 228, 285
FOULKES, 57, 58, 103, 104, 256
FRANCK, 27, 32, 50, 59, 101, 258
FREUD, 21, 31, 36, 38, 39, 43, 44, 45, 52, 58, 103, 114, 115, 132, 185, 194, 216, 217, 223, 226, 230, 235, 237, 240, 242, 252, 258, 272, 273, 274, 285, 298, 299, 300, 306, 330, 336
frontières, 1, 3, 19, 20, 30, 62, 63, 64, 65, 66, 83, 93, 96, 99, 110, 111, 112, 115, 116, 118, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 132, 133, 141, 142, 144, 146, 147, 148, 150, 151, 153, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 173, 174, 183, 186, 188, 190, 191, 192, 193, 197, 198, 199, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 228, 229, 231, 234, 245, 248, 256, 260, 264, 280, 284, 285, 289, 291, 293, 296, 297, 298, 300, 303, 304, 305, 309, 310, 318, 331

G

geste, 3, 17, 27, 28, 29, 37, 38, 39, 52, 59, 69, 80, 83, 95, 108, 114, 115, 116, 127, 133, 143, 145, 146, 162, 163, 164, 168, 182, 184, 186, 190, 192, 193, 196, 198, 199, 200, 202, 204, 205, 210, 214, 216, 219, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 230, 231, 236, 242, 244, 250, 259, 269, 279, 285, 290, 291, 298, 303, 305
  intentionnel, 37, 210, 217, 231
GIMENEZ, 33, 49, 50, 212, 236, 284, 299

GREEN, 41, 42, 43, 209, 299, 332, 336
groupe-bouche, 104

H

HAAG, 51, 100, 132

I

idéal, 54, 103, 126, 213, 216, 233, 281
illusion groupale, 57, 74, 122, 133, 147, 152, 153, 154, 174, 189, 194, 195, 197, 202, 203, 204, 231, 232, 253, 256, 258, 264, 267, 287, 292, 302
imaginaire, 40, 45, 46, 58, 74, 122, 129, 154, 189, 221, 228, 232, 233, 249, 266, 267, 268, 323, 340
imago, 58, 133, 189, 190, 220, 232, 233, 239, 252, 255, 298, 313
impulsion, 37, 210, 217, 226, 228, 231, 300, 331
inquiétante étrangeté, 31, 39, 40, 134, 147, 217, 223, 225, 235, 240, 272, 273, 274, 300, 330, 336
intersubjectivité, 18, 34, 53, 56, 77, 102, 154

J

jalousie primordiale, 169, 172, 239, 240, 298

K

KAËS, 22, 53, 54, 55, 56, 58, 74, 77, 86, 113, 185, 210, 232, 251, 255, 257, 264, 267, 274, 276, 281, 293, 296, 304, 314, 337

L

LACAN, 21, 39, 43, 44, 46, 47, 49, 52, 116, 169, 172, 239, 273, 298
LAVALLÉE, 21, 40, 41, 42, 43, 124
LECOURT, 1, 5, 28, 33, 34, 74, 225
limites, 1, 3, 19, 20, 21, 24, 28, 30, 36, 41, 47, 48, 49, 54, 55, 62, 64, 65, 83, 85, 96, 99, 102, 128, 133, 134, 163, 165, 168, 174, 252, 319
psycho-corporelles, 3, 20, 21, 24, 30, 49, 51, 62, 64, 83, 85, 165, 319

M

M'UZAN, 28, 74, 210, 216, 217, 246
MELLIER, 33, 34, 56, 142, 170, 195, 274, 296, 305, 306, 318, 331
MELTZER, 339
miroir maternel, 40
Moi-peau, 36, 38, 99, 190, 220, 230, 263, 334
Mouvement, 1, 38

O

objet de relation, 28, 33, 49, 50, 212, 235, 236, 241, 284, 299
objet transformationnel, 20, 31, 32, 230, 299, 300, 333, 334
onirique, 39, 228, 270, 274

P

PANKOW, 339
perception esthétique, 3, 21, 30, 84, 318, 319, 320, 323, 327, 329
phallique, 43, 46, 113, 115, 233, 281
Prélaboration, 210, 247
processus associatifs, 53, 77, 127, 128, 131, 136, 277, 290, 292, 300, 301
processus créatif, 95, 103, 108, 113, 143, 145, 147, 162, 164, 182, 184, 190, 205, 284, 289, 291
projection, 37, 40, 41, 42, 49, 50, 55, 59, 98, 126, 217, 228, 267, 299, 300
pulsion, 3, 32, 36, 39, 42, 43, 44, 45, 57, 58, 59, 65, 69, 83, 96, 110, 115, 118, 123, 124, 132, 194, 227, 228, 242, 244, 254, 258, 259, 261, 272, 274, 277, 281, 287, 288, 292, 301, 303, 306, 307, 332
pulsion scopique, 3, 43, 44, 58, 59, 65, 69, 83, 96, 110, 115, 118, 123, 124, 132, 194, 242, 258, 261, 272, 274, 277, 281, 287, 288, 301, 303, 306, 307, 332
pulsionnel, 21, 37, 40, 43, 51, 55, 59, 100, 132, 151, 173, 234, 274, 292
pulsions, 34, 36, 51, 57, 58, 100, 115, 116, 124, 126, 132, 133, 165, 189, 200, 232, 234, 244, 258, 263, 267, 274, 276, 292, 298, 301, 302, 310, 332

R

RANK, 339
réel, 46, 50, 101, 235, 236, 268, 274, 340
Regard en miroir, 59
regard esthétique, 3, 59, 132, 150, 170, 199, 206, 293, 301, 307, 332
relation d'objet, 31, 33, 50, 169, 223, 235, 236, 241, 293, 299
relation en miroir, 126
répétition de l'identique, 74, 210, 212, 216, 246, 276
rêve, 23, 34, 39, 48, 52, 54, 185, 228, 230, 232, 233, 235, 258, 273, 274, 281, 336

S

SAMI-ALI, 30, 31, 39, 40, 41, 45, 128, 134, 147, 217, 225, 300
schizoïde, 298
sexuel, 41, 44, 45, 57, 65, 69, 83, 96, 97, 98, 110, 111, 114, 123, 124, 128, 129, 132, 146, 165, 166, 170, 173, 183, 185, 186, 190, 198, 201, 204, 229, 231, 263, 285, 287, 291, 306
sinthome, 21, 46, 47, 52, 337, 338
stade du miroir, 39, 47, 48, 169, 223, 298, 338
STERN, 340
subjectivation, 39, 40, 63, 65, 116, 121, 126, 128, 130, 134, 152, 153, 154, 169, 171, 174, 193, 195, 206, 207, 228, 244, 285, 289, 293, 294, 300, 307, 308, 309
subjectivité, 22, 36, 39, 228, 252, 296
symbolique, 46, 47, 83, 103, 114, 115, 268, 280, 309, 336
symptôme, 26, 52, 54, 233, 281, 293, 337

W

WINNICOTT, 20, 31, 36, 37, 41, 42, 45, 53, 54, 101, 104, 162, 207, 231, 246, 259, 269, 273, 276, 283

ANNEXES 1
ANALYSE QUANTITATIVE

I. Grilles

Grille d'observation de l'émotion esthétique

Description oeuvre :

Date : **Observateur AT :** **Lieu/GP :**

Nom/Prénom : Atelier n° :
Age : Participation n° :
Traitement médical : Oeuvre n°...../.....
Attitude : Exh ☐ Inh ☐ Voy ☐ Epist ☐

Consigne du jour :

À noter :

Carte choisie : ☐ Visage/regard ☐ Corps/personnages ☐ Contenants, objets ☐ Trompe l'oeil ☐ Rêve, imaginaire ☐ Animaux ☐ Nature/éléments ☐ Urbain

Légende : A=attitude ; M=mots ; O=onomatopée ; + = positif ; - = négatif ; S=symbolique ; F=figuratif ; Or=organe ; E=enveloppe ; Sq=squelette ; M=muscle

FABRIQUANT Outil, Matière, Support, Couleurs		Observation émotion esthétique sujet – Nature de l'émotion				lien avec	Observation émotion esthétique AT - Corps – Nature de l'émotion			
		Surgissem.	Bien-être	Etrangeté	Jugement +/-		Surgissement	Bien-être	Etrangeté	Jugement +/-
outil	Classique ☐ pinceau, brosse, ciseaux	A M O	A M O	A M O	A M O		Or E Sq M	Or E Sq M	Or E Sq M	Or E Sq M
	Sensoriel ☐ doigts, main, éponge									
	Original ☐ spray, paille, assiette									
matière	Sèche Solide ☐ crayon, fusain, marqueur, feutre, pastel gras/sec	A M O	A M O	A M O	A M O		Or E Sq M	Or E Sq M	Or E Sq M	Or E Sq M
	Humide Liquide Souple ☐ gouache, acrylique, aquarelle									
	Malléable ☐ terre, sable, pâte à modeler, bandes plâtrées, papier mâché									
	Assemblage ☐ collage, bricolage									
support	rigide ☐ ☐ souple	A M O	A M O	A M O	A M O		Or E Sq M	Or E Sq M	Or E Sq M	Or E Sq M
	petit ☐ ☐ grand									
	blanc/noir ☐ ☐ coloré									
	opaque ☐ ☐ transparent									
couleurs	foncées ☐ ☐ claires	A M O	A M O	A M O	A M O		Or E Sq M	Or E Sq M	Or E Sq M	Or E Sq M
	chaudes ☐ ☐ froides									
	ton domin. ☐ ☐ multiples									
	harmonie ☐ ☐ hasard									
	originales ☐ ☐ élaborées									

FABRIQUÉ Geste, Formes (+ repr. du corps), Oeuvre, Texte		Observation émotion esthétique sujet – Nature de l'émotion				lien avec	Observation émotion esthétique AT - Corps – Nature de l'émotion			
		Surgissem.	Bien-être	Etrangeté	Jugement +/-		Surgissement	Bien-être	Etrangeté	Jugement +/-
geste	contrôle ☐ ☐ lâcher prise	A M O	A M O	A M O	A M O		Or E Sq M	Or E Sq M	Or E Sq M	Or E Sq M
	petit, rigide ☐ ☐ souple, ample									
	assis ☐ ☐ debout									
	lent ☐ ☐ rapide									
	cathartique ☐ ☐ frottage									
formes (+corps)	matière ☐ ☐ aplats	A M O	A M O	A M O	A M O		Or E Sq M	Or E Sq M	Or E Sq M	Or E Sq M
	intérieur ☐ ☐ extérieur									
	regard S F S F visage									
	membres S F S F corps									
	organe S F S F fluides									
	squelette S F S F enveloppe									
	muscles S F S F pilosité									
	sexuel S F S F genre : F-M									
œuvre	disparité ☐ ☐ unité	A M O	A M O	A M O	A M O		Or E Sq M	Or E Sq M	Or E Sq M	Or E Sq M
	symétrie ☐ ☐ centrée									
	remplie ☐ ☐ vide (blanc)									
	encadrée ☐ ☐ dépasse									
	achevée ☐ ☐ inachevée									
	copie ☐ ☐ rech. esth.									
texte	mot ☐ ☐ phrase	A M O	A M O	A M O	A M O		Or E Sq M	Or E Sq M	Or E Sq M	Or E Sq M
	collé ☐ ☐ écrit									
	signature ☐ ☐ peint									

Géraldine Canet - ED456 Université Paris Descartes - ED456 - Laboratoire TEC - Grille d'observation - émotion esthétique - contre-transfert

Auto-questionnaires

• Auto-questionnaire silhouette femme

Date : Vos initiales N/P :

1/ Qu'avez-vous ressenti aujourd'hui pendant l'atelier ?

(plusieurs réponses possibles : cochez les cases correspondant à votre choix)

	non, pas du tout	un peu	moyennement	oui, plutôt	très fortement
☐ de la surprise, de l'étonnement	1 ☐	2 ☐	3 ☐	4 ☐	5 ☐
☐ du bien-être, du plaisir, de l'apaisement	1 ☐	2 ☐	3 ☐	4 ☐	5 ☐
☐ du déplaisir, quelque chose de désagréable	1 ☐	2 ☐	3 ☐	4 ☐	5 ☐
☐ quelque chose de bizarre, étrange ou mystérieux	1 ☐	2 ☐	3 ☐	4 ☐	5 ☐

☐ un autre ressenti *(précisez)* :

☐ rien du tout

☐ je ne m'en souviens pas

2/ A quel moment l'avez-vous ressenti <u>particulièrement</u> ?

☐ plutôt globalement, pendant tout l'atelier

☐ à un (ou des) moment(s) précis
*(cochez la ou les case(s) correspondant à votre choix, et **précisez quelle création, quel moment, ...**)* :

1a ☐ **pendant que je créais :**
1b ☐ **en utilisant ce matériel :**
2a ☐ **en regardant l'un des participants créer :**
2b ☐ **en regardant l'un des participants utiliser ce matériel :**

3 ☐ **en regardant ma création : surtout ces couleurs :**
4 ☐ **en regardant ma création : surtout ces formes :**
5 ☐ **en regardant ma création : surtout ce thème :**

6 ☐ **en regardant la création d'un autre participant : surtout ces couleurs :**
7 ☐ **en regardant la création d'un autre participant : surtout ces formes :**
8 ☐ **en regardant la création d'un autre participant : surtout ce thème :**

9 ☐ **lorsque quelqu'un a parlé dans l'atelier : qu'a-t-il dit ?**

10 ☐ **autre** *(précisez) :*

☐ je ne m'en souviens pas

3/ Pourriez-vous situer ce que vous avez ressenti à ce moment-là au niveau corporel ?

Si oui, indiquez sur le dessin la ou les zone(s) concernée(s).

4/ Pouvez-vous donner quelques mots correspondant à votre ressenti durant cet atelier ?

-

-

-

-

5/ Cela vous a-t-il rappelé des souvenirs, une histoire ? Si oui, pouvez-vous le raconter en quelques mots :

6/ Globalement, comment vous sentez-vous après cet atelier ?

(entourez l'expression correspondant à votre choix)

Géraldine Canet - ED456 Université Paris Descartes - F

Date : Vos initiales N/P :

1/ Qu'avez-vous ressenti aujourd'hui pendant l'atelier ?

(plusieurs réponses possibles : cochez les cases correspondant à votre choix)

	non, pas du tout	un peu	moyennement	oui, plutôt	très fortement
☐ de la surprise, de l'étonnement	1 ☐	2 ☐	3 ☐	4 ☐	5 ☐
☐ du bien-être, du plaisir, de l'apaisement	1 ☐	2 ☐	3 ☐	4 ☐	5 ☐
☐ du déplaisir, quelque chose de désagréable	1 ☐	2 ☐	3 ☐	4 ☐	5 ☐
☐ quelque chose de bizarre, étrange ou mystérieux	1 ☐	2 ☐	3 ☐	4 ☐	5 ☐

☐ un autre ressenti *(précisez)* :

☐ rien du tout

☐ je ne m'en souviens pas

2/ A quel moment l'avez-vous ressenti <u>particulièrement</u> ?

☐ plutôt globalement, pendant tout l'atelier

☐ à un (ou des) moment(s) précis

*(cochez la ou les case(s) correspondant à votre choix, et **précisez quelle création, quel moment, ...**)* :

1a ☐ **pendant que je créais :**
1b ☐ **en utilisant ce matériel :**
2a ☐ **en regardant l'un des participants créer :**
2b ☐ **en regardant l'un des participants utiliser ce matériel :**

3 ☐ **en regardant ma création : surtout ces couleurs :**
4 ☐ **en regardant ma création : surtout ces formes :**
5 ☐ **en regardant ma création : surtout ce thème :**

6 ☐ **en regardant la création d'un autre participant : surtout ces couleurs :**
7 ☐ **en regardant la création d'un autre participant : surtout ces formes :**
8 ☐ **en regardant la création d'un autre participant : surtout ce thème :**

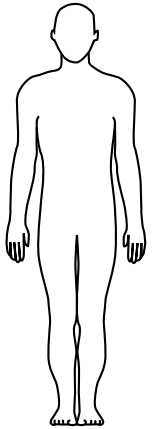
9 ☐ **lorsque quelqu'un a parlé dans l'atelier : qu'a-t-il dit ?**

10 ☐ **autre** *(précisez) :*

☐ je ne m'en souviens pas

3/ Pourriez-vous situer ce que vous avez ressenti à ce moment-là au niveau corporel ?

Si oui, indiquez sur le dessin la ou les zone(s) concernée(s).



4/ Pouvez-vous donner quelques mots correspondant à votre ressenti durant cet atelier ?

-

-

-

-

5/ Cela vous a-t-il rappelé des souvenirs, une histoire ? Si oui, pouvez-vous le raconter en quelques mots :

6/ Globalement, comment vous sentez-vous après cet atelier ?

(entourez l'expression correspondant à votre choix)



Géraldine Canet - ED456 Université Paris Descartes - H

Grille d'observation / Séance de groupe

UNIVERSITÉ PARIS DESCARTES — MEMBRE DE USPC Université Sorbonne Paris Cité

GRILLE D'OBSERVATION /SEANCE

Séance n° : Date : Lieu :

*(*) Niveaux de score : **1** très peu fréquent - **2** peu fréquent - **3** fréquent – **4** très fréquent - **5** toujours*

Généralités							
SCORE (*)	1	2	3	4	5	?	Commentaires
1. Circulation de la parole							
2. Echanges de regards							
3. Contacts corporels							
4. Mouvements, déplacements							
5. Manifestation de tendresse et d'affectuosité							
6. Manifestation d'agressivité (auto et hétéro-agressivité)							
7. Inhibition : repli, retrait							
8. Calme, placidité							
9. Agitation, excitation							
10. Détachement (départ anticipé, arrivée en retard)							
11. Transfert/contre-transfert							
Processus groupaux							
SCORE (*)	1	2	3	4	5	?	Commentaires
12. ambiance créative							
13. Brouillage verbal et non verbal							
14. Comportement d'imitation							
15. Emotions partagées							
16. Imaginaire commun							
17. Leadership							
18. Alliance fraternelle							
19. Illusion groupale							
20. Fantasme de casse							
Spécificités pathologie							
SCORE (*)	1	2	3	4	5	?	Commentaires
21. Comportement répétitif, stéréotypie							
22. Angoisse massive							
23. Envahissement par l'imaginaire							
24. Délire							
25. Transgression : agir, violence							
26. Eprouvé de toute puissance							
Mécanismes de défense							
SCORE (*)	1	2	3	4	5	?	Commentaires
27. Répétition à l'identique							
28. Figures agressives							
29. Refus							
Spécificités du dispositif							
SCORE (*)	1	2	3	4	5	?	Commentaires
30. Jeu collectif							
31. Jeu individuel							
32. Medium Sensoriel							
33. Dessin, peinture							
34. Modelage, volume, collage							
35. Créativité, invention							

Note : sur un nombre déterminé de séances, un score moyen attribué à chaque critère peut être calculé par patient.

MT : Edith Lecourt – AP : géraldine canet Page 1 05/05/2017

Nombre de membres dans le groupe :
Nombre de patients présents :
Nombre de patients absents :
Autres membres présents :
Sexe :

Schéma de la disposition du groupe :



Autres remarques sur l'espace dans le groupe :



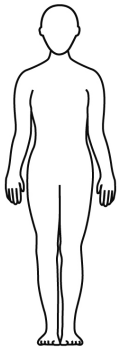
Chaîne associative dans le groupe :

Ambiance de l'institution (événement particulier, nombre de patients etc.) :

Ressentis de l'observateur :

❒ Bien-être :
❒ Surprise :
❒ Etrangeté :
❒ Désagréable :
❒ Rien du tout

Localisation corporelle observateur :



MT : Edith Lecourt – AP : géraldine canet Page 1 05/05/2017

II. Résultats quantitatifs – Groupe A

II.1. Groupe A : relevés des émotions esthétiques par l'art-thérapeute et l'observatrice

II.1.a. GPA. Résultats du tableau 1

		ART-THÉRAPEUTE						
	AT	**Surg.**	**B-E**	**Etr.**	**J +**	**J -**	**Ss EE**	**TOT S**
SUJETS	**Surg.**	2	-	2	-	1	1	6
	B-E	1	1	4	3	-	2	**11**
	Etr.	-	-	-	-	-	-	-
	J +	1	-	**7**	**9**	2	5	**24**
	J -	-	-	-	-	-	2	2
	Ss EE	5	-	6	11	3	9	
	TOT AT	**9**	1	**19**	**23**	6		

GROUPE A. Tableau 1. Emotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute (AT) - Ateliers 1 à 5

Légende : Surg. = surgissement ; BE = bien-être ; J + = jugement positif ; J - = jugement négatif ; Ss EE = émotion esthétique observée seulement du côté des sujets ou de l'art-thérapeute

• *GROUPE A. Tableau 1. Croisement des qualités d'émotions esthétiques et de jugements esthétiques entre les sujets et l'art-thérapeute.*

Nous observons une prévalence du côté des **sujets**, des émotions esthétiques de *bien-être* (au nombre de 11) et de *jugements positifs* (au nombre de 24). Du côté de notre contre-transfert, nos émotions esthétiques ont été teintées de *surprise* (score 9) ou d'*étrangeté* (score 19). Le nombre de nos *jugements esthétiques positifs* est assez proche de celui des sujets (23).

Le plus grand nombre de jugements esthétiques positifs du côté des patients l'a été en relation à notre sentiment d'étrangeté (pour 7 d'entre eux), ou en résonance avec nos propres jugements esthétiques positifs. Un grand nombre de jugements esthétiques positifs de notre côté (11), sont sans résonance du côté des sujets.

II.1.b. GPA. Résultats des tableaux 2.1 et 2.2

	SUJETS (grilles AT)	Surg.	B-E	Etr.	J +	J -
Fabriquant	Outil	-	-	-	-	-
	Medium	-	-	-	-	-
	Support	-	-	-	-	-
	Couleurs	1	-	-	2	-
Fabriqué	Geste	2	5	-	2	-
	Formes	2	1	-	3	-
	Œuvre	-	2	-	**11**	2
	Texte	-	-	-	-	-
	TOTAL	5	**8**	0	**18**	2

GROUPE A. Tableau 2.a. Emotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute (observation des sujets) - Ateliers 1 à 5

	AT (grilles AT)	Surg.	B-E	Etr.	J +	J -
Fabriquant	Outil	-	-	-	-	-
	Medium	-	-	-	-	-
	Support	-	-	-	-	-
	Couleurs	-	-	-	2	-
Fabriqué	Geste	3	-	3	2	-
	Formes	4	-	5	7	1
	Œuvre	2	1	**10**	**12**	5
	Texte	-	-	-	-	-
	TOTAL	**9**	1	**18**	**23**	6

GROUPE A. Tableau 2.b. Emotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute (observation du contre-transfert) - Ateliers 1 à 5

• *GROUPE A – Tableau 2. Comparaison des émotions esthétiques par critères fabriquant/fabriqué, entre les sujets et l'art-thérapeute.*

Nous relevons, du côté des sujets, un grand nombre de jugements esthétiques positifs liés à l'œuvre (score 11), un nombre intéressant du côté du bien-être en relation au geste (score 5). Dans notre contre-transfert, nous observons que l'étrangeté dans l'émotion esthétique est particulièrement liée à l'œuvre (score 10).

Nous retrouvons dans ce tableau, à l'instar du tableau 1, un score proche de jugements esthétiques positifs sur l'œuvre, entre les sujets (score 11) et nous-même (score 12). Nous observons également, de notre côté, un nombre de jugements positifs notable sur les apparitions formelles (score 7), ainsi qu'un nombre non négligeable d'émotions esthétiques d'étrangeté du côté des formes également (score 5).

II.1.c. GPA. Résultats des tableaux 3 et 4

	AT	nbEE/S	nbEE/AT	nbEE C	TR
Fabriquant	Outil	-	-	-	-
	Medium	-	-	-	-
	Support	-	-	-	-
	Couleurs	2	2	-	-
Fabriqué	Geste	8	7	1	0,07
	Formes	5	13	4	**0,29**
	Œuvre	**15**	**21**	7	**0,24**
	Texte	-	-	-	-
	TOTAL	30	43	12	**0,20**

GROUPE A. Tableau 3. Emotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute - Ateliers 1 à 5

Légende : EE = émotion esthétique ; S = Sujet ; AT = art-thérapeute ; C = en commun ; TR taux de recouvrement = C:(nS+nAT-C)

AT	nbEE/S	nbEE/AT	nbEE C	TR
Sujet A1	4	6	2	**0,25**
Sujet A2	5	10	2	0,15
Sujet A3	7	9	4	**0,33**
Sujet A4	10	13	3	0,15
Sujet A5	4	3	1	0,17

GROUPE A. Tableau 4. Emotions eshétiques relevées par l'art-thérapeute - Ateliers 1 à 5

Légende : EE = émotion esthétique ; S = Sujet ; AT = art-thérapeute ; C = en commun ; TR taux de recouvrement = C:(nS+nAT-C)

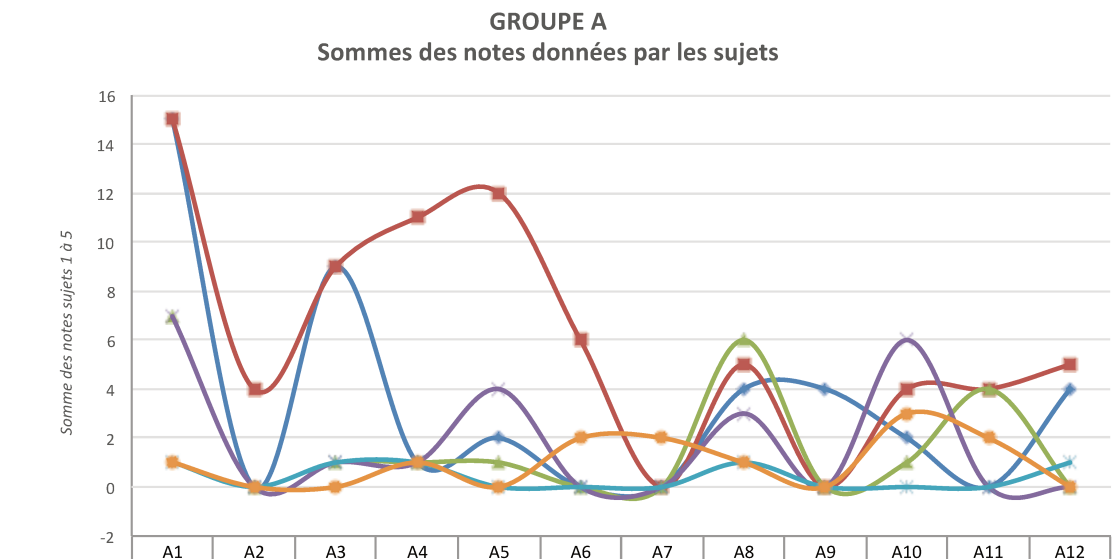
- *GROUPE A – Tableau 3. Taux de recouvrement des émotions esthétiques communes entre l'art-thérapeute et les sujets en fonction des critères fabriquant/fabriqué (groupe)*
- *GROUPE A – Tableau 4. Taux de recouvrement des émotions esthétiques communes entre l'art-thérapeute et les sujets*

Le tableau 3 montre un taux de recouvrement intéressant, même si modeste, du point de vue des émotions esthétiques ressenties en commun devant les formes (TR = 0,39), entre les sujets et nous-même. Les émotions esthétiques ressenties devant l'œuvre entière viennent ensuite, avec un score de 0,24. Du point de vue global concernant le groupe, nous observons un taux de recouvrement de 0,20 entre nos émotions esthétiques et celles des sujets.

Au niveau individuel, dans le tableau 4, deux sujets semblent se démarquer par rapport aux autres : le sujet 3, Baptiste, adolescent de douze ans, avec un score de 0,33 ; et le sujet 1, Sabine, dix-sept ans, dont le score est moins élevé (0,25).

II.2. Groupe A : comparatifs avec les auto-questionnaires

II.2.a. GPA. Notes des sujets concernant leurs éprouvés



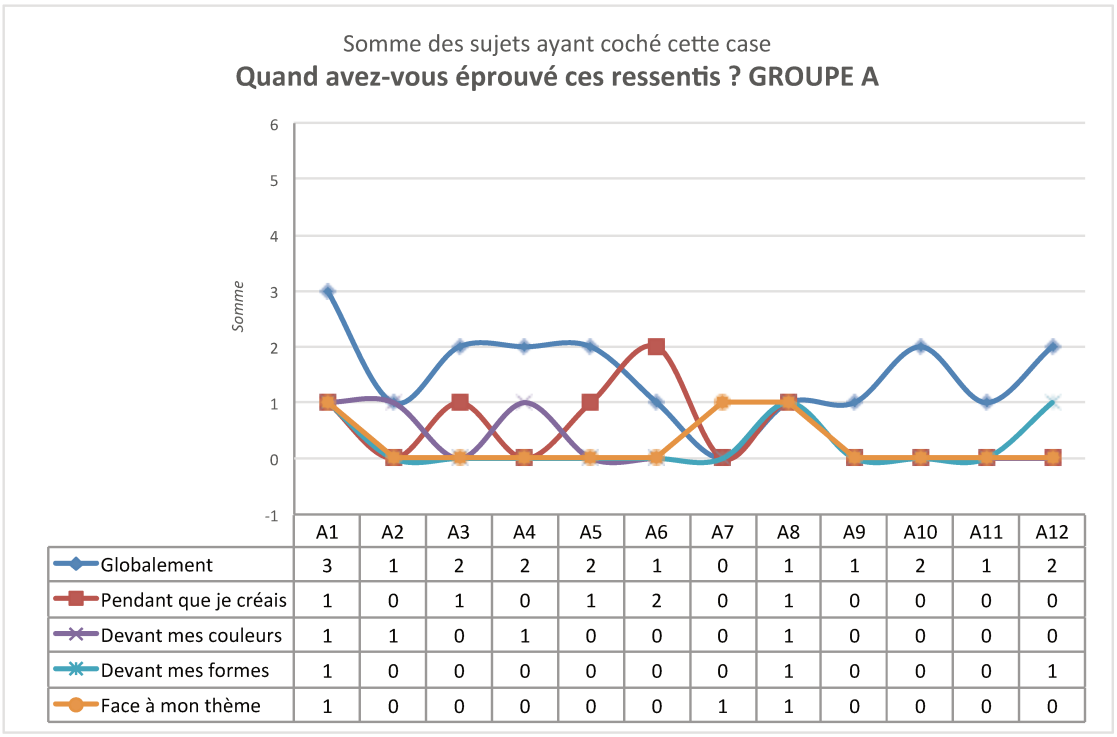
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
Surprise	15	0	9	1	2	0	0	4	4	2	0	4
Bien-être	15	4	9	11	12	6	0	5	0	4	4	5
Déplaisir	7	0	1	1	1	0	0	6	0	1	4	0
Etrangeté	7	0	1	1	4	0	0	3	0	6	0	0
Rien	1	0	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1
Autre	1	0	0	1	0	2	2	1	0	3	2	0

• *GROUPE A – Nature des ressentis notés par les sujets*

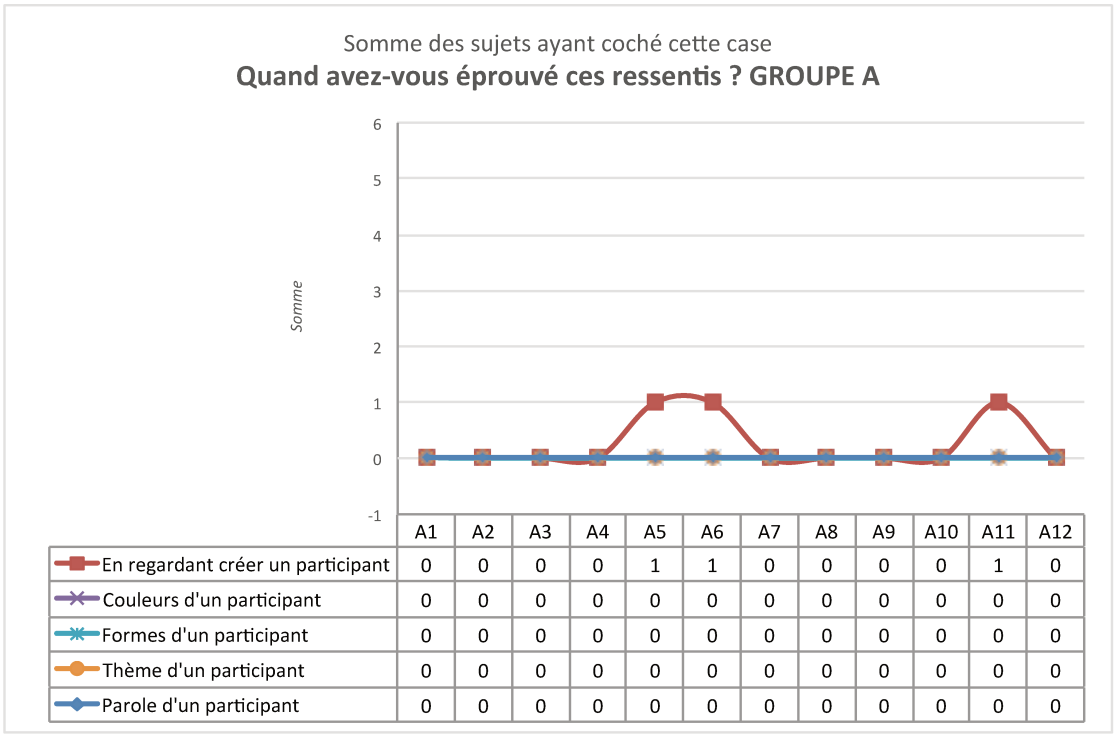
Nous observons sur ce graphique un score de ressentis de bien-être supérieur aux autres jusqu'à l'atelier 6. En deuxième position, nous pouvons noter la surprise, jusqu'à l'atelier 3, puis de nouveau à partir de l'atelier 8.

Après l'atelier 7, où les ressentis ont chuté en raison du fait qu'il n'y avait qu'un seul participant à la recherche ce jour-là, les ressentis représentés semblent plus variés, notamment pour l'atelier 8 et l'atelier 10. Le premier atelier est celui qui voit les scores variés les plus hauts (déplaisir : 7 ; étrangeté : 7), et les scores des ressentis de bien-être (15) et de surprise (15) les plus élevés également.

II.2.b. GPA. Les moments auxquels ces éprouvés ont été ressentis



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
Globalement	3	1	2	2	2	1	0	1	1	2	1	2
Pendant que je créais	1	0	1	0	1	2	0	1	0	0	0	0
Devant mes couleurs	1	1	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0
Devant mes formes	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Face à mon thème	1	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0

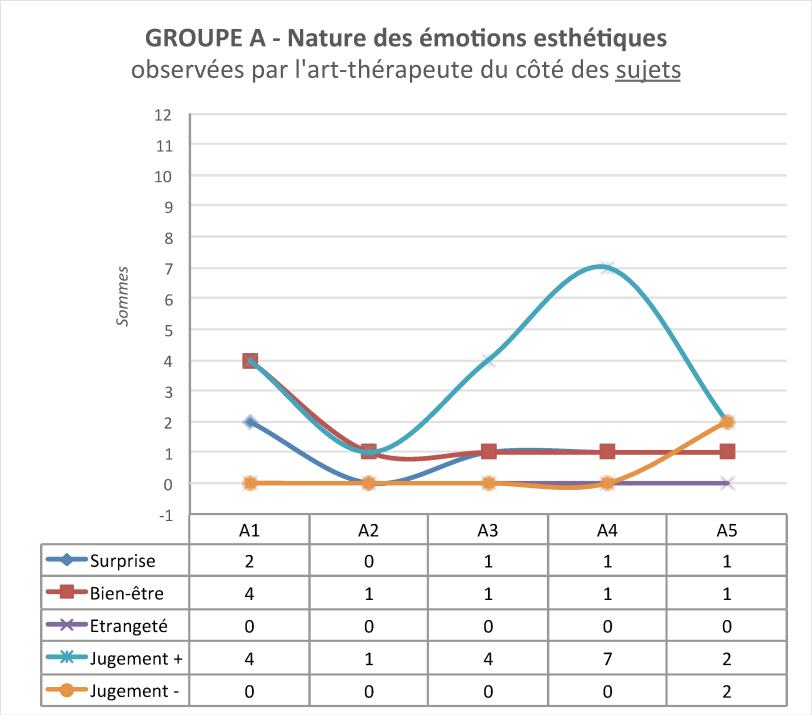


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
En regardant créer un participant	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	1	0
Couleurs d'un participant	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Formes d'un participant	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Thème d'un participant	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Parole d'un participant	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

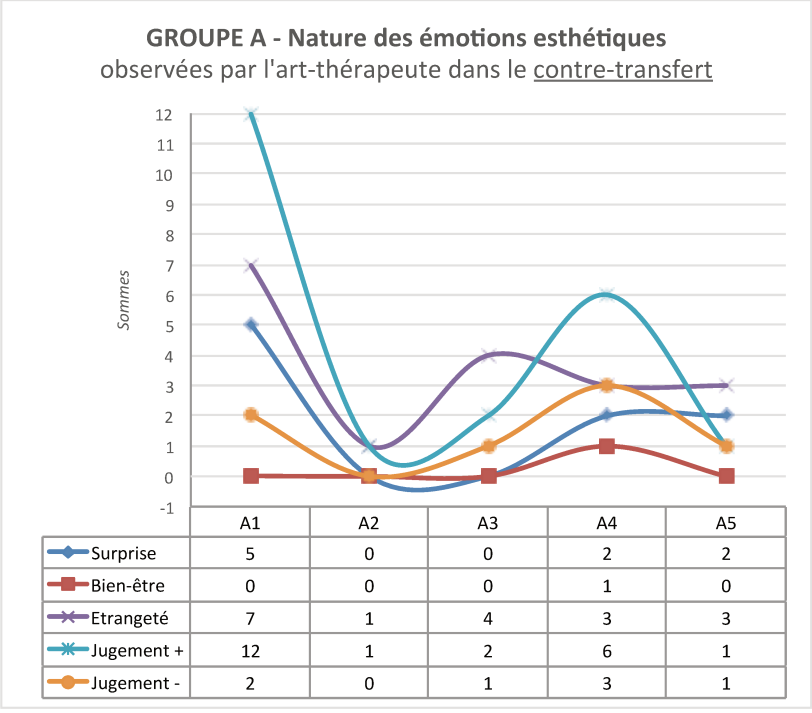
• *GROUPE A – Moments des ressentis désignés par les sujets*

Ces tableaux montrent que les ressentis ont été éprouvés plutôt globalement par les participants, et pendant qu'ils créaient. Il a été très peu évoqué de ressentis en relation avec les créations d'autres participants.

II.2.c. GPA. Nature des émotions esthétiques



	A1	A2	A3	A4	A5
Surprise	2	0	1	1	1
Bien-être	4	1	1	1	1
Etrangeté	0	0	0	0	0
Jugement +	4	1	4	7	2
Jugement -	0	0	0	0	2



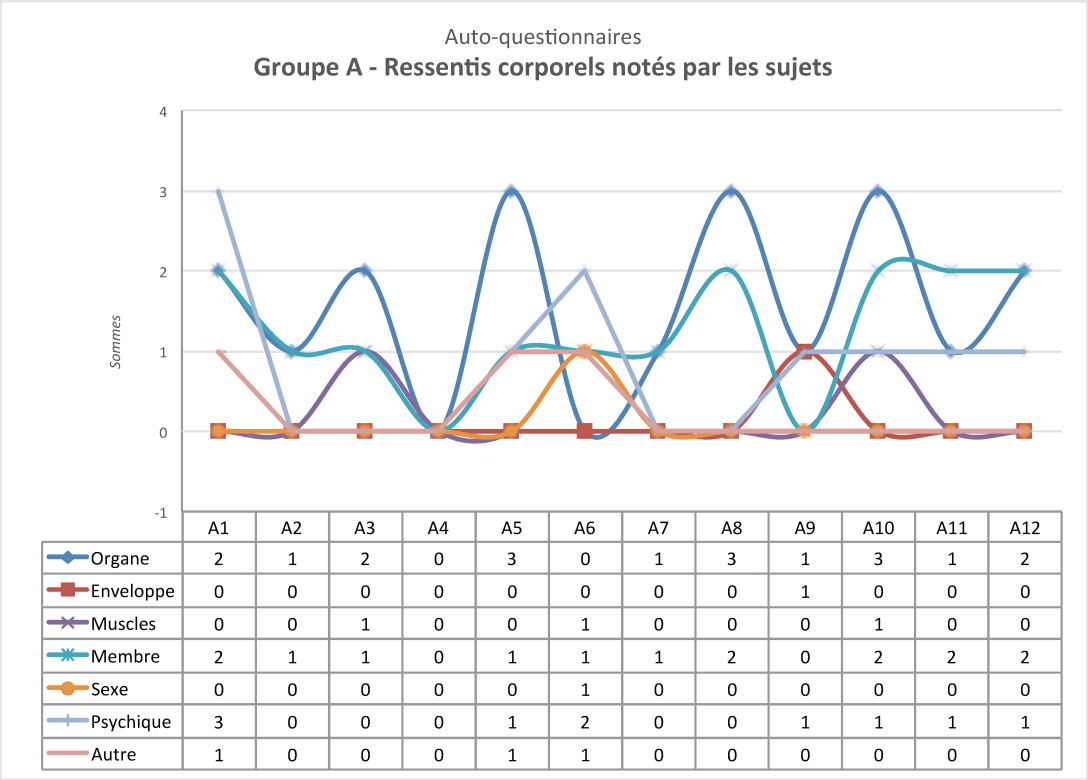
	A1	A2	A3	A4	A5
Surprise	5	0	0	2	2
Bien-être	0	0	0	1	0
Etrangeté	7	1	4	3	3
Jugement +	12	1	2	6	1
Jugement -	2	0	1	3	1

• *GROUPE A – Emotions esthétiques relevées les premiers ateliers (sujets et art-thérapeute)*

Ces graphiques nous montrent une grande variété d'émotions esthétiques lors de l'atelier 1, avec un nombre important d'éprouvés dans notre contre-transfert. D'un point de vue global, sur l'ensemble des ateliers, nous notons une prégnance des jugements esthétiques positifs tant du côté des sujets que dans notre contre-transfert.

L'atelier 4 semble particulièrement riche en regard à la variété d'émotions esthétiques ressenties dans notre contre-transfert, et au nombre de jugements esthétiques positifs observés du côté des sujets (7).

II.2.d. GPA. Ressentis corporels notés par les sujets



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
Organe	2	1	2	0	3	0	1	3	1	3	1	2
Enveloppe	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
Muscles	0	0	1	0	0	1	0	0	0	1	0	0
Membre	2	1	1	0	1	1	1	2	0	2	2	2
Sexe	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
Psychique	3	0	0	0	1	2	0	0	1	1	1	1
Autre	1	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0

• *GROUPE A – Ressentis corporels des sujets*

Ce graphique montre une correspondance entre la courbe des ressentis au niveau des organes (en bleu foncé), et celle des ressentis au niveau des membres (en bleu clair), zones du corps qui restent les mieux représentées, notamment lors des ateliers 5, 8 et 10. Même si les scores restent peu conséquents, nous observons une variété d'éprouvés notifiés lors des ateliers 1 et 10. L'enveloppe a été signifiée une fois, atelier 9.

III. Résultats quantitatifs – Groupe B

III.1. Groupe B : relevés des émotions esthétiques par l'art-thérapeute et l'observatrice

III.1.a. GPB. Résultats du tableau 1

		ART-THÉRAPEUTE						
	AT	**Surg.**	**B-E**	**Etr.**	**J +**	**J -**	**Ss EE**	**TOT S**
SUJETS	**Surg.**	1	-	-	1	-	1	3
	B-E	2	-	-	2	-	**12**	**16**
	Etr.	-	-	2	1	-	-	3
	J +	4	-	4	**6**	-	**10**	**24**
	J -	-	-	1	1	1	2	5
	Ss EE	**12**	-	**11**	**17**	2	18	
	TOT AT	**19**	0	**18**	**28**	3		

GROUPE B. Tableau 1. Emotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute (AT) - Ateliers 1 à 5

Légende : Surg. = surgissement ; BE = bien-être ; J + = jugement positif ; J - = jugement négatif ; Ss EE = émotion esthétique observée seulement du côté des sujets ou de l'art-thérapeute

• *GROUPE B. Tableau 1. Croisement des qualités d'émotions esthétiques et de jugements esthétiques entre les sujets et l'art-thérapeute.*

Nous observons pour ce groupe, une prévalence du côté des **sujets**, des émotions esthétiques de *bien-être* (au nombre de 16) et de *jugements positifs* (au nombre de 24). Du côté de notre contre-transfert, nos émotions esthétiques ont été teintées de *surprise* (score 19) ou d'*étrangeté* (score 18). Le nombre de nos *jugements esthétiques positifs* est également assez proche de celui des sujets (28). Cependant, nous observons une concordance modeste entre les jugements esthétiques positifs des sujets et les nôtres (au nombre de 6).

III.1.b. GPB. Tableau 2 : comparaison des qualités d'émotions esthétiques par critères fabriquant/fabriqué

	SUJETS (grilles AT)	Surg.	B-E	Etr.	J +	J -
Fabriquant	**Outil**	-	2	-	-	-
	Medium	-	-	-	-	-
	Support	-	-	-	-	-
	Couleurs	1	-	-	2	-
Fabriqué	**Geste**	1	**11**	-	4	-
	Formes	-	2	-	2	1
	Œuvre	-	-	2	**13**	3
	Texte	-	-	-	-	-
	TOTAL	2	**15**	2	**21**	4

GROUPE B. Tableau 2.a. Emotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute (observation des sujets) - Ateliers 1 à 5

	AT (grilles AT)	Surg.	B-E	Etr.	J +	J -
Fabriquant	**Outil**	-	-	-	-	-
	Medium	-	-	-	-	-
	Support	-	-	-	-	-
	Couleurs	-	-	1	-	-
Fabriqué	**Geste**	3	-	-	5	-
	Formes	6	-	2	6	-
	Œuvre	8	-	**13**	**15**	3
	Texte	1	-	-	1	-
	TOTAL	**18**	0	**16**	**27**	3

GROUPE B. Tableau 2.b. Emotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute (observation du contre-transfert) - Ateliers 1 à 5

• *GROUPE B – Tableau 2. Comparaison des émotions esthétiques par critères fabriquant/fabriqué, entre les sujets et l'art-thérapeute.*

Nous relevons du côté des sujets, un grand nombre de jugements esthétiques positifs liés à l'œuvre (score 13), mais un nombre plus élevé du côté du bien-être en relation au geste (score 11). Dans notre contre-transfert, nous observons que l'étrangeté dans l'émotion esthétique est particulièrement liée à l'œuvre également (score 13), ainsi que nos jugements esthétiques positifs (score 15), dont le score est proche, une nouvelle fois, de celui des sujets. Notre éprouvé de surprise dans l'émotion esthétique est, comparément au groupe A, plus tourné vers l'œuvre (score 8) que vers les formes (score 6).

III.1.c. GPB. Tableaux 3 et 4 : taux de recouvrement des émotions esthétiques communes entre les sujets et l'art-thérapeute

	AT	nbEE/S	nbEE/AT	nbEE C	TR
Fabriquant	Outil	2	-	-	-
	Medium	-	-	-	-
	Support	-	-	-	-
	Couleurs	2	1	-	-
Fabriqué	Geste	**14**	5	3	**0,19**
	Formes	4	8	2	**0,20**
	Œuvre	**17**	**24**	5	0,14
	Texte	-	1	-	-
	TOTAL	39	39	10	0,15

GROUPE B. Tableau 3. Emotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute (AT) - Ateliers 1 à 5

Légende : EE = émotion esthétique ; S = Sujet ; AT = art-thérapeute ; C = en commun ; TR taux de recouvrement = C:(nS+nAT-C)

AT	nbEE/S	nbEE/AT	nbEE C	TR
Sujet B6	10	11	1	0,05
Sujet B7	16	11	4	**0,17**
Sujet B8	2	6	-	-
Sujet B9	9	9	1	0,06
Sujet B10	2	4	1	**0,20**

GROUPE B. Tableau 4. Emotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute (AT) - Ateliers 1 à 5

Légende : EE = émotion esthétique ; S = Sujet ; AT = art-thérapeute ; C = en commun ; TR taux de recouvrement = C:(nS+nAT-C)

- *GROUPE B – Tableau 3. Taux de recouvrement des émotions esthétiques communes entre l'art-thérapeute et les sujets en fonction des critères fabriquant/fabriqué (groupe)*
- *GROUPE B – Tableau 4. Taux de recouvrement des émotions esthétiques communes entre l'art-thérapeute et les sujets*

Ces deux tableaux montrent des taux de recouvrement des émotions esthétiques ressenties en commun assez faibles.

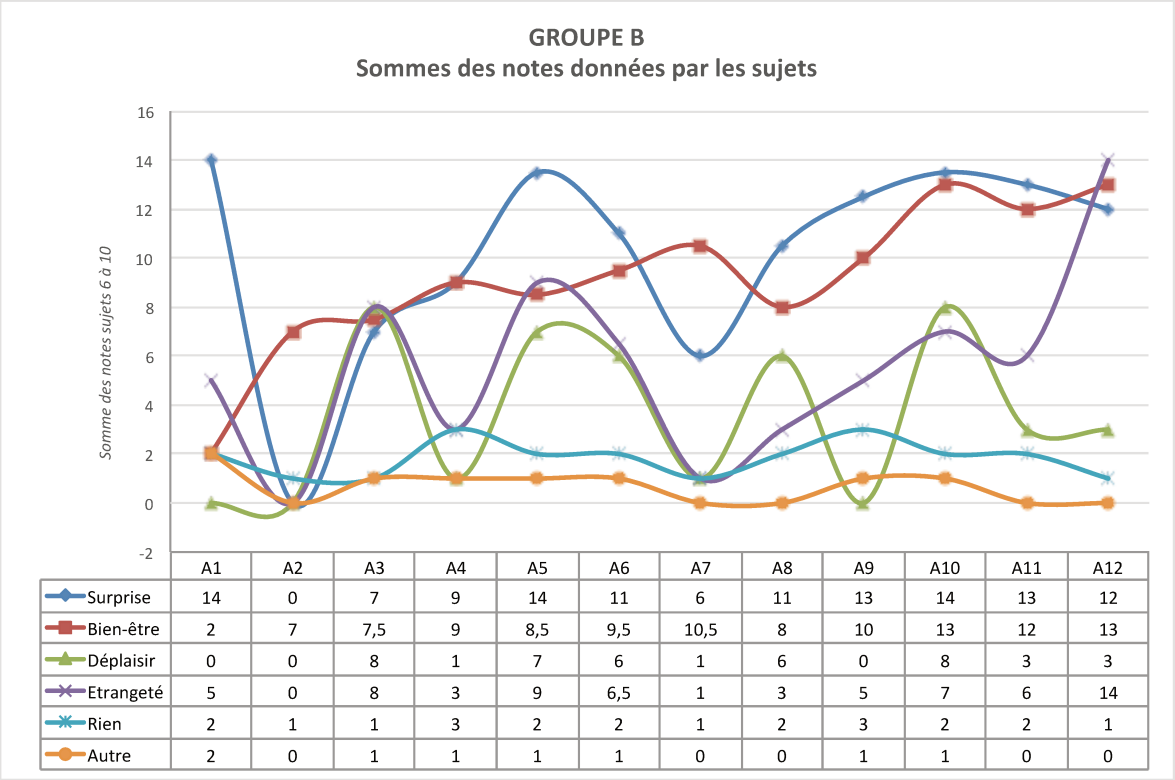
Notons tout de même une certaine représentation, même si très modeste, au surgissement des formes (TR = 0,20), entre les sujets et nous-même. Ce sont les émotions esthétiques ressenties devant le geste créatif qui viennent ensuite, avec un score de 0,19.

Au niveau individuel, dans le tableau 4, deux sujets semblent se démarquer par rapport aux autres au regard de leur taux de recouvrement : les sujets 7 et 10.

Le taux de recouvrement observé entre le sujet 7 et nous (score 0,17), est notable par rapport aux autres adolescents, mais peu significatif en raison de sa faiblesse.

III.2. Groupe B : comparatifs avec les auto-questionnaires

III.2.a. GPB. Notes des sujets concernant leurs éprouvés



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
Surprise	14	0	7	9	14	11	6	11	13	14	13	12
Bien-être	2	7	7,5	9	8,5	9,5	10,5	8	10	13	12	13
Déplaisir	0	0	8	1	7	6	1	6	0	8	3	3
Etrangeté	5	0	8	3	9	6,5	1	3	5	7	6	14
Rien	2	1	1	3	2	2	1	2	3	2	2	1
Autre	2	0	1	1	1	1	0	0	1	1	0	0

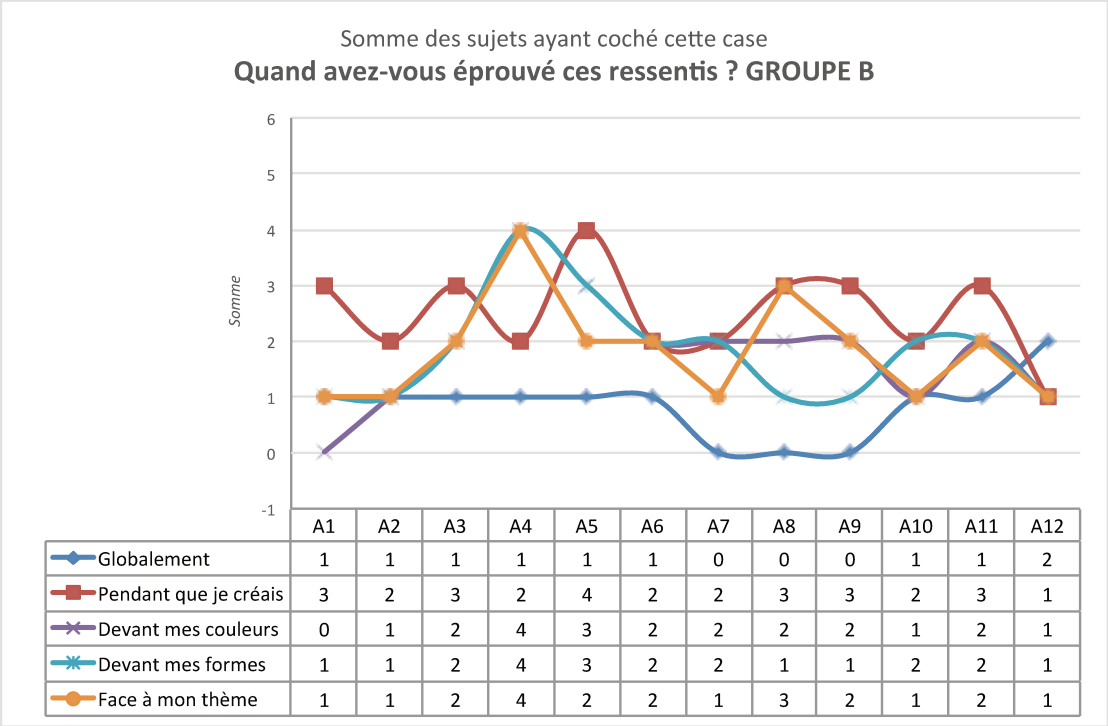
• *GROUPE B – Nature des ressentis notés par les sujets*

Nous observons sur ce graphique des scores importants du bien-être (courbe rouge) et de la surprise (courbe bleu foncé), qui sont en progression constante d'un bout à l'autre des ateliers, mis à part le fort score des ressentis de surprise notés au premier atelier (score 14). Le dernier atelier voit, de plus, des notes élevées d'étrangeté signifiées par les sujets (score 14, courbe mauve).

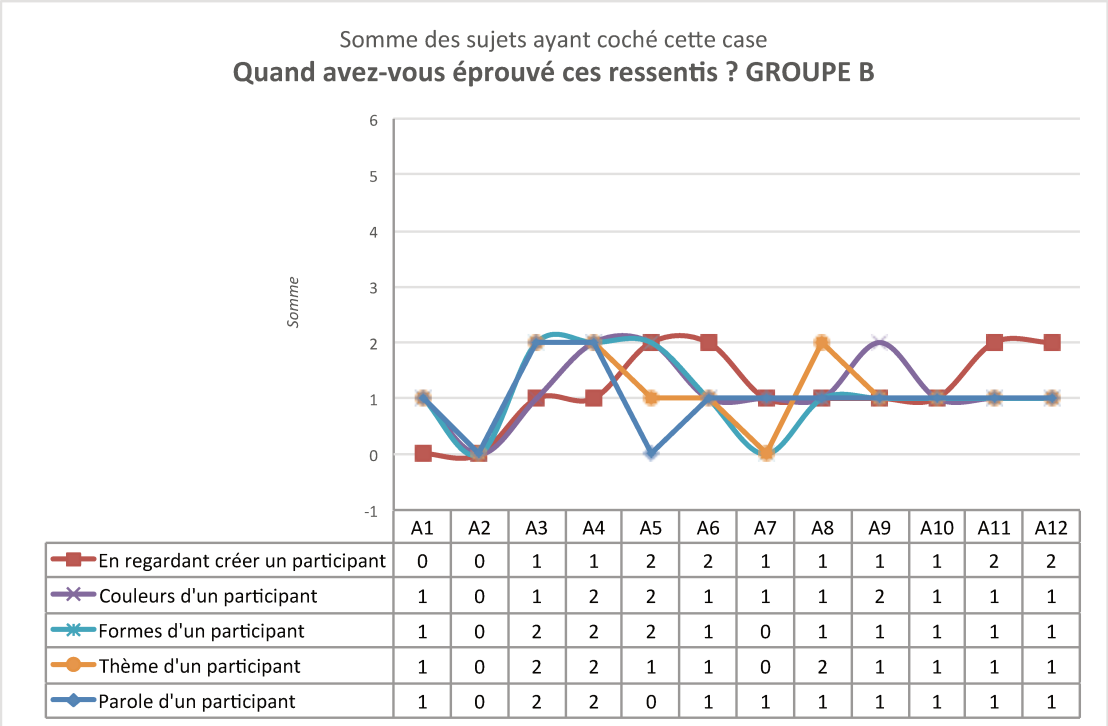
Mis à part les scores élevés du dernier atelier, le cinquième atelier est celui qui semble avoir généré le plus d'émotions du coté des sujets, avec quatre items représentés : surprise (score très élevé : 14), étrangeté (score 9), bien-être (score 8,5) et même déplaisir (score 7). Ceci signifie que plusieurs adolescents ont noté plusieurs ressentis sur leur auto-questionnaire.

Le troisième atelier est également riche en termes de variétés de ressentis signifiés.

III.2.b. GPB. Les moments auxquels ces éprouvés ont été ressentis



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
Globalement	1	1	1	1	1	1	0	0	0	1	1	2
Pendant que je créais	3	2	3	2	4	2	2	3	3	2	3	1
Devant mes couleurs	0	1	2	4	3	2	2	2	2	1	2	1
Devant mes formes	1	1	2	4	3	2	2	1	1	2	2	1
Face à mon thème	1	1	2	4	2	2	1	3	2	1	2	1



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
En regardant créer un participant	0	0	1	1	2	2	1	1	1	1	2	2
Couleurs d'un participant	1	0	1	2	2	1	1	1	2	1	1	1
Formes d'un participant	1	0	2	2	2	1	0	1	1	1	1	1
Thème d'un participant	1	0	2	2	1	1	0	2	1	1	1	1
Parole d'un participant	1	0	2	2	0	1	1	1	1	1	1	1

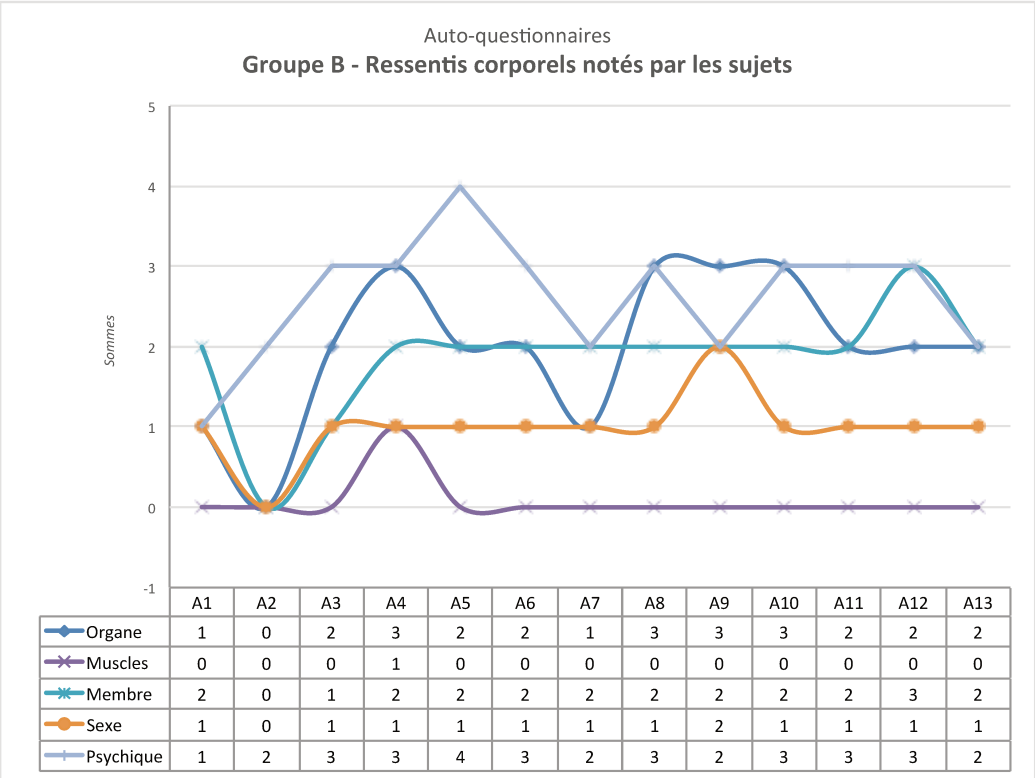
• *GROUPE B – Moments des ressentis désignés par les sujets*

Ces tableaux montrent que les éprouvés des sujets se sont manifestés à des moments précis pendant qu'ils créaient, plutôt que globalement, notamment pour les quatrième et cinquième ateliers, où les items sont tous représentés à des scores

intéressants, particulièrement en relation aux couleurs, aux formes, ou aux thèmes des créations.

Même si les items cochés sont moins importants en ce qui concerne les éprouvés ressentis en lien aux créations des autres participants, ils sont également bien représentés pour le quatrième atelier, du point de vue des couleurs, des formes, des thèmes, ou de la parole prise par eux.

III.2.c. GPB. Ressentis corporels des sujets

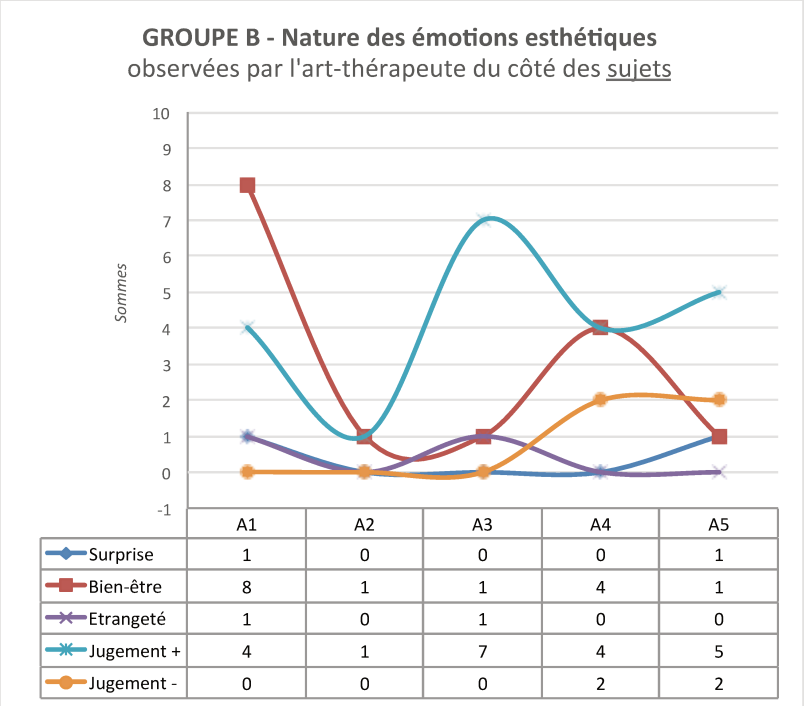


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13
Organe	1	0	2	3	2	2	1	3	3	3	2	2	2
Muscles	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Membre	2	0	1	2	2	2	2	2	2	2	2	3	2
Sexe	1	0	1	1	1	1	1	1	2	1	1	1	1
Psychique	1	2	3	3	4	3	2	3	2	3	3	3	2

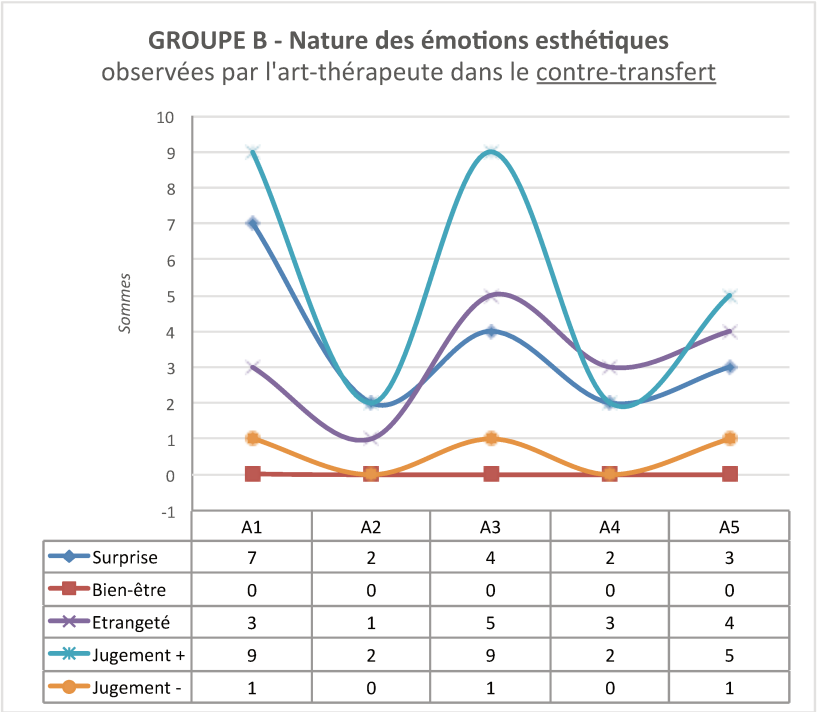
• *GROUPE B – Ressentis corporels des sujets*

Ce graphique montre que c'est essentiellement du côté du psychisme que les ressentis corporels ont été identifiés (courbe bleu-gris), avec un score plus élevé au cinquième atelier, qui signifie que quatre adolescents sur cinq l'ont notifié. Les ressentis au niveau de l'organe sont également bien représentés. Le neuvième atelier semble intéressant en raison d'une grande variété des items représentés, notamment celui du sexuel.

III.2.d. GPB. Nature des émotions esthétiques



	A1	A2	A3	A4	A5
Surprise	1	0	0	0	1
Bien-être	8	1	1	4	1
Etrangeté	1	0	1	0	0
Jugement +	4	1	7	4	5
Jugement -	0	0	0	2	2



	A1	A2	A3	A4	A5
Surprise	7	2	4	2	3
Bien-être	0	0	0	0	0
Etrangeté	3	1	5	3	4
Jugement +	9	2	9	2	5
Jugement -	1	0	1	0	1

• *GROUPE B – Emotions esthétiques relevées les premiers ateliers (sujets et art-thérapeute)*

Ces graphiques nous montrent une grande variété d'émotions esthétiques lors du premier atelier, particulièrement dans notre contre-transfert. Du côté des sujets, le bien-être prime (courbe rouge). D'un point de vue global, sur l'ensemble des ateliers, de

même que pour le Groupe A, nous notons une prégnance des jugements esthétiques positifs (courbe bleu clair) tant du côté des sujets que dans notre contre-transfert.

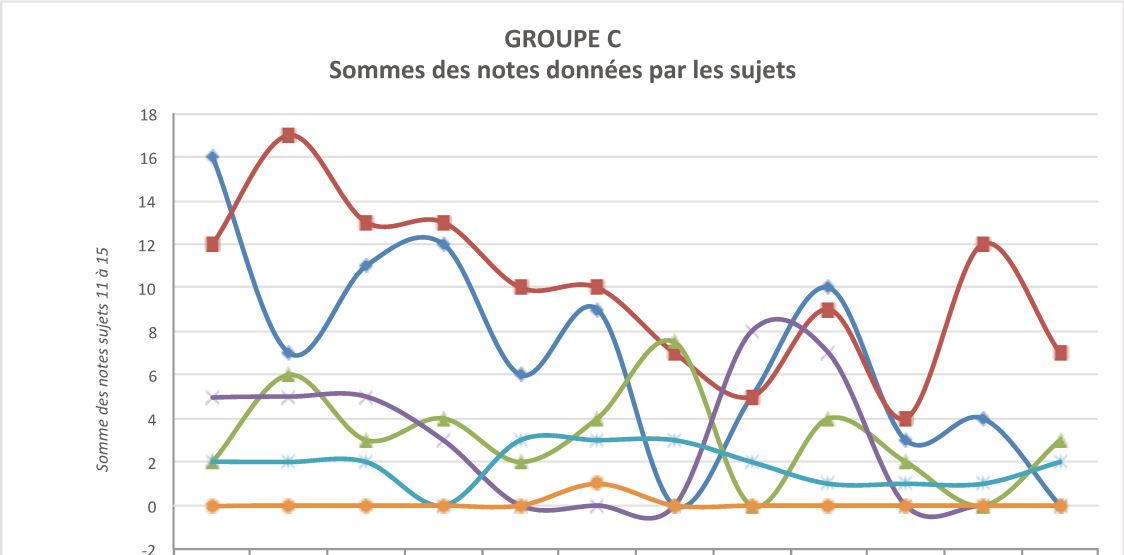
Le bien-être est le plus représenté du côté des sujets tout au long des ateliers observés (courbe rouge). Du côté de notre contre-transfert, surprise (courbe bleu foncé) et étrangeté (courbe mauve) sont particulièrement représentées tout au long de la session observée.

Le troisième semble particulièrement riche en regard à la variété d'émotions esthétiques ressenties dans notre contre-transfert, et au nombre de jugements esthétiques positifs observés du côté des sujets (7).

IV. Résultats quantitatifs – Groupe C

IV.1. Groupe C : relevés des émotions esthétiques par l'art-thérapeute et l'observatrice

IV.1.a. GPC. Notes des sujets



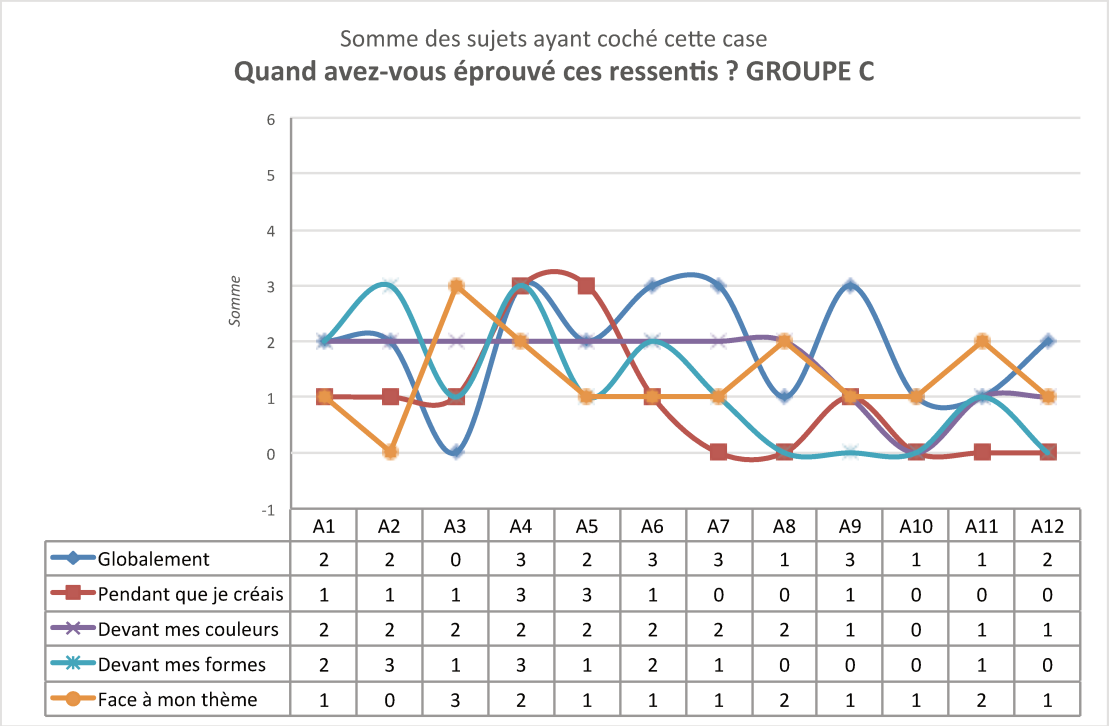
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
Surprise	16	7	11	12	6	9	0	5	10	3	4	0
Bien-être	12	17	13	13	10	10	7	5	9	4	12	7
Déplaisir	2	6	3	4	2	4	7,5	0	4	2	0	3
Etrangeté	5	5	5	3	0	0	0	8	7	0	0	0
Autre	2	2	2	0	3	3	3	2	1	1	1	2
Rien	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0

• *GROUPE C – Nature des ressentis notés par les sujets*

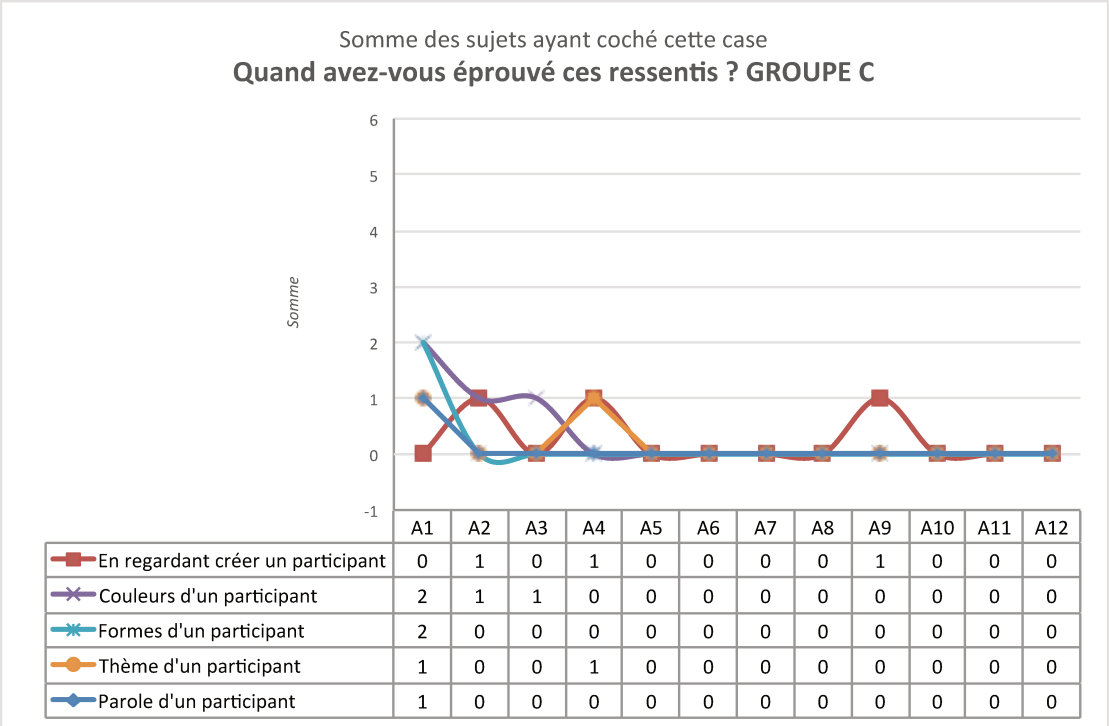
Ce graphique montre une baisse des éprouvés de bien-être (courbe rouge) et de surprise (courbe bleu foncé) jusqu'au huitième atelier, après lequel s'amorce une légère remontée des scores de bien-être, avec une richesse des éprouvés signifiés pour le neuvième atelier, et un score relativement élevé au onzième atlier (12).

Le deuxième atelier montre un score très élevé de ressentis de bien-être (score 17) dans le même temps qu'une baisse du ressenti de surprise dont le score était plus élevé lors du premier atelier.

IV.1.b. GPC. Les moments auxquels ces éprouvés ont été ressentis



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
Globalement	2	2	0	3	2	3	3	1	3	1	1	2
Pendant que je créais	1	1	1	3	3	1	0	0	1	0	0	0
Devant mes couleurs	2	2	2	2	2	2	2	2	1	0	1	1
Devant mes formes	2	3	1	3	1	2	1	0	0	0	1	0
Face à mon thème	1	0	3	2	1	1	1	2	1	1	2	1

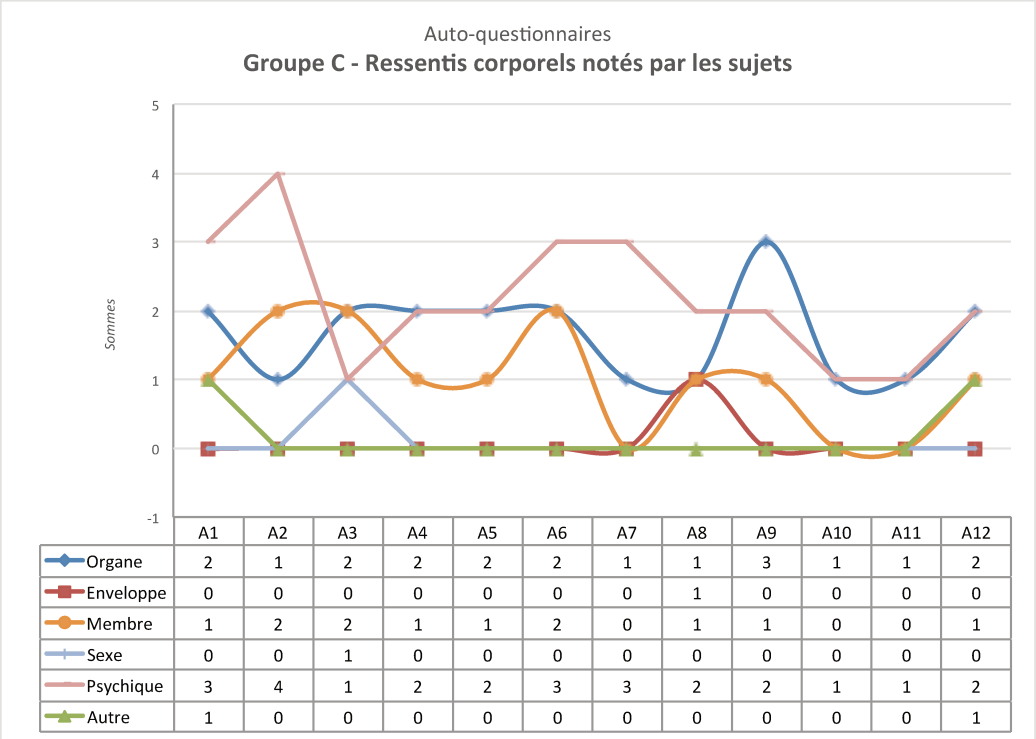


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
En regardant créer un participant	0	1	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0
Couleurs d'un participant	2	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Formes d'un participant	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Thème d'un participant	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
Parole d'un participant	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

• *GROUPE C – Moments des ressentis désignés par les sujets*

Ces tableaux montrent que les ressentis ont été éprouvés plutôt par les participants, à différents moments, mais particulièrement *globalement* ou *pendant qu'ils créaient*.

IV.1.c. GPC. Ressentis corporels des sujets

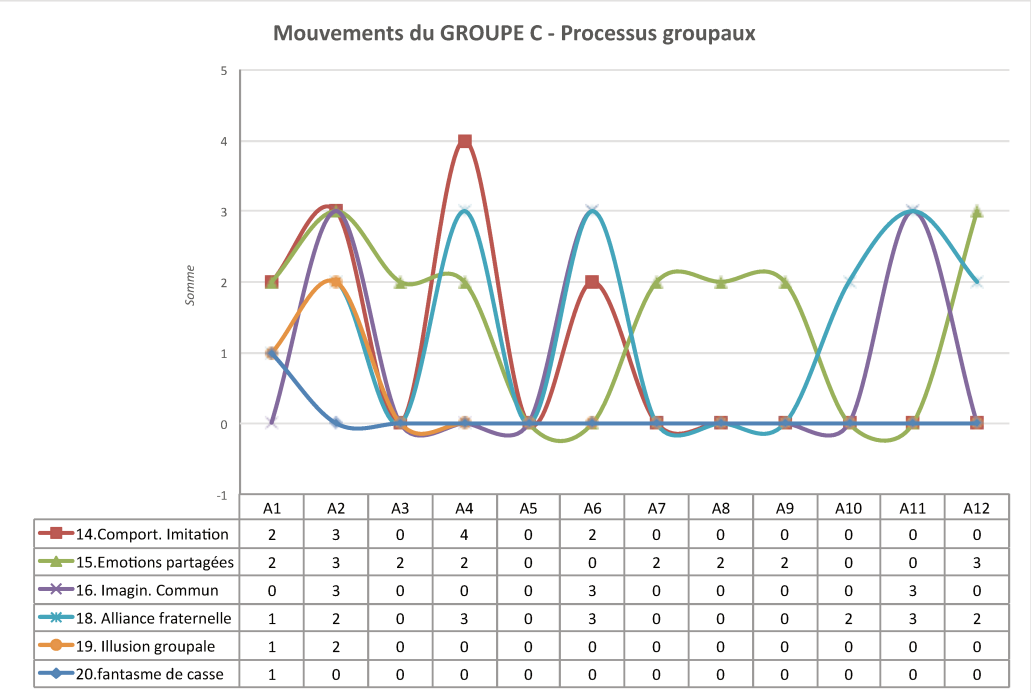


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
Organe	2	1	2	2	2	2	1	1	3	1	1	2
Enveloppe	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
Membre	1	2	2	1	1	2	0	1	1	0	0	1
Sexe	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Psychique	3	4	1	2	2	3	3	2	2	1	1	2
Autre	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1

• *GROUPE C – Ressentis corporels des sujets*

De la même manière que pour le Groupe B, ce graphique montre que c'est essentiellement du côté du psychisme que les ressentis corporels ont été identifiés (courbe rose pâle), avec un score plus élevé au second atelier, où quatre participants sur cinq l'ont notifié. A partir du quatrième atelier, trois courbes semblent s'harmoniser entre elles : les ressentis au niveau du psychisme, de l'organe (courbe bleu foncé), et des membres (courbe jaune).

IV.2. Groupe C : processus groupaux

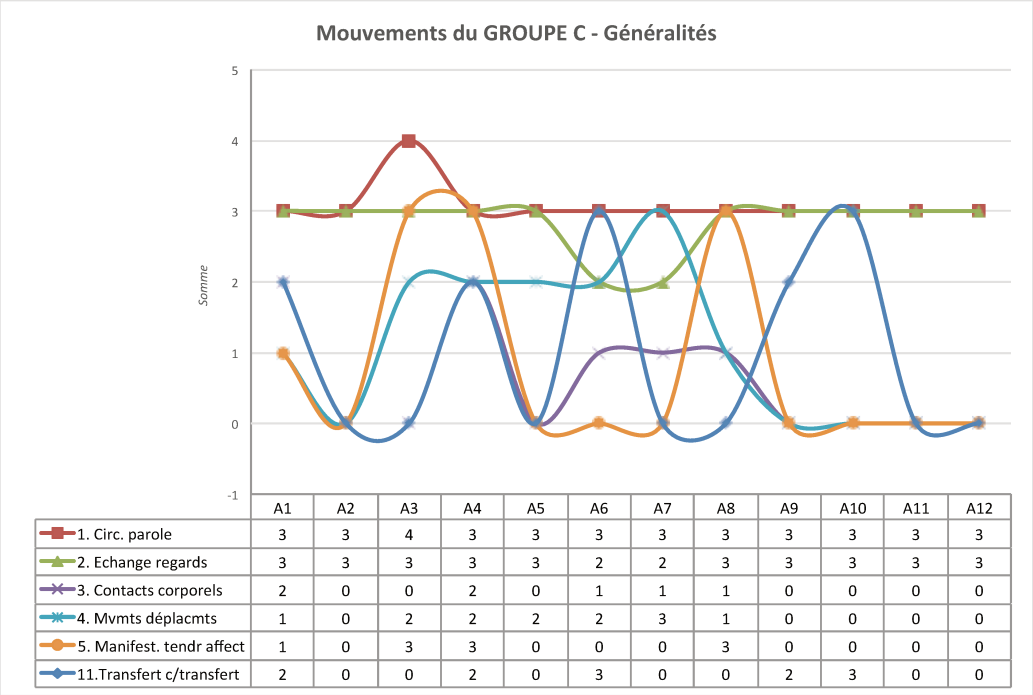


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
14.Comport. Imitation	2	3	0	4	0	2	0	0	0	0	0	0
15.Emotions partagées	2	3	2	2	0	0	2	2	2	0	0	3
16. Imagin. Commun	0	3	0	0	0	3	0	0	0	0	3	0
18. Alliance fraternelle	1	2	0	3	0	3	0	0	0	2	3	2
19. Illusion groupale	1	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
20.fantasme de casse	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

• *GROUPE C. Processus groupaux détaillés*

Ce tableau montre que des processus groupaux ont été à l'œuvre particulièrement lors du deuxième atelier, avec une rencontre de plusieurs processus de groupe : émotions partagées (courbe verte), comportement d'imitation (courbe rouge) et imaginaire commun (courbe mauve) y atteignent ensemble le score 3 (fréquent). Nous trouvons également une notation d'illusion groupale (score 2, courbe jaune) et d'alliance fraternelle (score 2, courbe bleu claire).

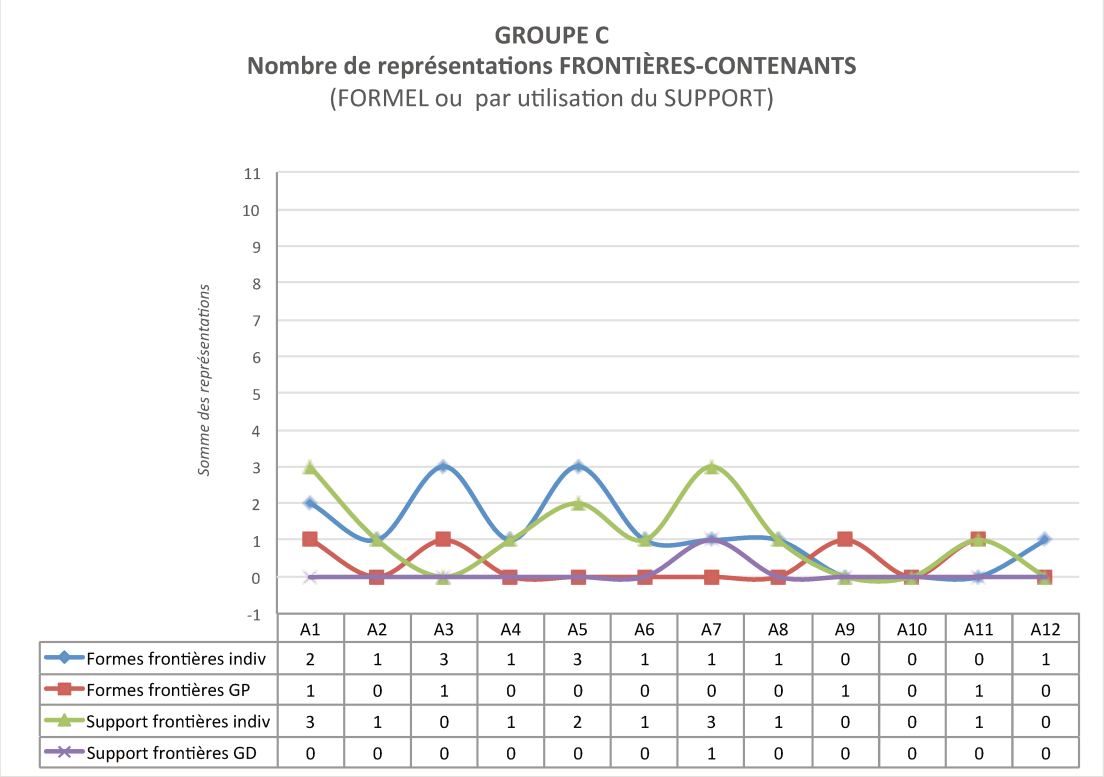
D'autres ateliers montrent particulièrement une concordance entre alliance fraternelle (courbe bleu clair) et comportements d'imitation (courbe rouge) et/ou imaginaire commun (courbe mauve).



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
1. Circ. parole	3	3	4	3	3	3	3	3	3	3	3	3
2. Echange regards	3	3	3	3	3	2	2	3	3	3	3	3
3. Contacts corporels	2	0	0	2	0	1	1	1	0	0	0	0
4. Mvmts déplacmts	1	0	2	2	2	2	3	1	0	0	0	0
5. Manifest. tendr affect	1	0	3	3	0	0	0	3	0	0	0	0
11.Transfert c/transfert	2	0	0	2	0	3	0	0	2	3	0	0

• *GROUPE C. Généralités du groupe détaillées*

IV.3. Groupe C : représentations formelles dans les oeuvres



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
Formes frontières indiv	2	1	3	1	3	1	1	1	0	0	0	1
Formes frontières GP	1	0	1	0	0	0	0	0	1	0	1	0
Support frontières indiv	3	1	0	1	2	1	3	1	0	0	1	0
Support frontières GD	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0

• *GROUPE C – Représentations FRONTIÈRES-CONTENANTS dans les œuvres*

Le graphique ci-dessus montre peu d'apparitions de frontières ou de contours. Notons tout de même la relation potentielle entre les représentations formelles de frontières individuelles et celles de frontières groupales au cours du troisième atelier.

V. Résultats quantitatifs – Groupe 1

V.1. Groupe 1 : relevés des émotions esthétiques par l'art-thérapeute et l'observatrice

V.1.a. GP1. Résultats du tableau 1

		ART-THÉRAPEUTE						
	AT	Surg.	B-E	Etr.	J +	J -	Ss EE	TOT S
SUJETS	Surg.	5	-	3	3	-	1	12
	B-E	2	3	**5**	**4**	-	14	**28**
	Etr.	1	-	-	1	-	1	3
	J +	10	1	**10**	**11**	1	11	**44**
	J -	-	-	4	2	1	3	10
	Ss EE	21	1	36	26	8	25	
	TOT AT	**39**	5	**58**	**47**	10		

GROUPE 1. Tableau 1a. Emotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute (AT)

		ART-THÉRAPEUTE						
	OBS	Surg.	B-E	Etr.	J +	J -	Ss EE	TOT S
SUJETS	Surg.	-	-	-	1	-	1	2
	B-E	-	-	**3**	**5**	-	49	**57**
	Etr.	-	-	-	-	-	6	6
	J +	-	-	**1**	**4**	-	8	**13**
	J -	-	-	-	2	-	6	8
	Ss EE	-	1	4	9	-	86	
	TOT AT	**0**	1	**8**	**21**	0		

GROUPE 1. Tableau 1b. Emotions esthétiques relevées par l'observatrice (OBS)

Légende : Surg. = surgissement ; BE = bien-être ; J + = jugement positif ; J - = jugement négatif ; Ss EE = émotion esthétique observée seulement du côté des sujets ou de l'art-thérapeute

- *GROUPE 1 - Tableau 1 : croisement des qualités d'émotions esthétiques et de jugements esthétiques entre les sujets et l'art-thérapeute. Relevés par l'art-thérapeute versus relevés par l'observatrice.*

Nous observons pour ce groupe, dans les deux grilles, une prévalence du côté des **sujets**, des émotions esthétiques de *bien-être* (T1a = 28 notés par nous-même ; T1b = 57 notés par l'observatrice) et de *jugements positifs* (T1a = 44 ; T1b = 13).

Du côté de notre **contre-transfert**, les qualités d'émotions esthétiques qui prédominent dans les deux grilles sont *l'étrangeté* (T1a = 58 ; T1b = 8), ainsi que le *jugement positif* (T1a = 47 ; T1b = 21). On note également un grand nombre d'émotions esthétiques de qualité de *surprise* dans notre contre-transfert (T1a = 39).

En termes de **correspondances entre les éprouvés**, nous remarquons que la qualité de *bien-être* du côté des sujets surgit relativement en regard à de *l'étrangeté* (T1a = 5 ; T1b = 3) ou à des *jugements positifs* du côté contre-transférentiel (T1a = 4 ; T1b = 5). Lorsque les sujets émettent un *jugement positif*, il se manifeste en regard à de

la *surprise* (T1a = 10), de *l'étrangeté* (T1a = 10 ; T1b = 1) ou en correspondance avec un *jugement positif* de notre côté (T1a = 11 ; T1b = 4).

Le *bien-être* du côté des sujets est signifié en grande partie sans correspondance de notre côté (T1a = 14/28 = 50% ; T1b = 49/57 = 86% des émotions esthétiques). Se manifestent également dans notre contre-transfert, sans correspondance avec l'observation des éprouvés des sujets, le *surgissement* (T1a = 21/39 = 53,8%), *l'étrangeté* (T1a = 36/58 = 62% ; T1b = 4/8 = 50%) et le *jugement positif* relevé par nous-même (T1a = 26/47 = 55,3%).

Pour finir, nous constatons que l'observatrice et nous-même avons noté un nombre assez proche d'émotions esthétiques du côté des sujets (Σ T1a = 97 ; Σ T1b = 86), mais que l'observatrice n'a noté que peu d'émotions esthétiques de notre côté (Σ T1a = 158 ; Σ T1b = 30). De la même façon, l'observatrice n'a pas noté d'éprouvés pour 86 des créations des sujets, alors que nous n'avons rien relevé pour seulement 25 des créations.

V.1.b. GP1. Résultats des tableaux 2.1 et 2.2 : nature des émotions esthétiques par critères fabriquant/fabriqué du processus de création

	SUJETS (grilles AT)	Surg.	B-E	Etr.	J +	J -
Fabriquant	Outil	-	1	-	-	-
	Medium	-	-	-	-	-
	Support	-	-	-	-	-
	Couleurs	1	1	-	3	1
Fabriqué	Geste	-	**19**	-	-	-
	Formes	8	5	2	8	1
	Œuvre	2	-	-	**20**	7
	Texte	-	-	-	3	-
	TOTAL	11	**26**	2	**34**	9

GROUPE 1. Tableau 2.1a. Emotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute (observation des sujets)

	AT (grilles AT)	Surg.	B-E	Etr.	J +	J -
Fabriquant	Outil	2	1	1	1	-
	Medium	-	-	-	-	-
	Support	1	-	-	1	-
	Couleurs	5	1	2	3	-
Fabriqué	Geste	4	2	4	4	-
	Formes	11	-	**26**	10	6
	Œuvre	6	1	**22**	**21**	4
	Texte	7	-	1	5	-
	TOTAL	**36**	5	**56**	**45**	10

GROUPE 1. Tableau 2.1b. Emotions esth. relevées par l'art-thérapeute (observation du contre-transfert)

	SUJETS (grilles OBS)	Surg.	B-E	Etr.	J +	J -
Fabriquant	Outil	1	**16**	-	2	-
	Medium	-	**11**	-	-	1
	Support	-	-	-	1	1
	Couleurs	-	6	-	-	2
Fabriqué	Geste	1	**12**	-	1	1
	Formes	-	4	1	4	1
	Œuvre	-	2	1	-	1
	Texte	-	4	2	3	1
	TOTAL	2	**55**	4	**11**	8

GROUPE 1. Tableau 2.2a. Emotions esthétiques relevées par l'observatrice (observation des sujets)

	AT (grilles OBS)	Surg.	B-E	Etr.	J +	J -
Fabriquant	Outil	-	-	-	1	-
	Medium	-	-	-	-	-
	Support	-	-	-	-	-
	Couleurs	-	-	2	1	-
Fabriqué	Geste	-	1	-	1	-
	Formes	-	-	4	**10**	-
	Œuvre	-	-	-	1	-
	Texte	-	-	2	3	-
	TOTAL	0	1	**8**	**17**	0

GROUPE 1. Tableau 2.2b. Emotions esth. relevées par l'observatrice (observation de l'art-thérapeute)

- *GROUPE 1 - Tableaux 2.1 et 2.2 : nature des émotions esthétiques par critères fabriquant/fabriqué du processus de création. Relevés par l'art-thérapeute versus relevés par l'observatrice.*

Pour les **sujets**, nous constatons que nous avons relevé des émotions esthétiques de bien-être essentiellement du côté du *geste* créatif (T2.1a = 19), valeur également notifiée par l'observatrice (T2.2a = 12). Cependant, celle-ci a observé une prégnance de *l'outil* utilisé dans sa capacité à éveiller des émotions esthétiques de bien-être (T2.2a = 16).

Du côté de nos **ressentis contre-transférentiels**, l'étrangeté est particulièrement associée aux *représentations formelles*, soit au surgissement des formes (T2.1b = 26 ; T2.2b = 4), soit devant les œuvres (T2.1b = 21). Nous pouvons noter également dans nos observations que les ressentis de *surprise* sont aussi principalement associés aux formes, tant du côté des sujets que dans notre contre-transfert (T2.1a = 8 ; T2.1b = 11).

Les jugements positifs, sont, du côté des sujets et du nôtre, associés essentiellement aux *représentations formelles*, soit du point de vue des *formes* dans leur singularité (T2.1a = 8 ; T2.1b = 10 ; T2.2b = 10), soit du point de vue de *l'œuvre* entière, particulièrement dans nos relevés (T2.1a = 20 ; T2.1b = 21).

V.1.c. GP1. Résultats du tableau 3 : taux de recouvrement critères fabriquant/fabriqué

	AT	nbEE/S	nbEE/AT	nbEE C	TR
Fabriquant	Outil	2	4	-	-
	Medium	-	-	-	-
	Support	-	1	-	-
	Couleurs	5	9	2	**0,17**
Fabriqué	Geste	**20**	12	1	0,03
	Formes	**19**	**41**	7	**0,13**
	Œuvre	**28**	**46**	8	0,12
	Texte	3	9	3	**0,33**
	TOTAL	77	122	21	0,12

GROUPE 1. Tableau 3a. EE relevées par l'art-thérapeute

	OBS	nbEE/S	nbEE/AT	nbEE C	TR
Fabriquant	Outil	**16**	1	1	0,06
	Medium	**11**	-	-	-
	Support	2	-	-	-
	Couleurs	7	3	-	-
Fabriqué	Geste	**12**	2	-	-
	Formes	8	**13**	2	**0,11**
	Œuvre	3	1	-	-
	Texte	8	4	1	0,09
	TOTAL	67	24	4	0,05

GROUPE 1. Tableau 3b. EE relevées par l'observatrice

Légende : EE = émotion esthétique ; S = Sujet ; AT = art-thérapeute ; OBS = observatrice ; C = en commun ; TR taux de recouvrement = C:(nS+nAT-C)

V.1.d. GP1. Résultats du tableau 4 : taux de recouvrement par sujet

AT	nbEE/S	nbEE/AT	nbEE C	TR
Sujet 1	11	15	1	0,04
Sujet 2	31	53	11	**0,15**
Sujet 3	1	6	-	-
Sujet 4	19	29	6	**0,14**
Sujet 5	16	18	3	0,10

GROUPE 1. Tableau 4a. EE relevées par l'AT

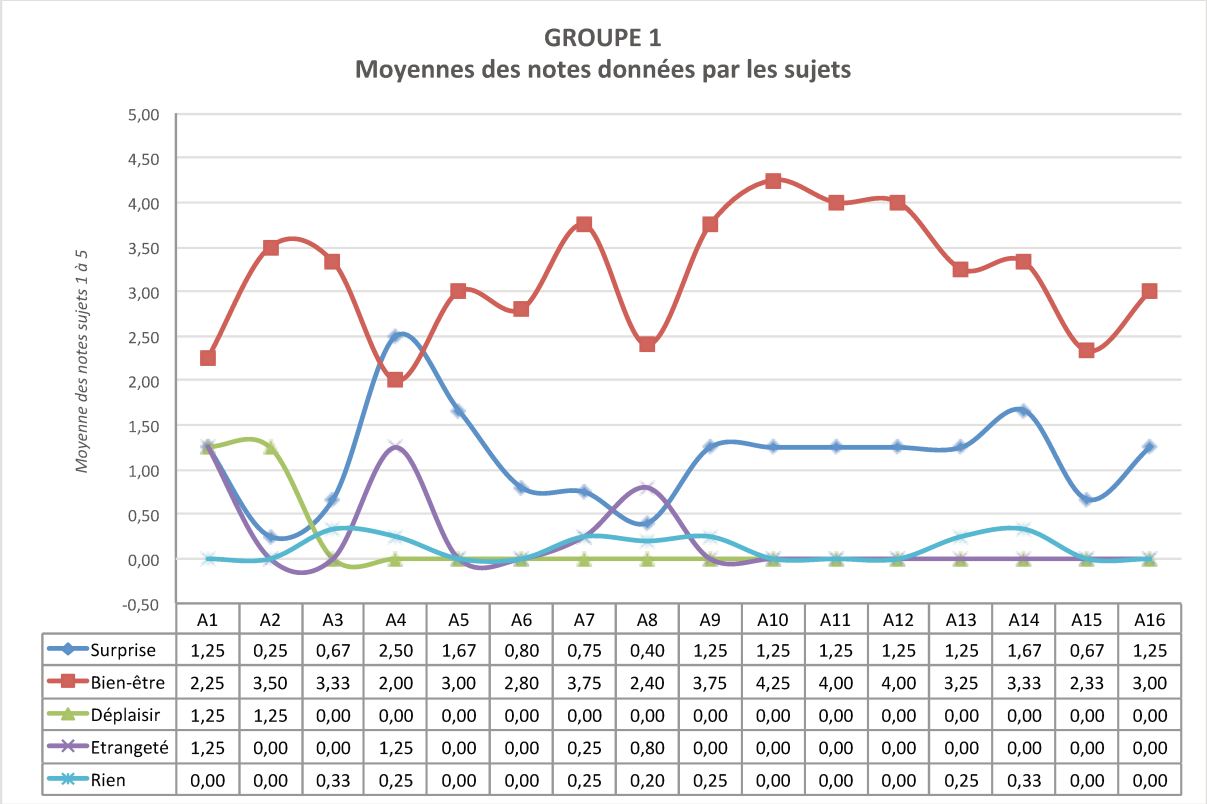
OBS	nbEE/S	nbEE/AT	nbEE C	TR
Sujet 1	8	3	1	**0,10**
Sujet 2	35	11	2	0,05
Sujet 3	5	3	1	**0,14**
Sujet 4	20	7	1	0,04
Sujet 5	5	-	-	-

GROUPE 1. Tableau 4b. EE relevées par l'Obs.

Légende : EE = émotion esthétique ; S = Sujet ; AT = art-thérapeute ; OBS = observatrice ; C = en commun ; TR taux de recouvrement = C:(nS+nAT-C)

V.2. Groupe 1 : comparatifs avec les auto-questionnaires

V.2.a. GP1. Moyennes des notes du côté des sujets



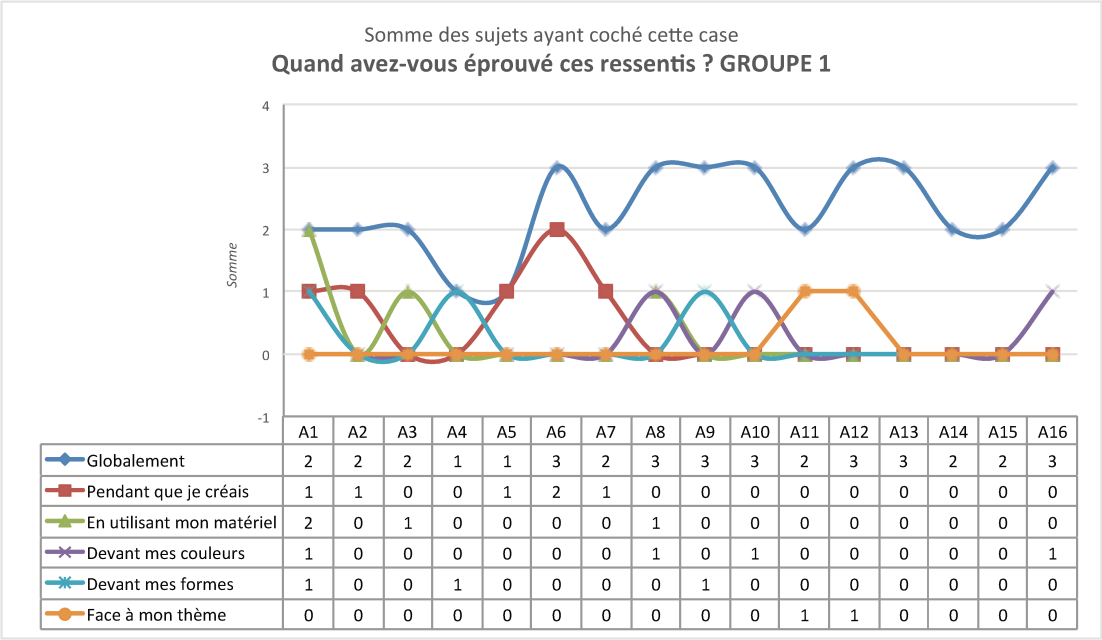
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Surprise	1,25	0,25	0,67	2,50	1,67	0,80	0,75	0,40	1,25	1,25	1,25	1,25	1,25	1,67	0,67	1,25
Bien-être	2,25	3,50	3,33	2,00	3,00	2,80	3,75	2,40	3,75	4,25	4,00	4,00	3,25	3,33	2,33	3,00
Déplaisir	1,25	1,25	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
Etrangeté	1,25	0,00	0,00	1,25	0,00	0,00	0,25	0,80	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
Rien	0,00	0,00	0,33	0,25	0,00	0,00	0,25	0,20	0,25	0,00	0,00	0,00	0,25	0,33	0,00	0,00

• *GROUPE 1 – Auto-questionnaires : moyenne des notes sur les éprouvés.*

Sur l'ensemble des éprouvés notés par les sujets, nous observons que les moyennes des notes de *bien-être* sont très supérieures aux autres, avec une baisse atelier 4 au profit de la *surprise* (moyennes sur notes de 1 à 5). En deuxième position, apparaît la *surprise*.

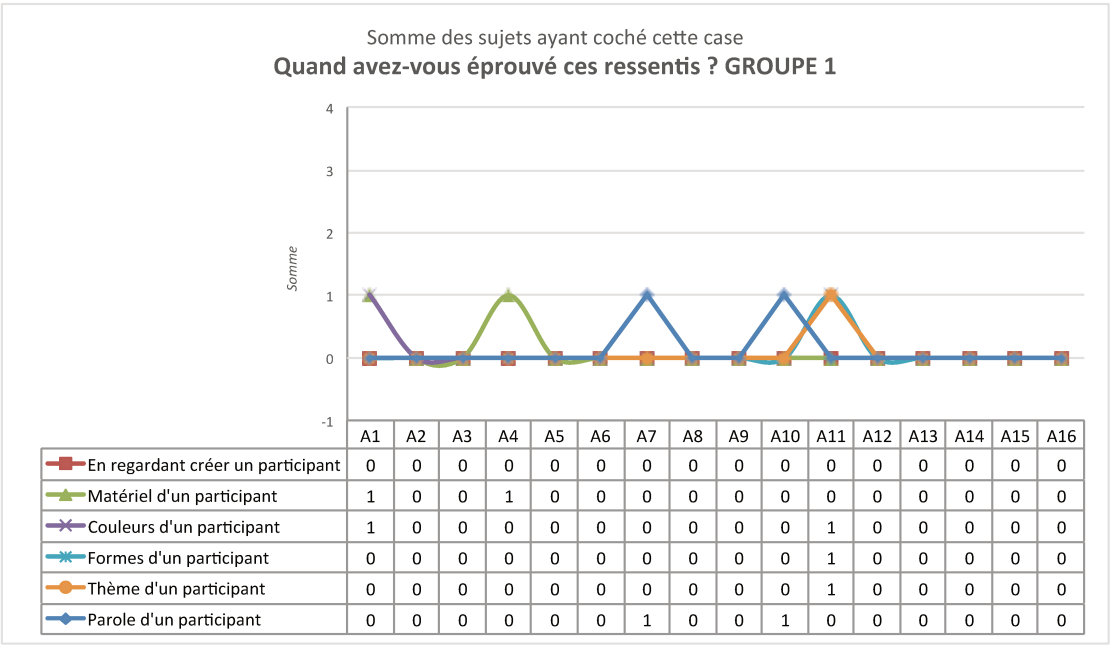
Nous pouvons observer dans ce tableau, une richesse d'éprouvés notés par les patients lors du premier atelier, et des moments de ruptures par rapport aux notes générales pour les ateliers 4, 8 et 15.

V.2.b. GP1. Moments auxquels les éprouvés ont été notifiés par les sujets



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Globalement	2	2	2	1	1	3	2	3	3	3	2	3	3	2	2	3
Pendant que je créais	1	1	0	0	1	2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
En utilisant mon matériel	2	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
Devant mes couleurs	1	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	1
Devant mes formes	1	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
Face à mon thème	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0

• *GROUPE 1 – Auto-questionnaires : moments en relation aux éprouvés.*



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
En regardant créer un participant	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Matériel d'un participant	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Couleurs d'un participant	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
Formes d'un participant	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
Thème d'un participant	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
Parole d'un participant	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0

• *GROUPE 1 – Auto-questionnaires : moments en relation aux éprouvés (autres participants).*

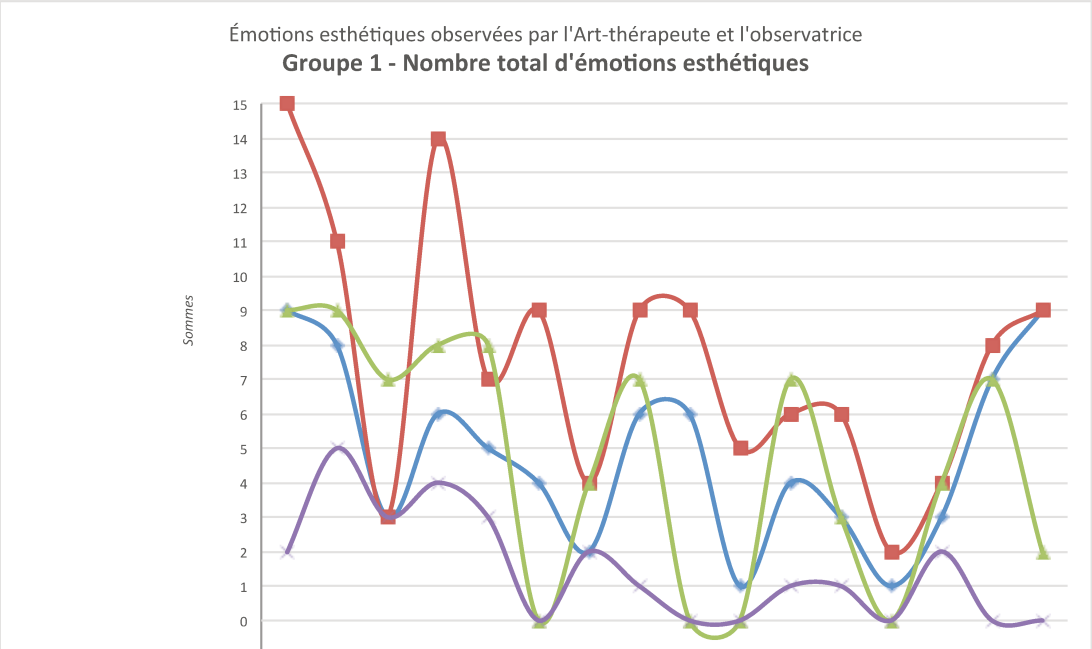
La majorité des sujets a noté ses ressentis de façon *globale* dans les ateliers. Nous notons plus de variétés des contextes de ressentis pour les ateliers 1 et 6, notamment l'indication perceptible de leur relation avec l'*action de créer*, et une rupture ateliers 4 et 5 sur la courbe *globalement*.

Nous constatons qu'en ce qui concerne les moments d'émotions ressenties par les sujets en relation aux autres participants, les résultats ont été très peu significatifs.

V.2.c. GP1. Nombre total d'émotions esthétiques relevées

(Légendes des graphiques : S/ = relevés du côté des sujets ; AT/ = relevés du côté de l'art-thérapeute)

Le tableau ci-dessous montre également une baisse progressive des relevés d'émotions esthétiques, ainsi qu'une sorte d'accordage à partir de l'atelier 10, où les courbes de relevés se rapprochent, jusqu'à l'atelier 15, et où les scores semblent amorcer une remontée dans nos propres observations (courbe rouge pour les sujets, courbe bleu foncé pour notre contre-transfert). Nous notons deux ruptures, aux ateliers 3 et 13, avec une baisse brutale des émotions esthétiques relevées. Les relevés concernant notre contre-transfert montrent des scores beaucoup plus faibles du côté de l'observatrice, que dans notre auto-observation.

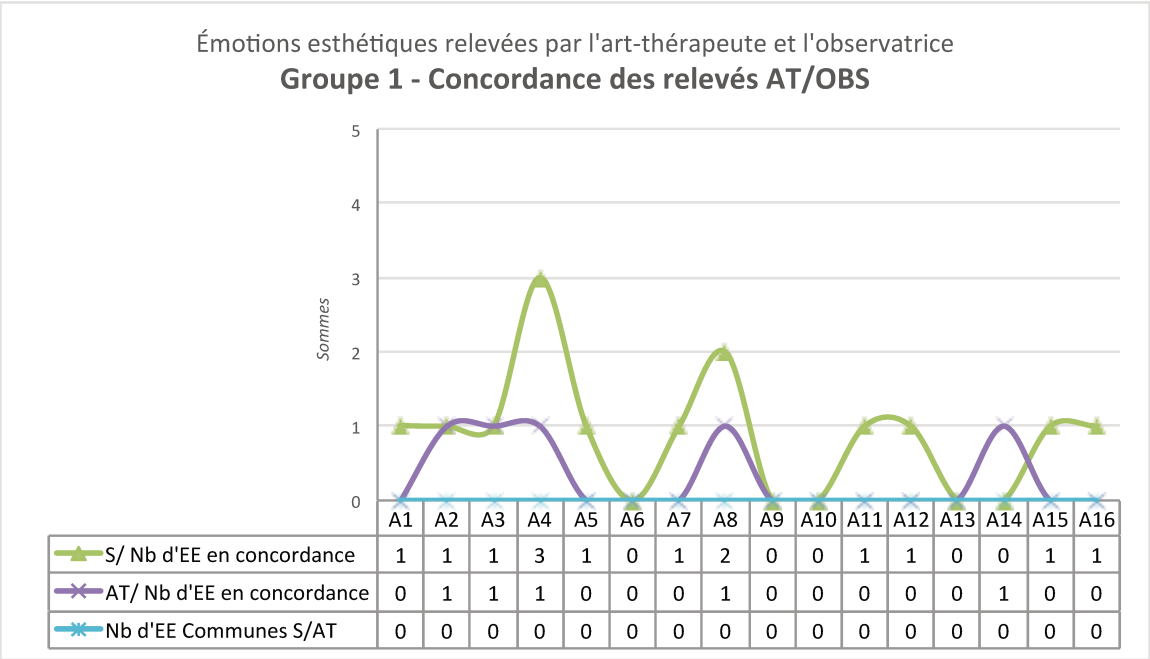


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Nb TOT EE par AT	9	8	3	6	5	4	2	6	6	1	4	3	1	3	7	9
AT/Nb TOT EE par AT	15	11	3	14	7	9	4	9	9	5	6	6	2	4	8	9
S/Nb TOT EE par Obs	9	9	7	8	8	0	4	7	0	0	7	3	0	4	7	2
AT/Nb TOT EE par Obs	2	5	3	4	3	0	2	1	0	0	1	1	0	2	0	0

• *GROUPE 1 – Nombre total d'émotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute et l'observatrice, du côté des sujets et du contre-transfert, atelier par atelier.*

V.2.d. GP1. Concordances des relevés entre l'art-thérapeute et l'observatrice

(Légendes des graphiques : S/ = relevés du côté des sujets ; AT/ = relevés du côté de l'art-thérapeute)

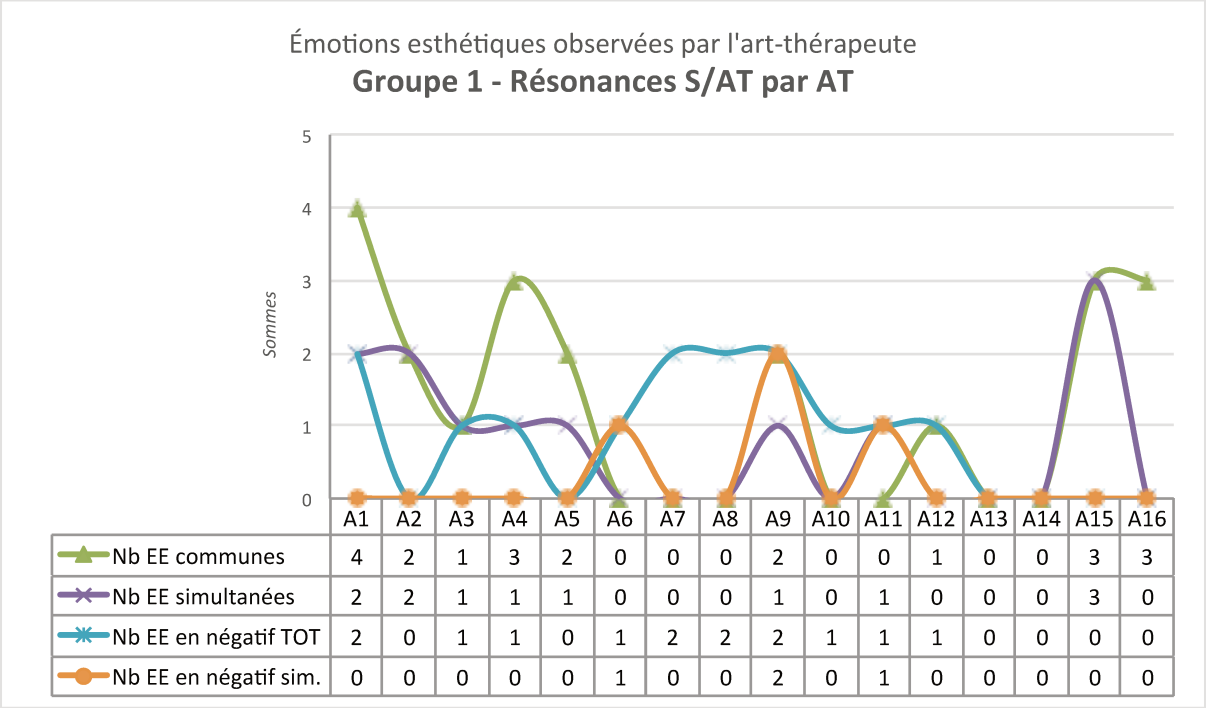


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/ Nb d'EE en concordance	1	1	1	3	1	0	1	2	0	0	1	1	0	0	1	1
AT/ Nb d'EE en concordance	0	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0
Nb d'EE Communes S/AT	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

• *GROUPE 1 – Concordance des relevés entre l'art-thérapeute et l'observatrice, atelier par atelier.*

Nous notons sur ce graphique deux moments forts, où les émotions esthétiques relevées par nous-même et l'observatrice concernant les sujets (courbe verte) ont été en concordance, et ce, même si ces scores restent très modestes : pour l'atelier 4 (score 3), et pour l'atelier 8 (score 2), avec un éprouvé notifié en concordance dans notre contre-transfert, par elle et nous-même, pour ces deux ateliers.

V.2.e. GP1. Résonances des émotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Nb EE communes	4	2	1	3	2	0	0	0	2	0	0	1	0	0	3	3
Nb EE simultanées	2	2	1	1	1	0	0	0	1	0	1	0	0	0	3	0
Nb EE en négatif TOT	2	0	1	1	0	1	2	2	2	1	1	1	0	0	0	0
Nb EE en négatif sim.	0	0	0	0	0	1	0	0	2	0	1	0	0	0	0	0

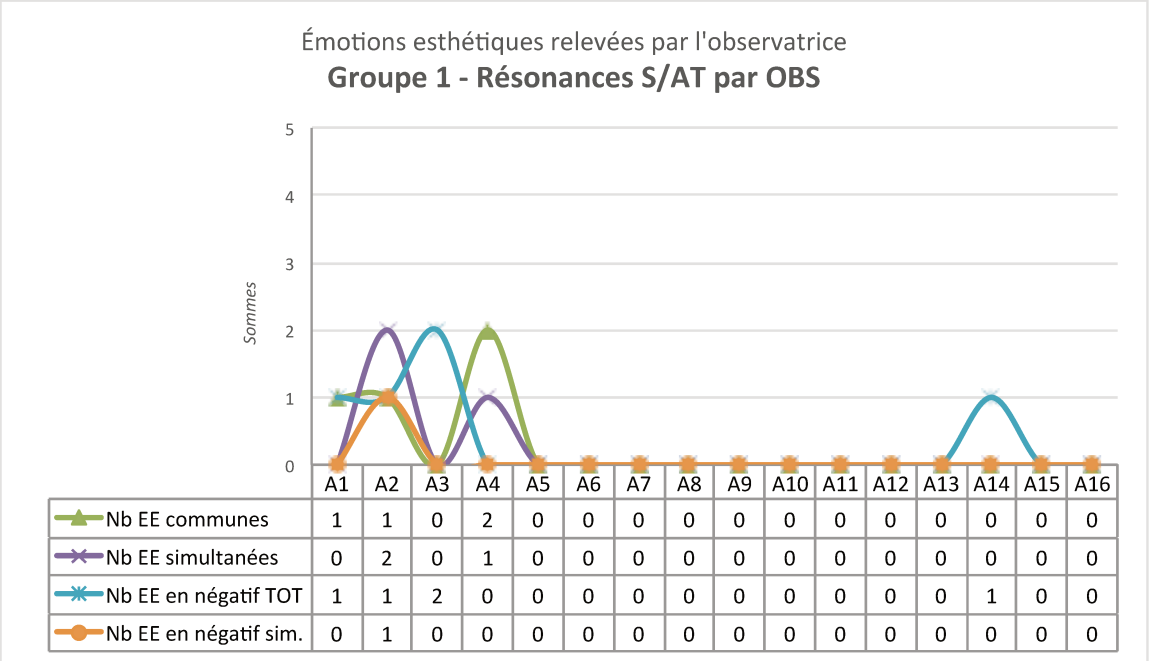
• *GROUPE 1 – Résonances des émotions esthétiques entre l'art-thérapeute et le groupe. Relevés par l'art-thérapeute.*

Le graphique ci-dessus met en exergue l'atelier 4, où nous avons constaté dans nos relevés 3 émotions esthétiques communes (courbe verte) entre nous-même et les sujets (même nature de l'émotion esthétique en lien au même critère fabriquant ou fabriqué pour un sujet), ainsi qu'une émotion esthétique « simultanée » (courbe mauve) et une « en négatif » (courbe bleu clair) sur la totalité des émotions esthétiques relevées.

Le terme **« simultané »** définit, pour un même sujet, des émotions esthétiques de nature différente en lien à des critères différents, mais pour lesquelles nous avons pu signifier clairement sur notre grille qu'elles avaient eu lieu au même moment que les nôtres.

Le terme **« en négatif »** signifie que dans le même atelier et pour un même sujet, une émotion esthétique de bien-être a été relevée du côté du sujet, et une d'étrangeté de notre côté. Si ce rapport « en négatif » a eu lieu simultanément, cela a été notifié spécifiquement également (courbe jaune).

V.2.f. GP1. Résonances des émotions esthétiques relevées par l'observatrice

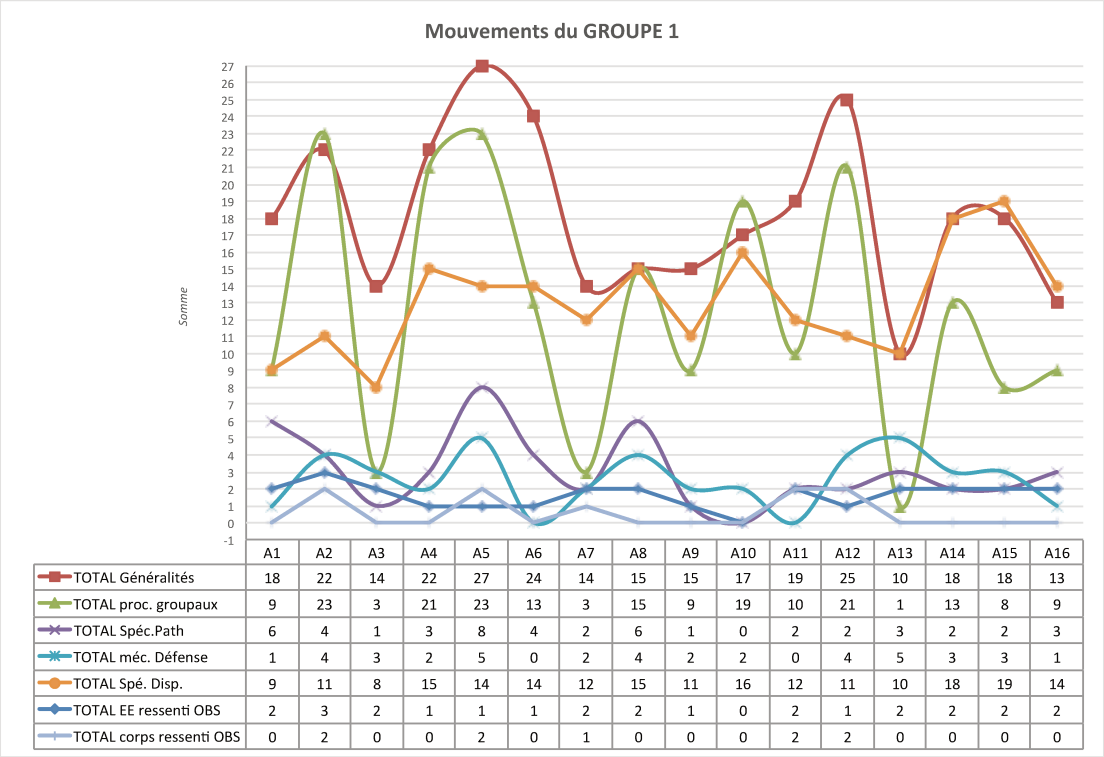


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Nb EE communes	1	1	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Nb EE simultanées	0	2	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Nb EE en négatif TOT	1	1	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
Nb EE en négatif sim.	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Ce graphique nous semble peu représentatif en raison des difficultés de l'observatrice dans la perception de nos éprouvés, que nous avons déjà évoquées dans notre méthodologie. Notons cependant qu'elle a notifié quelques émotions esthétiques en résonance, particulièrement pour les quatre premiers ateliers.

V.3. Groupe 1 : mouvements du groupe et comparatifs d'émotions esthétiques

V.3.a. GP1. Mouvements généraux du groupe



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
TOTAL Généralités	18	22	14	22	27	24	14	15	15	17	19	25	10	18	18	13
TOTAL proc. groupaux	9	23	3	21	23	13	3	15	9	19	10	21	1	13	8	9
TOTAL Spéc.Path	6	4	1	3	8	4	2	6	1	0	2	2	3	2	2	3
TOTAL méc. Défense	1	4	3	2	5	0	2	4	2	2	0	4	5	3	3	1
TOTAL Spé. Disp.	9	11	8	15	14	14	12	15	11	16	12	11	10	18	19	14
TOTAL EE ressenti OBS	2	3	2	1	1	1	2	2	1	0	2	1	2	2	2	2
TOTAL corps ressenti OBS	0	2	0	0	2	0	1	0	0	0	2	2	0	0	0	0

• *GROUPE 1. Mouvements groupaux scores globaux*

Nous observons sur ce graphique une oscillation entre moments forts et moments d'accalmie :

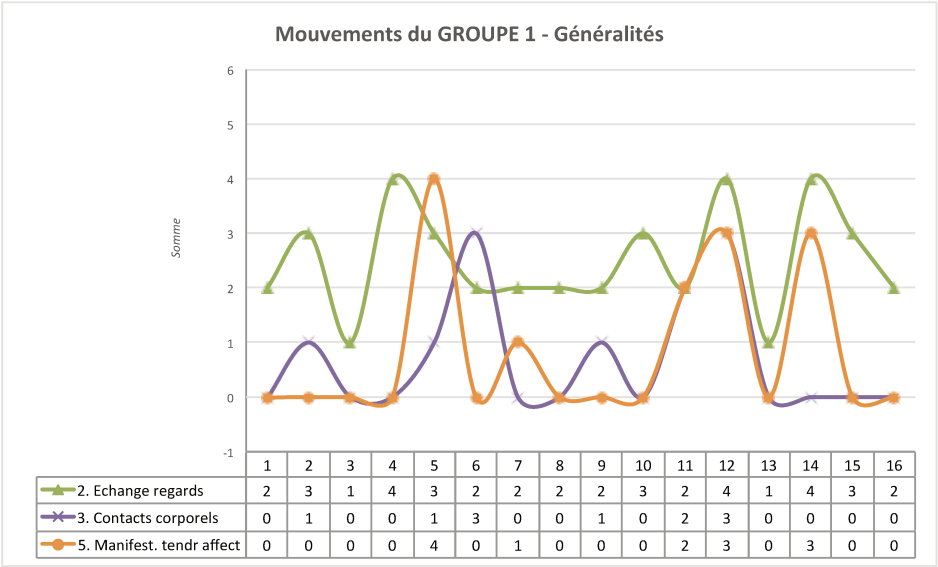
- Des moments forts pour le groupe particulièrement aux deuxième, quatrième et cinquième ateliers, ainsi qu'aux douzième et quinzièmes.
- Des moments d'accalmie aux troisièmes, septième et treizième ateliers.

D'un point de vue global, les courbes concernant les manifestations des pathologies et des mécanismes de défense, ont tendance à baisser progressivement du premier au onzième atelier, puis du treizième au seizième.

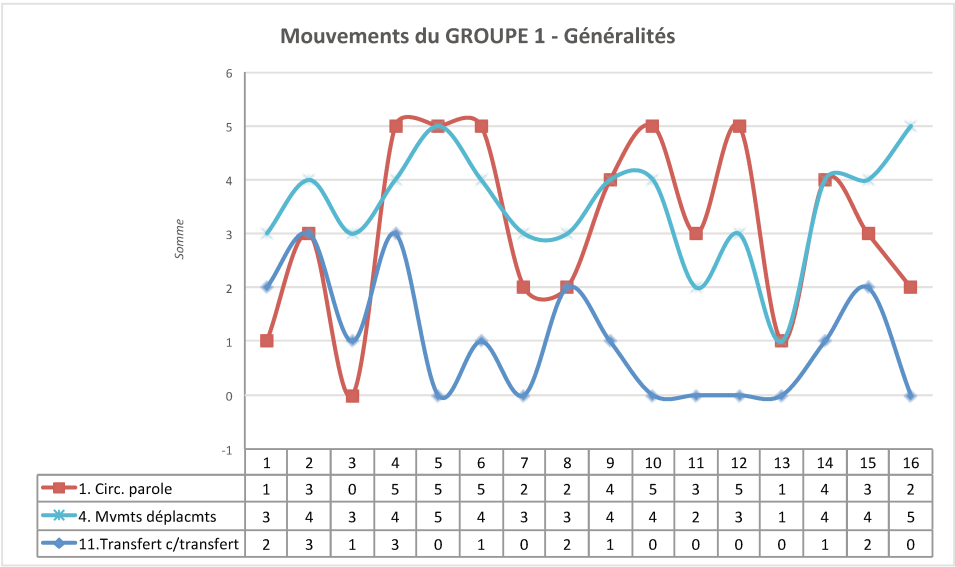
Le moment fort du cinquième atelier s'accompagne d'une augmentation de l'expression des spécificités des pathologies (courbe mauve, score 8). Les mécanismes de défense y sont donc également plus importants (courbe bleu clair, score 5). Ces

mécanismes se révèlent également lors des douzième et treizième ateliers, où nous avons des mouvements groupaux importants (douxième atelier), suivis immédiatement d'une baisse (treizième atelier).

V.3.b. GP1. Détail des mouvements généraux du groupe



	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
2. Echange regards	2	3	1	4	3	2	2	2	2	3	2	4	1	4	3	2
3. Contacts corporels	0	1	0	0	1	3	0	0	1	0	2	3	0	0	0	0
5. Manifest. tendr affect	0	0	0	0	4	0	1	0	0	0	2	3	0	3	0	0



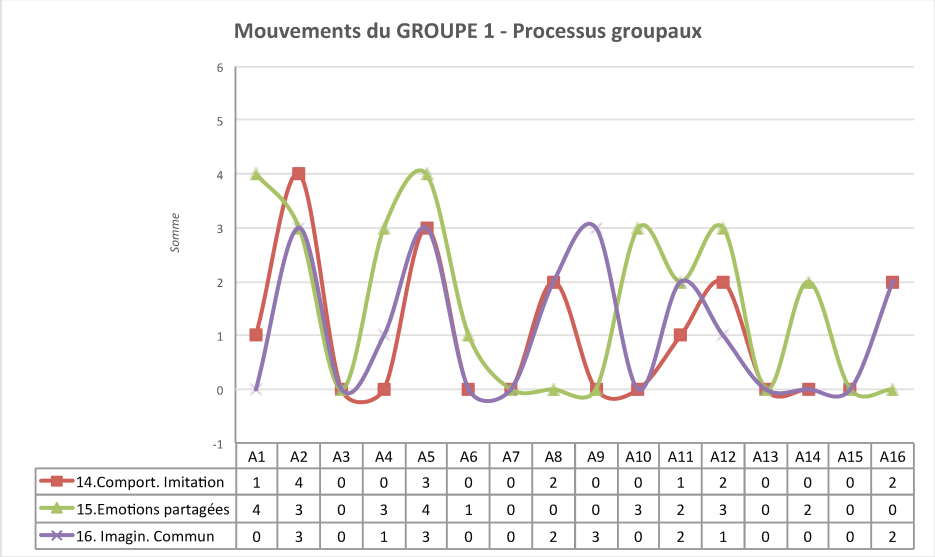
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
1. Circ. parole	1	3	0	5	5	5	2	2	4	5	3	5	1	4	3	2
4. Mvmts déplacmts	3	4	3	4	5	4	3	3	4	4	2	3	1	4	4	5
11.Transfert c/transfert	2	3	1	3	0	1	0	2	1	0	0	0	0	1	2	0

• *GROUPE 1. Généralités du groupes détaillées*

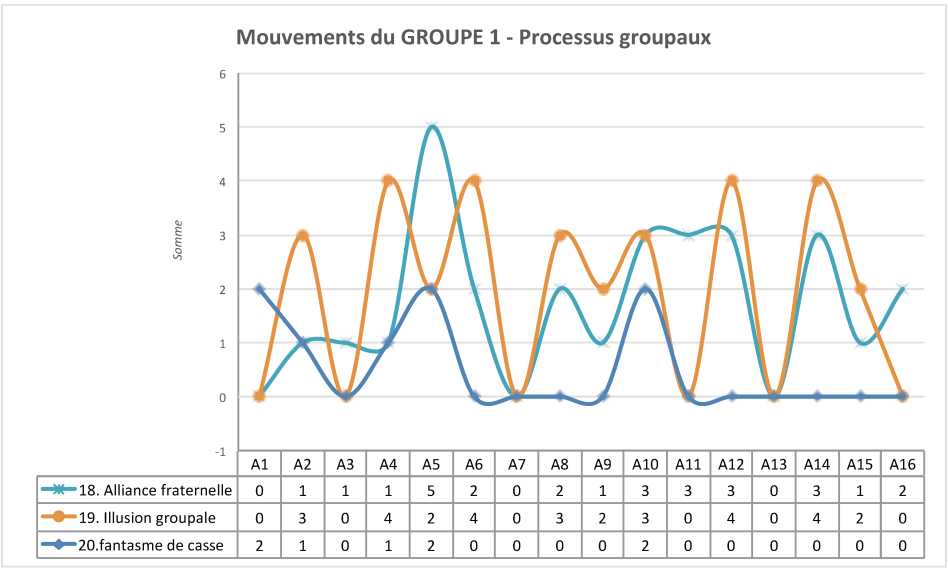
Au niveau des généralités des mouvements groupaux, nous notons un score intéressant dans les mouvements transférentiels pour les deuxième et quatrième ateliers (courbe bleu foncé, score 3 = fréquent). Par ailleurs, les déplacements physiques (courbe bleu clair) coïncident avec la circulation de la parole (courbe rouge).

Nous notons également les scores notables des manifestations de tendresse et d'affection pour les ateliers 5, 12 et 14 (courbe jaune), ainsi que les échanges de regard aux ateliers 4, 12 et 14 (courbe verte).

V.3.c. GP1. Détail des processus groupaux



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
14.Comport. Imitation	1	4	0	0	3	0	0	2	0	0	1	2	0	0	0	2
15.Emotions partagées	4	3	0	3	4	1	0	0	0	3	2	3	0	2	0	0
16. Imagin. Commun	0	3	0	1	3	0	0	2	3	0	2	1	0	0	0	2



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
18. Alliance fraternelle	0	1	1	1	5	2	0	2	1	3	3	3	0	3	1	2
19. Illusion groupale	0	3	0	4	2	4	0	3	2	3	0	4	0	4	2	0
20.fantasme de casse	2	1	0	1	2	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0

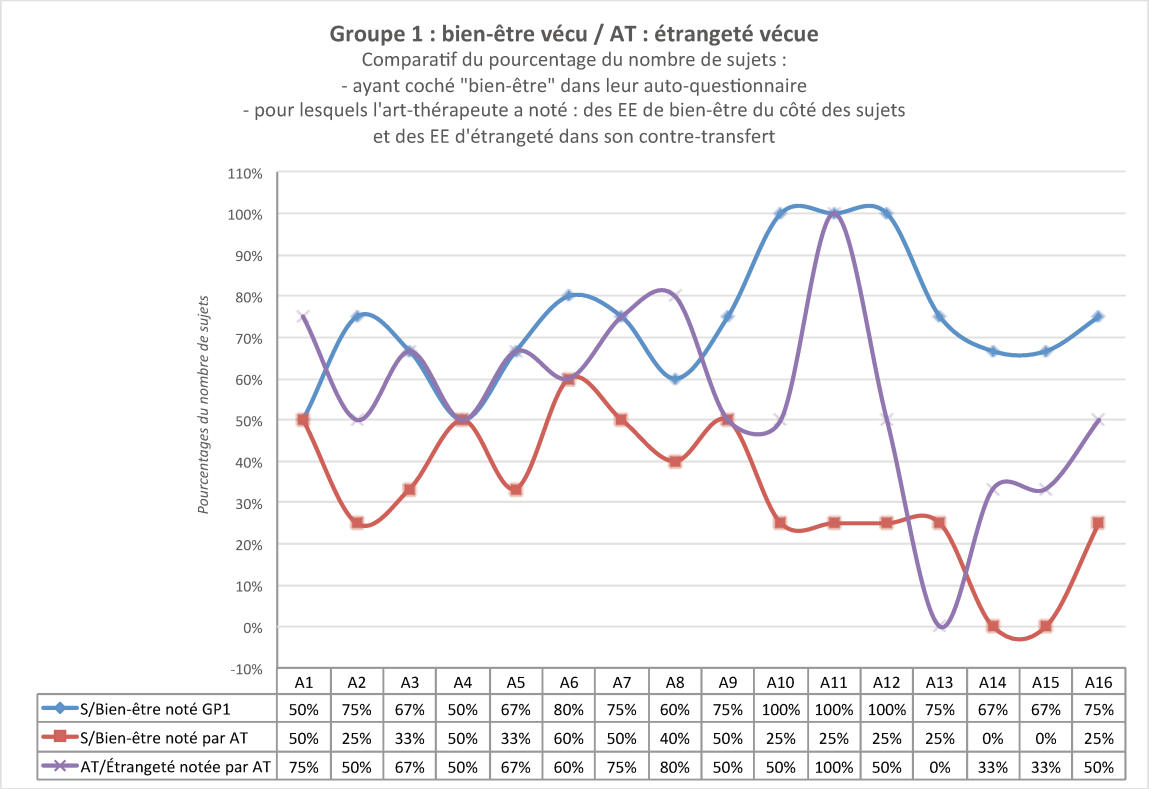
• *GROUPE 1. Processus groupaux détaillés*

Nous observons une relation étroite entre comportement d'imitation (courbe rouge), émotions partagées (en vert), imaginaire commun (en mauve) du premier au septième atelier, où la relation entre illusion groupale et alliance fraternelle semble prendre le relais jusqu'au dernier atelier. Ceci mis à part pour le deuxième atelier, où l'illusion groupale apparaît liée aux trois premiers items cités.

Le cinquième atelier est marqué par une association de ces trois premiers items à l'alliance fraternelle (courbe bleue), et par une sorte d'équilibre entre illusion groupale (courbe jaune, score 2 = peu fréquent) et fantasme de casse (courbe bleu foncé, score 2 également).

V.3.d. GP1. Bien-être des sujets versus étrangeté chez l'art-thérapeute

(Légendes des graphiques : S/ = relevés du côté des sujets ; AT/ = relevés du côté de l'art-thérapeute)



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Bien-être noté GP1	50%	75%	67%	50%	67%	80%	75%	60%	75%	100%	100%	100%	75%	67%	67%	75%
S/Bien-être noté par AT	50%	25%	33%	50%	33%	60%	50%	40%	50%	25%	25%	25%	25%	0%	0%	25%
AT/Étrangeté notée par AT	75%	50%	67%	50%	67%	60%	75%	80%	50%	50%	100%	50%	0%	33%	33%	50%

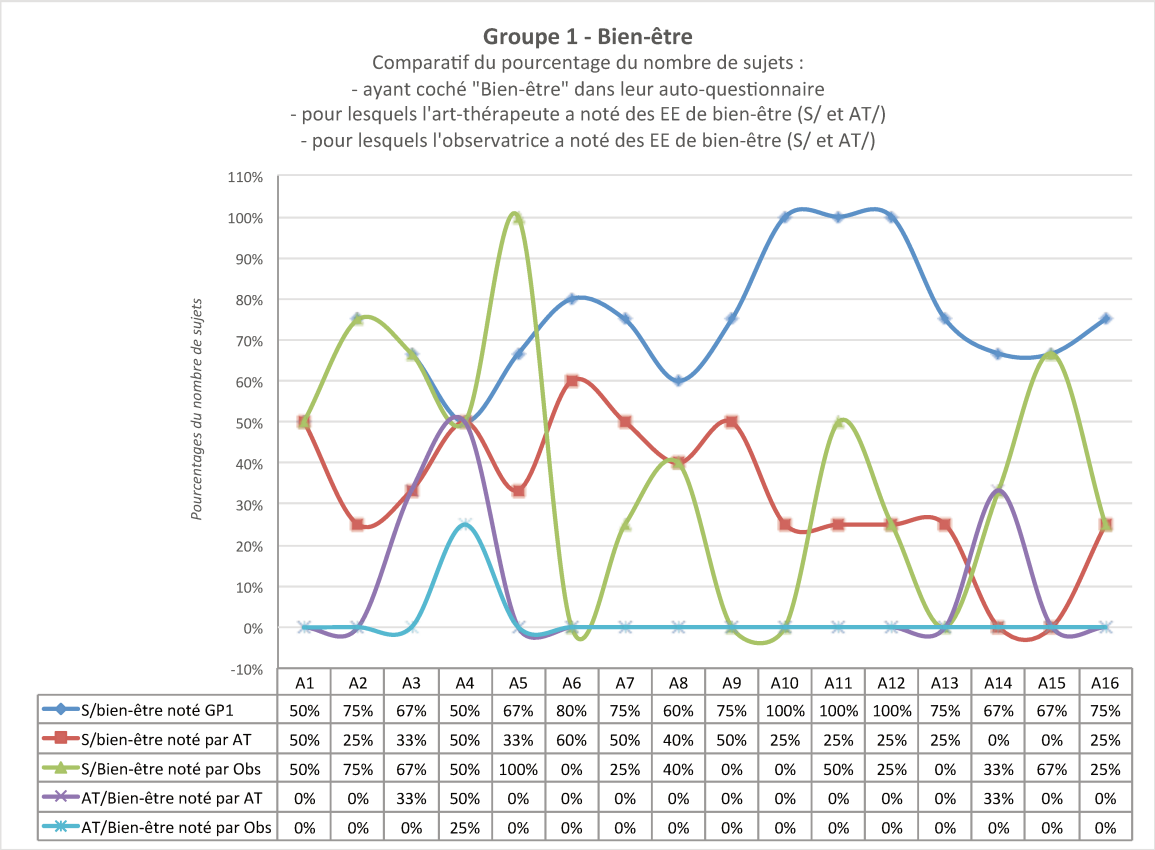
• *GROUPE 1 – Bien-être vécu par le groupe versus étrangeté vécue par l'art-thérapeute. Comparatif auto-questionnaires / relevés de l'art-thérapeute (pourcentages des sujets concernés).*

Nous observons pour l'atelier 4 un point de rencontre des courbes entre le bien-être signifié **par** les sujets (S/ courbe bleu foncé), les émotions esthétiques de bien-être que nous avons **observées du côté** des sujets (S/ courbe rouge) et les émotions esthétiques d'étrangeté vécues dans notre **contre-transfert** (AT/ courbe mauve).

Notons également les scores élevés de l'atelier 11, où 100% des sujets ont coché le bien-être dans leur auto-questionnaire, et nous avons ressenti de l'étrangeté pour 100% d'entre eux.

V.3.e. GP1. Comparatifs des relevés de l'éprouvé de bien-être et de l'éprouvé de surprise

(Légendes des graphiques : S/ = relevés du côté des sujets ; AT/ = relevés du côté de l'art-thérapeute)

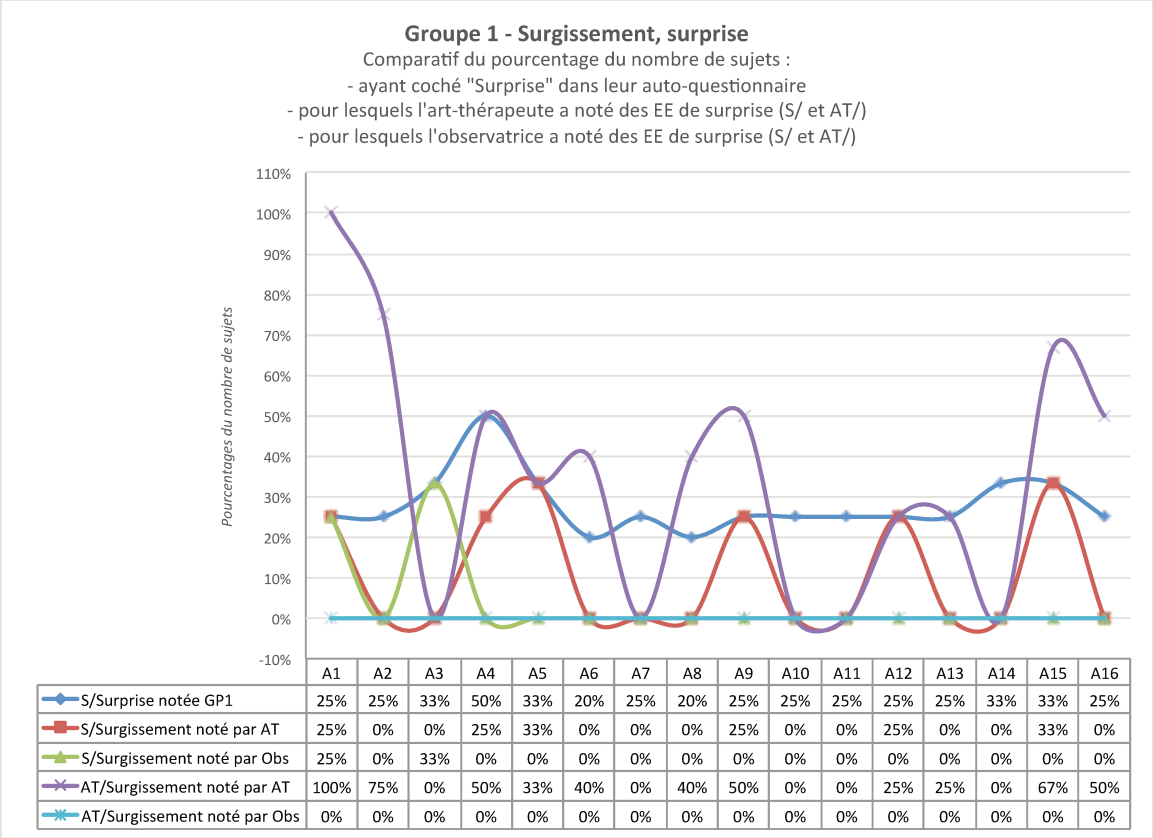


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/bien-être noté GP1	50%	75%	67%	50%	67%	80%	75%	60%	75%	100%	100%	100%	75%	67%	67%	75%
S/bien-être noté par AT	50%	25%	33%	50%	33%	60%	50%	40%	50%	25%	25%	25%	25%	0%	0%	25%
S/Bien-être noté par Obs	50%	75%	67%	50%	100%	0%	25%	40%	0%	0%	50%	25%	0%	33%	67%	25%
AT/Bien-être noté par AT	0%	0%	33%	50%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	33%	0%	0%
AT/Bien-être noté par Obs	0%	0%	0%	25%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%

Ci-dessus, nous pouvons noter pour l'atelier 4, la correspondance entre les relevés de l'observatrice concernant les émotions esthétiques de bien-être perçues chez les sujets (S/ courbe verte) et de notre côté (AT/ courbe bleu clair), avec les notes données par les sujets (S/ courbe bleu foncé).

Une grande variété d'émotions esthétiques ont traversé cet atelier puisque la surprise et le surgissement ont également été relevés tant du côté des sujets (S/ courbe bleu foncé) que dans notre contre-transfert (voir AT/ courbe mauve, dans le tableau ci-dessous).

L'atelier 15 semble également notable dans ces deux graphiques.

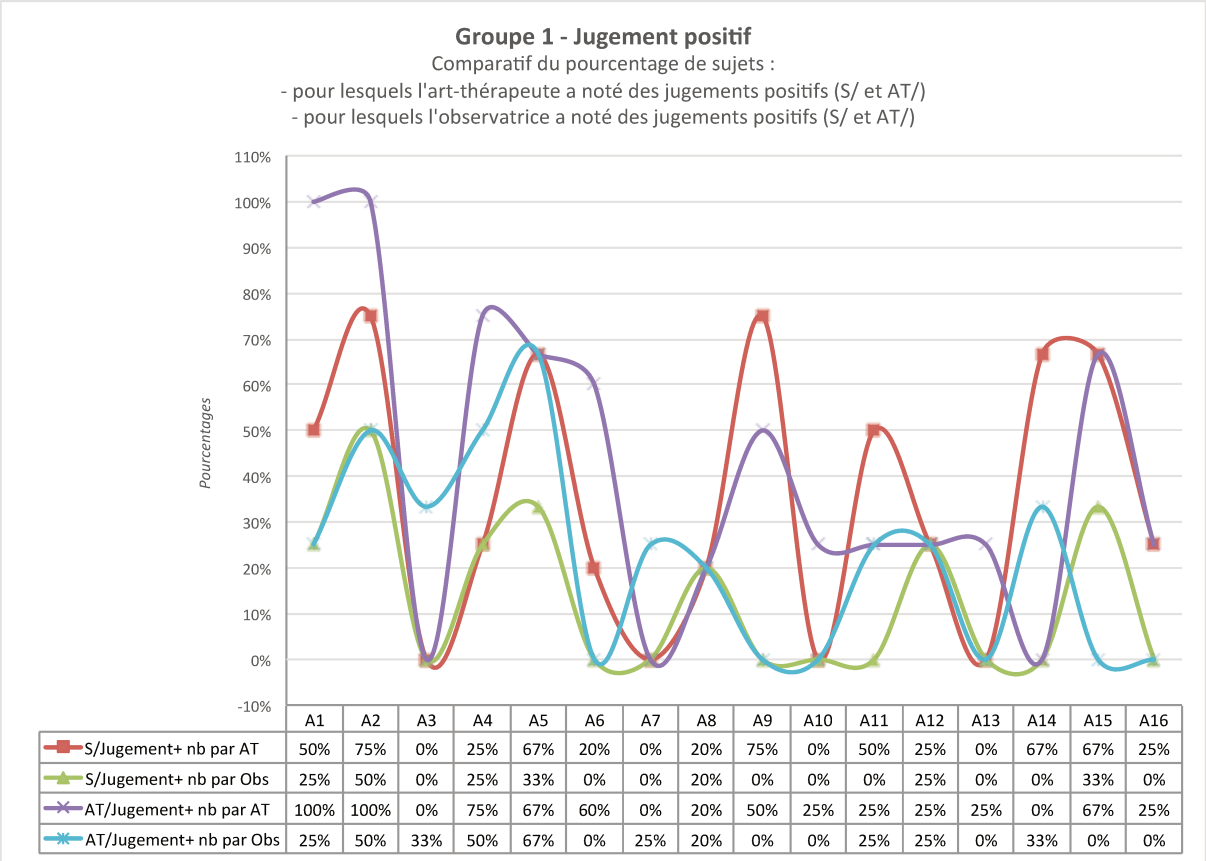


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Surprise notée GP1	25%	25%	33%	50%	33%	20%	25%	20%	25%	25%	25%	25%	25%	33%	33%	25%
S/Surgissement noté par AT	25%	0%	0%	25%	33%	0%	0%	0%	25%	0%	0%	25%	0%	0%	33%	0%
S/Surgissement noté par Obs	25%	0%	33%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%
AT/Surgissement noté par AT	100%	75%	0%	50%	33%	40%	0%	40%	50%	0%	0%	25%	25%	0%	67%	50%
AT/Surgissement noté par Obs	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%

• *GROUPE 1 – Comparatifs des auto-questionnaires et des relevés de l'art-thérapeute et de l'observatrice pour les ressentis de bien-être et de surprise (pourcentages des sujets concernés).*

V.3.f. GP1. Comparatifs des relevés des jugements esthétiques positifs par l'observatrice et l'art-thérapeute

(Légendes des graphiques : S/ = relevés du côté des sujets ; AT/ = relevés du côté de l'art-thérapeute)



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Jugement+ nb par AT	50%	75%	0%	25%	67%	20%	0%	20%	75%	0%	50%	25%	0%	67%	67%	25%
S/Jugement+ nb par Obs	25%	50%	0%	25%	33%	0%	0%	20%	0%	0%	0%	25%	0%	0%	33%	0%
AT/Jugement+ nb par AT	100%	100%	0%	75%	67%	60%	0%	20%	50%	25%	25%	25%	25%	0%	67%	25%
AT/Jugement+ nb par Obs	25%	50%	33%	50%	67%	0%	25%	20%	0%	0%	25%	25%	0%	33%	0%	0%

• *GROUPE 1 – Comparatifs entre les relevés de l'art-thérapeute et de l'observatrice sur les jugements positifs, atelier par atelier, du côté des sujets et du contre-transfert (pourcentages des sujets concernés).*

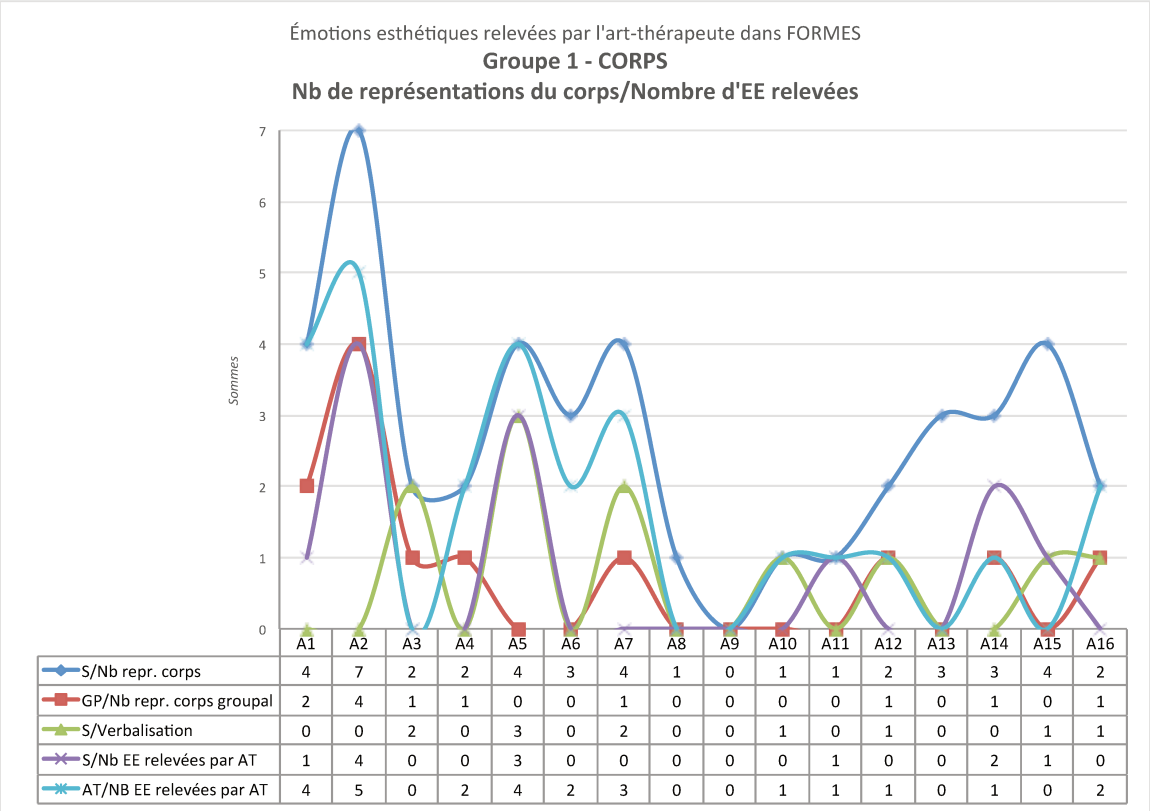
Nous pouvons observer sur ce graphique une bonne concordance des relevés pour les ateliers 2 et 5, tant du côté de l'observatrice (courbes verte pour les sujets, et bleu clair de notre côté) que du nôtre (courbes rouge pour les sujets, et mauve pour notre contre-transfert).

Concernant notre propre observation, nous notons une baisse significative pour les ateliers 3, 7, 10 et 13.

V.4. Groupe 1 : les moments forts du groupe dans la relation entre émotion esthétique et représentations formelles

V.4.a. GP1. Eprouvés versus représentations du corps (S/AT)

(Légendes des graphiques : S/ = relevés du côté des sujets ; AT/ = relevés du côté de l'art-thérapeute ; GP/ = relevés concernant le niveau groupal dans les représentations des sujets)



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Nb repr. corps	4	7	2	2	4	3	4	1	0	1	1	2	3	3	4	2
GP/Nb repr. corps groupal	2	4	1	1	0	0	1	0	0	0	0	1	0	1	0	1
S/Verbalisation	0	0	2	0	3	0	2	0	0	1	0	1	0	0	1	1
S/Nb EE relevées par AT	1	4	0	0	3	0	0	0	0	0	1	0	0	2	1	0
AT/NB EE relevées par AT	4	5	0	2	4	2	3	0	0	1	1	1	0	1	0	2

• *GROUPE 1 – Nombre de représentations du corps relevées par atelier, et d'émotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute* ***en relation à ces représentations.***

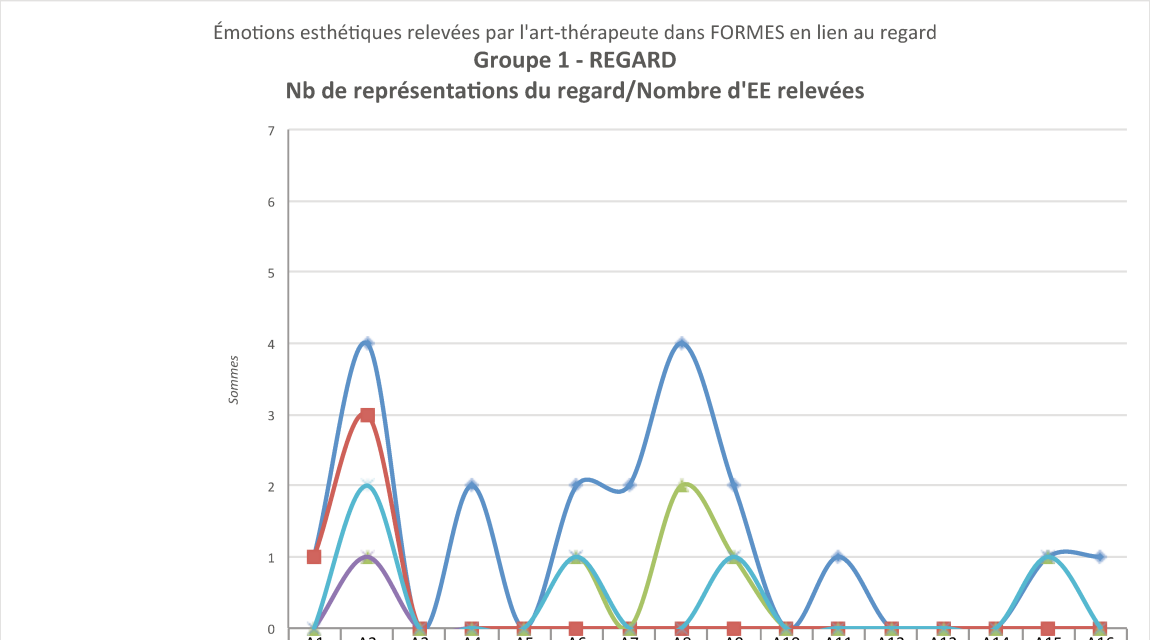
Concernant les représentations du corps, leur nombre est particulièrement élevé à l'atelier 2 (courbe bleu foncé), et se trouve globalement en correspondance avec les représentations du corps du groupe (courbe rouge). Le nombre d'émotions esthétiques reliées à ces représentations, que nous avons relevées, tant du côté des sujets (courbe mauve) que dans notre contre-transfert (courbe bleu clair), sont également relativement élevées pour l'atelier 2.

V.4.b. GP1. Eprouvés versus représentations du regard (S/AT)

(Légendes des graphiques : S/ = relevés du côté des sujets ; AT/ = relevés du côté de l'art-thérapeute ; GP/ = relevés concernant le niveau groupal dans les représentations des sujets)

Nous constatons l'importance des représentations reliées au regard pour l'atelier 2, ainsi que pour l'atelier 8. Ces représentations ont été accompagnées d'une verbalisation (courbe verte), de façon un peu plus significative à l'atelier 8, même si les scores sont relativement modestes.

Pour l'atelier 2, nous avons observé une émotion esthétique du côté des sujets (courbe mauve), en relation à ces formes créées, et deux dans notre contre-transfert (courbe bleu clair).



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Nb repr. regard	1	4	0	2	0	2	2	4	2	0	1	0	0	0	1	1
GP/Nb repr. regard groupal	1	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
S/Verbalisation	0	1	0	0	0	1	0	2	1	0	0	0	0	0	1	0
S/Nb EE relevées par AT	0	1	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0
AT/NB EE relevées par AT	0	2	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0

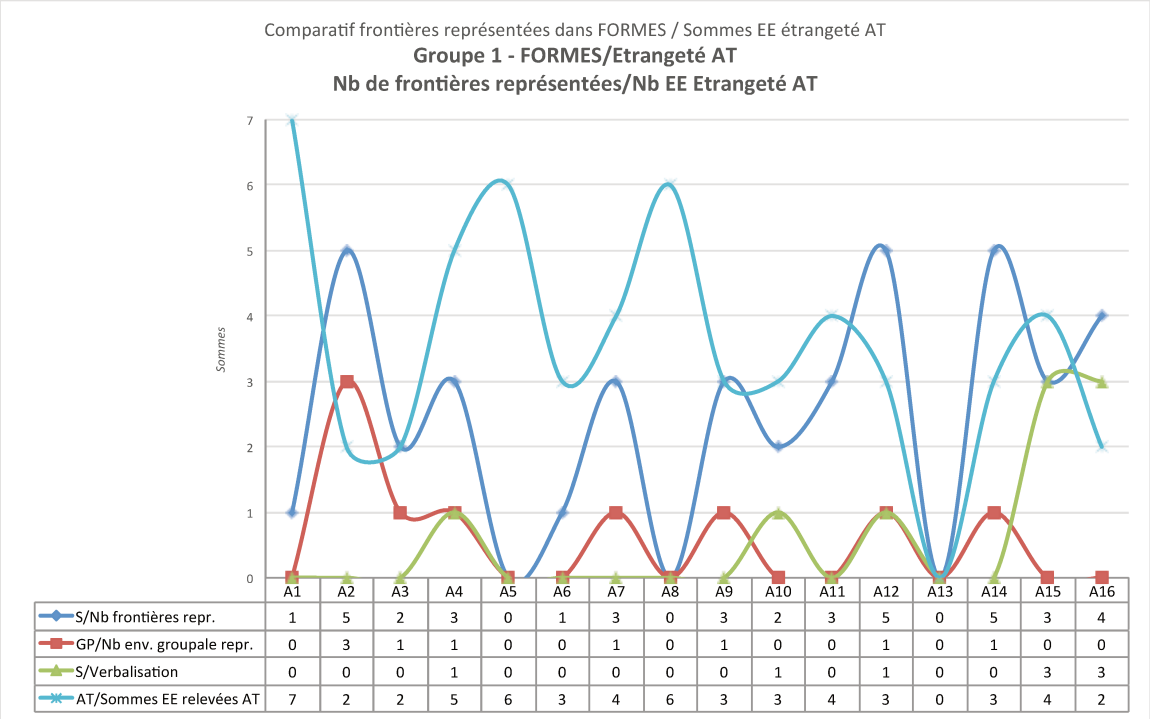
• *GROUPE 1 – Nombre de représentations du regard relevées par atelier, et d'émotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute* ***en relation à ces représentations****.*

V.4.c. GP1. Eprouvés d'étrangeté de l'art-thérapeute versus représentations des frontières et du corporel

(Légendes des graphiques : S/ = relevés du côté des sujets ; AT/ = relevés du côté de l'art-thérapeute ; GP/ = relevés concernant le niveau groupal dans les représentations des sujets)

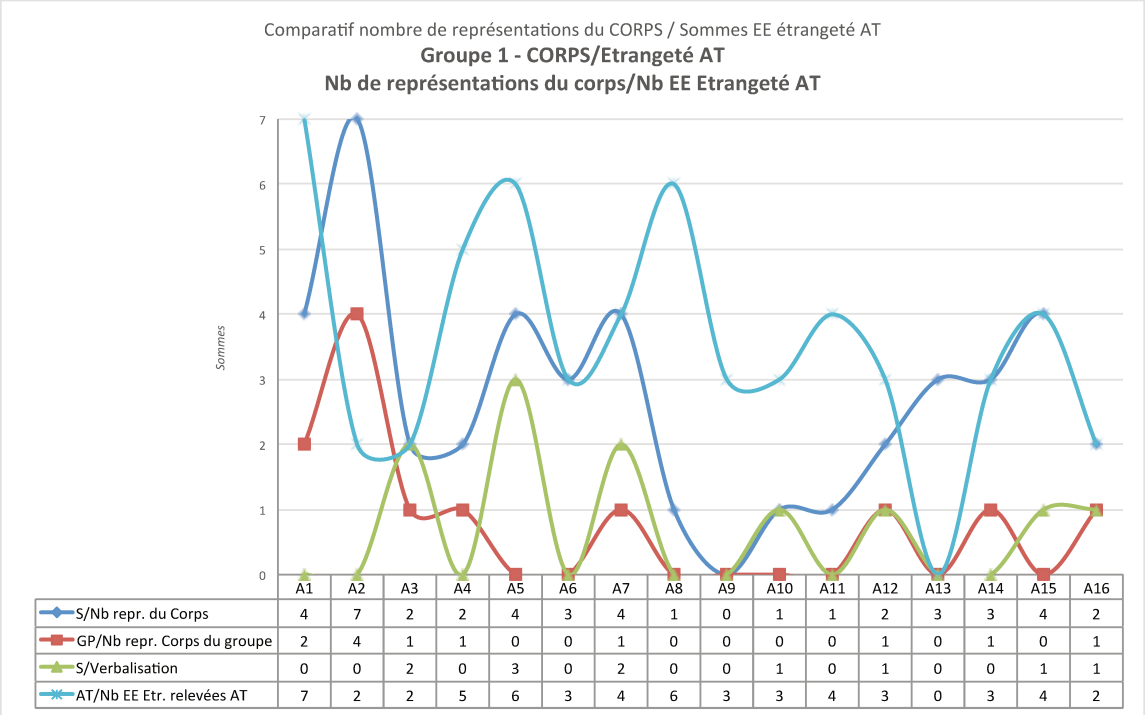
Les représentations formelles de frontières sont particulièrement notables pour les ateliers 2, 12 et 14 (courbe bleu foncé, scores = 5).

Les éprouvés d'étrangeté du côté contre-transférentiel, semblent relativement en accord avec ces représentations pour l'atelier 4 (courbe bleu clair, score 5).



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Nb frontières repr.	1	5	2	3	0	1	3	0	3	2	3	5	0	5	3	4
GP/Nb env. groupale repr.	0	3	1	1	0	0	1	0	1	0	0	1	0	1	0	0
S/Verbalisation	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	3	3
AT/Sommes EE relevées AT	7	2	2	5	6	3	4	6	3	3	4	3	0	3	4	2

*• GROUPE 1 – Comparatif entre le nombre de représentations de frontières relevées (du point de vue formel), et la **somme totale des émotions esthétiques de qualité d'étrangeté** éprouvées par l'art-thérapeute, atelier par atelier.*



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Nb repr. du Corps	4	7	2	2	4	3	4	1	0	1	1	2	3	3	4	2
GP/Nb repr. Corps du groupe	2	4	1	1	0	0	1	0	0	0	0	1	0	1	0	1
S/Verbalisation	0	0	2	0	3	0	2	0	0	1	0	1	0	0	1	1
AT/Nb EE Etr. relevées AT	7	2	2	5	6	3	4	6	3	3	4	3	0	3	4	2

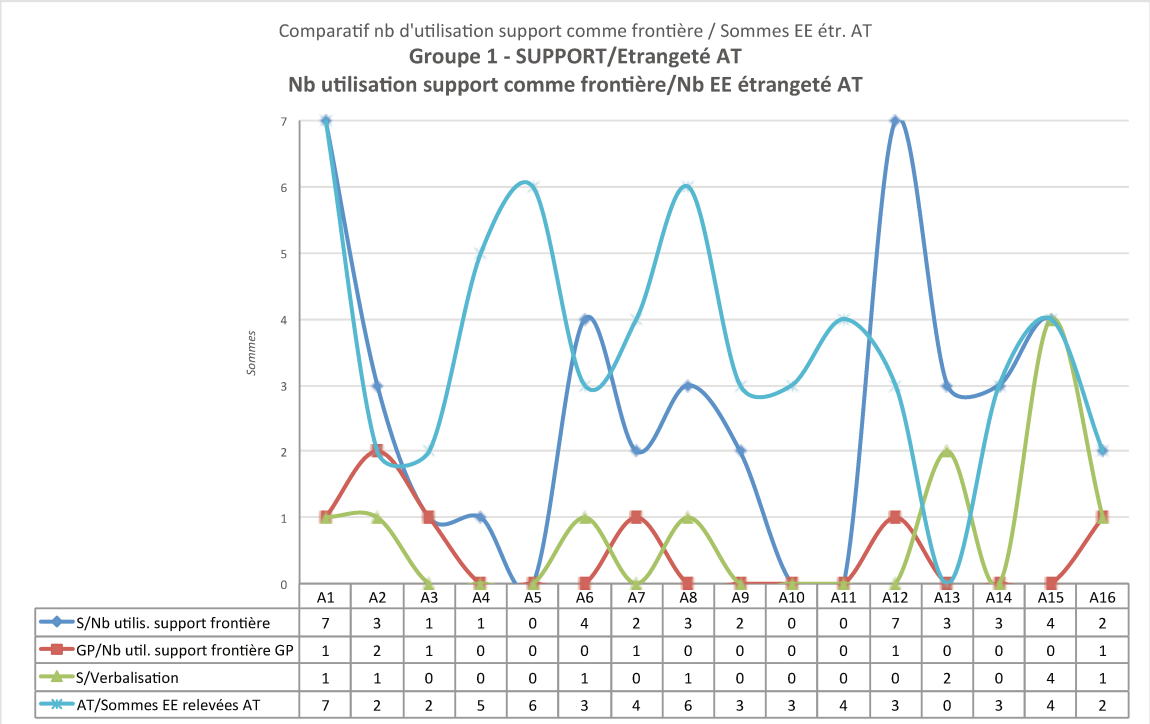
• *GROUPE 1 – Relation entre éprouvé d'étrangeté du côté de l'art-thérapeute, et représentations du corporel dans les œuvres.*

L'étrangeté vécue dans notre contre-transfert (courbe bleu clair), se montre en relation potentielle avec les représentations du corps (courbe bleu foncé) pour les ateliers 4, 5, 7 et 15. Cette étrangeté s'est signifiée dans un grand nombre d'émotions esthétiques particulièrement lors de l'atelier 5 (score = 6), où les verbalisations posées sur les représentations du corporel ont été elles aussi notables, malgré un score modeste (3, courbe verte).

V.4.d. GP1. Eprouvés d'étrangeté de l'art-thérapeute versus utilisation du support comme frontière

(Légendes des graphiques : S/ = relevés du côté des sujets ; AT/ = relevés du côté de l'art-thérapeute ; GP/ = relevés concernant le niveau groupal dans les représentations des sujets)

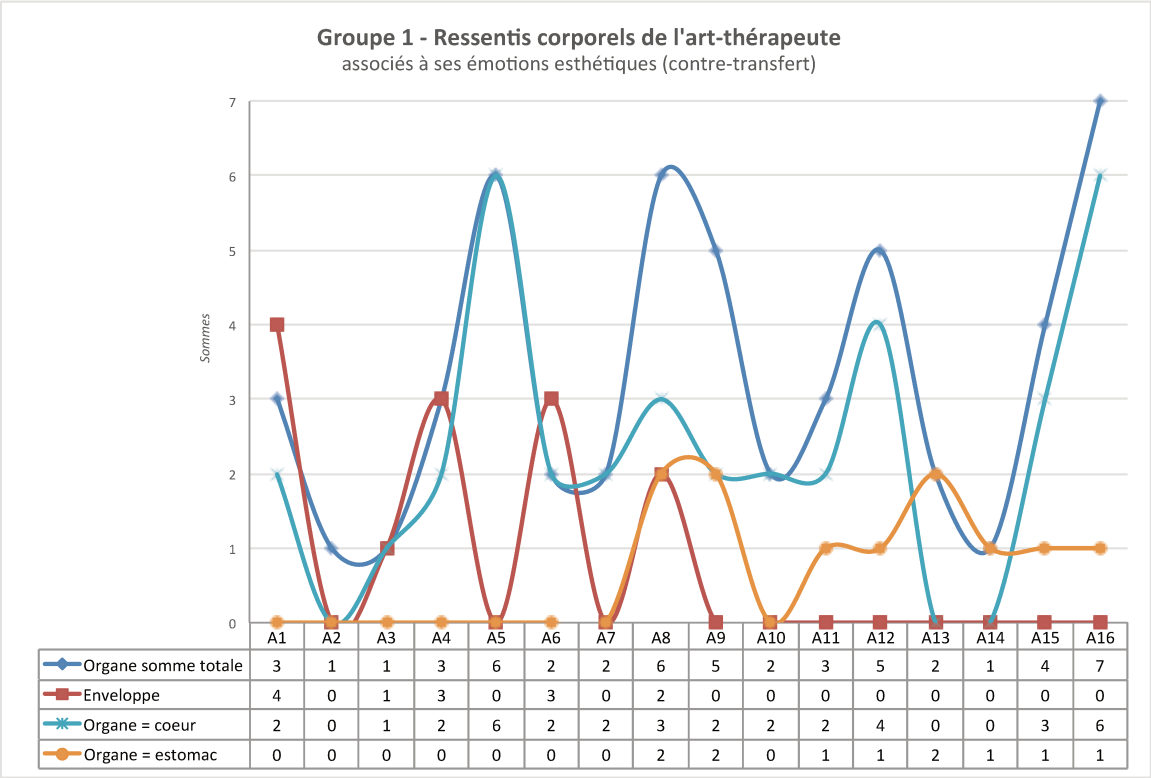
Nous observons une correspondance potentielle entre l'utilisation du support comme frontière par les sujets (courbe bleu foncé) et nos éprouvés d'étrangeté dans l'émotion esthétique (courbe bleu clair) pour les ateliers 1 et 15, où la verbalisation semble renforcer ce fait (courbe verte). Les ateliers 2, 6, 8 et 14 semblent aussi montrer une correspondance potentielle malgré de petits scores.



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Nb utilis. support frontière	7	3	1	1	0	4	2	3	2	0	0	7	3	3	4	2
GP/Nb util. support frontière GP	1	2	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1
S/Verbalisation	1	1	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	2	0	4	1
AT/Sommes EE relevées AT	7	2	2	5	6	3	4	6	3	3	4	3	0	3	4	2

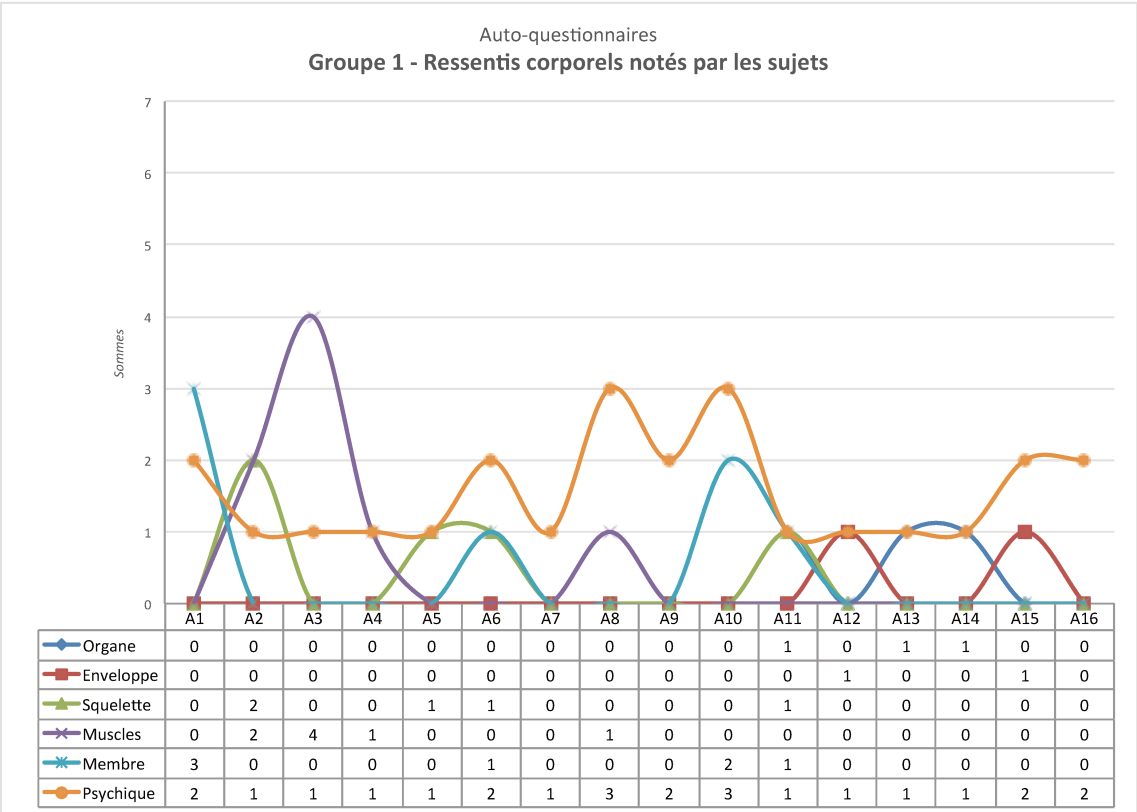
*• GROUPE 1 – Comparatif entre le nombre de représentations de frontières signifiées en relation à l'utilisation du support, et la **somme totale des émotions esthétiques de qualité d'étrangeté éprouvées par l'art-thérapeute**, atelier par atelier.*

V.4.e. GP1. Ressentis corporels de l'art-thérapeute



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Organe somme totale	3	1	1	3	6	2	2	6	5	2	3	5	2	1	4	7
Enveloppe	4	0	1	3	0	3	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0
Organe = coeur	2	0	1	2	6	2	2	3	2	2	2	4	0	0	3	6
Organe = estomac	0	0	0	0	0	0	0	2	2	0	1	1	2	1	1	1

• *GROUPE 1 – Ressentis corporels de l'art-thérapeute, atelier par atelier.*



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Organe	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	1	0	0
Enveloppe	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0
Squelette	0	2	0	0	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
Muscles	0	2	4	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
Membre	3	0	0	0	0	1	0	0	0	2	1	0	0	0	0	0
Psychique	2	1	1	1	1	2	1	3	2	3	1	1	1	1	2	2

• *GROUPE 1 – Ressentis corporels des sujets, atelier par atelier.*

Les ateliers qui ont le plus provoqué d'éprouvés corporels du côté organique (courbe bleu foncé), du point de vue de notre contre-transfert, sont les ateliers 5, 8, 12, 15 et 16. Nous pouvons observer la quasi absence d'éprouvés corporels pour l'atelier 2.

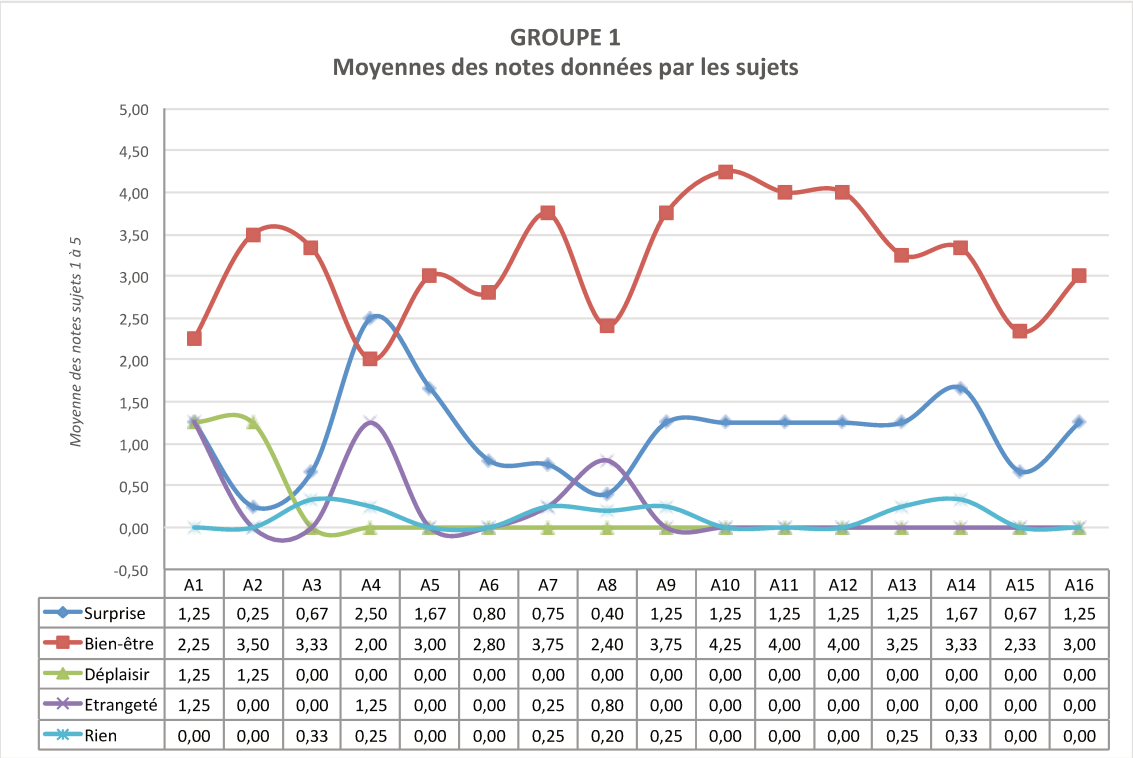
Les relevés de l'atelier 12 semblent notables, en raison de l'organe « coeur » particulièrement représenté, de même que pour les ateliers 5 et 15-16.

Les éprouvés d'enveloppe (courbe rouge), quant à eux, sont assez notables pour l'atelier 1 (score 4), et représentés également aux ateliers 4, 6 et 8.

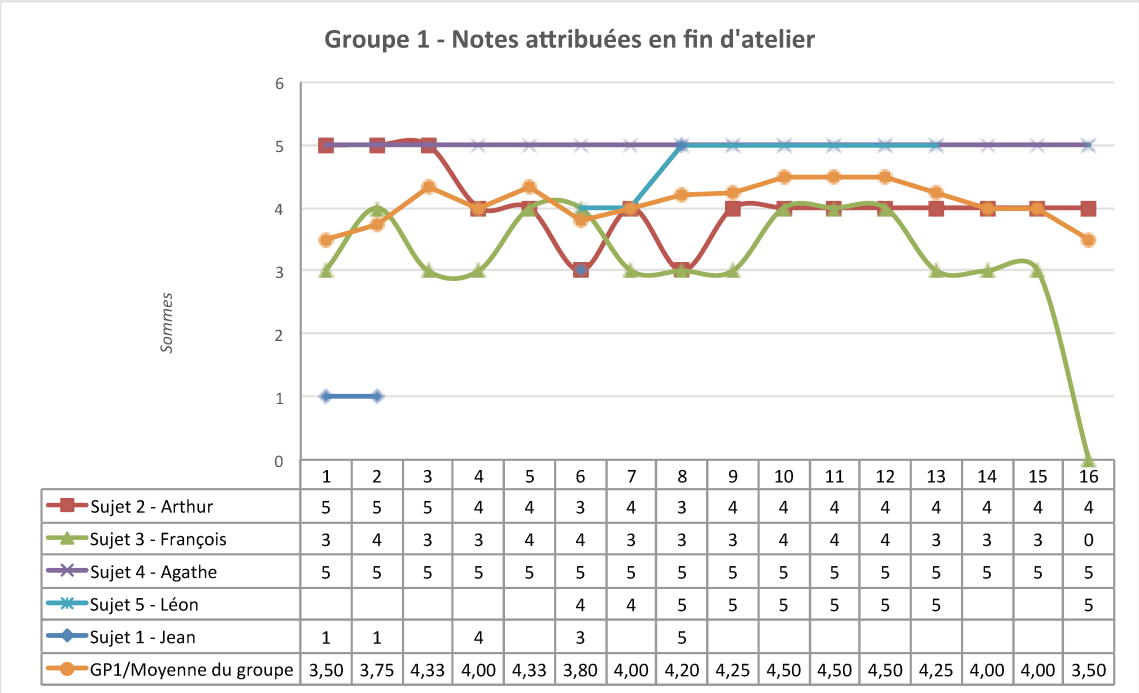
Du côté des sujets, nous notons une prévalence des ressentis situés au niveau psychique (courbe jaune) tout au long des ateliers, et un nombre notable de ressentis musculaires au troisième atelier (score 4, courbe mauve).

V.5. Groupe 1. Tableaux comparatifs généraux

V.5.a. GP1. Eprouvés du côté des sujets et notes de fin de séance

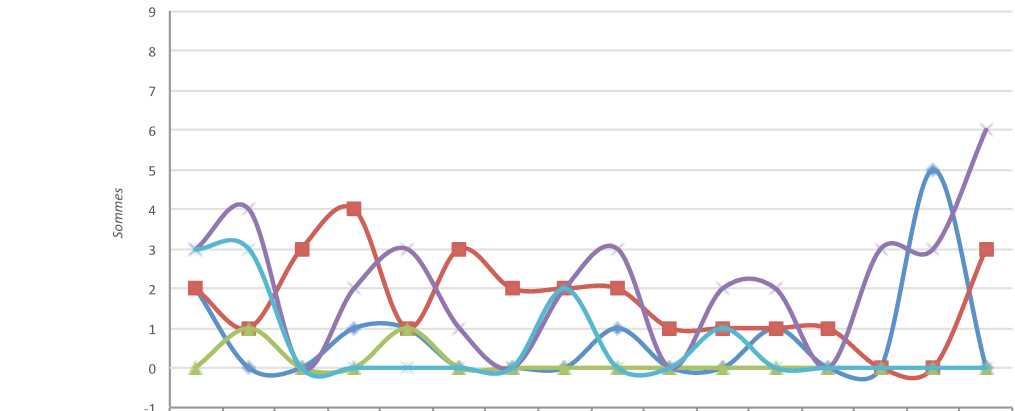


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Surprise	1,25	0,25	0,67	2,50	1,67	0,80	0,75	0,40	1,25	1,25	1,25	1,25	1,25	1,67	0,67	1,25
Bien-être	2,25	3,50	3,33	2,00	3,00	2,80	3,75	2,40	3,75	4,25	4,00	4,00	3,25	3,33	2,33	3,00
Déplaisir	1,25	1,25	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
Etrangeté	1,25	0,00	0,00	1,25	0,00	0,00	0,25	0,80	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
Rien	0,00	0,00	0,33	0,25	0,00	0,00	0,25	0,20	0,25	0,00	0,00	0,00	0,25	0,33	0,00	0,00

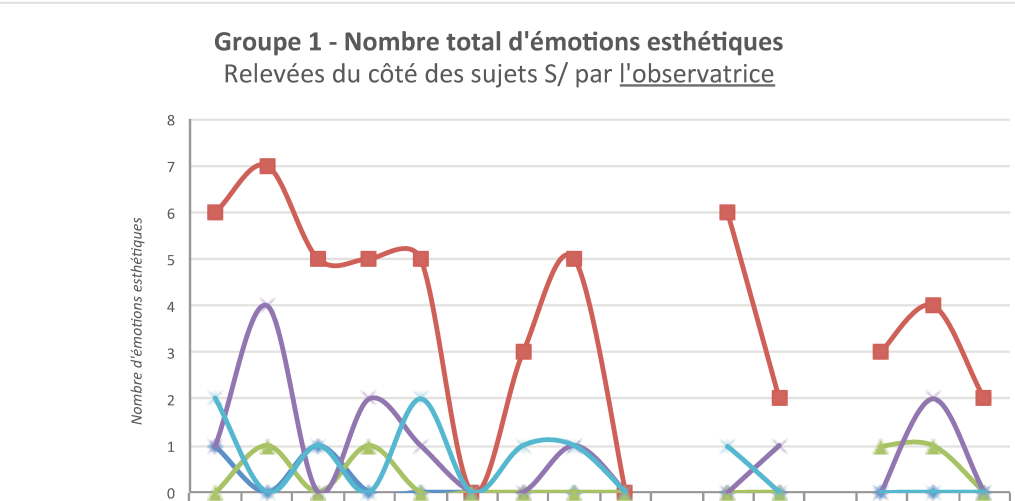


	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Sujet 2 - Arthur	5	5	5	4	4	3	4	3	4	4	4	4	4	4	4	4
Sujet 3 - François	3	4	3	3	4	4	3	3	3	4	4	4	3	3	3	0
Sujet 4 - Agathe	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Sujet 5 - Léon						4	4	5	5	5	5	5	5			5
Sujet 1 - Jean	1	1		4		3		5								
GP1/Moyenne du groupe	3,50	3,75	4,33	4,00	4,33	3,80	4,00	4,20	4,25	4,50	4,50	4,50	4,25	4,00	4,00	3,50

V.5.b. GP1. Emotions esthétiques observées du côté des sujets



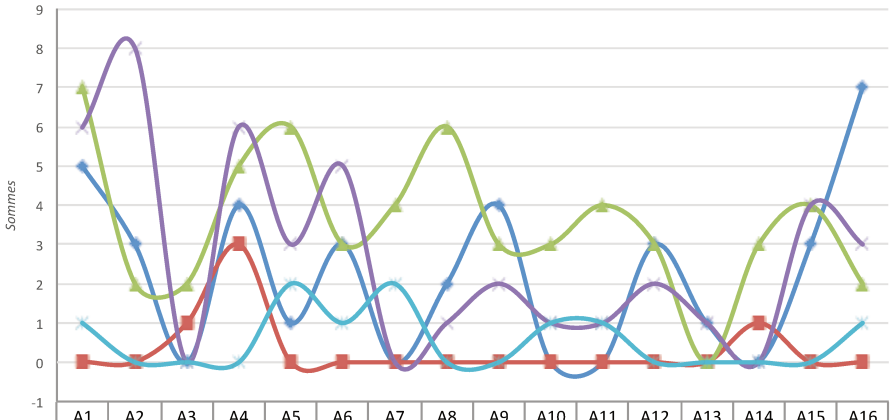
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Surgissement	2	0	0	1	1	0	0	0	1	0	0	1	0	0	5	0
S/Bien-être	2	1	3	4	1	3	2	2	2	1	1	1	1	0	0	3
S/Etrangeté	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
S/Jugement +	3	4	0	2	3	1	0	2	3	0	2	2	0	3	3	6
S/Jugement -	3	3	0	0	0	0	0	2	0	0	1	0	0	0	0	0



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Surgissement	1	0	1	0	0	0	0	0	0		0	0		0	0	0
S/Bien-être	6	7	5	5	5	0	3	5	0		6	2		3	4	2
S/Etrangeté	0	1	0	1	0	0	0	0	0		0	0		1	1	0
S/Jugement +	1	4	0	2	1	0	0	1	0		0	1		0	2	0
S/Jugement -	2	0	1	0	2	0	1	1	0		1	0		0	0	0

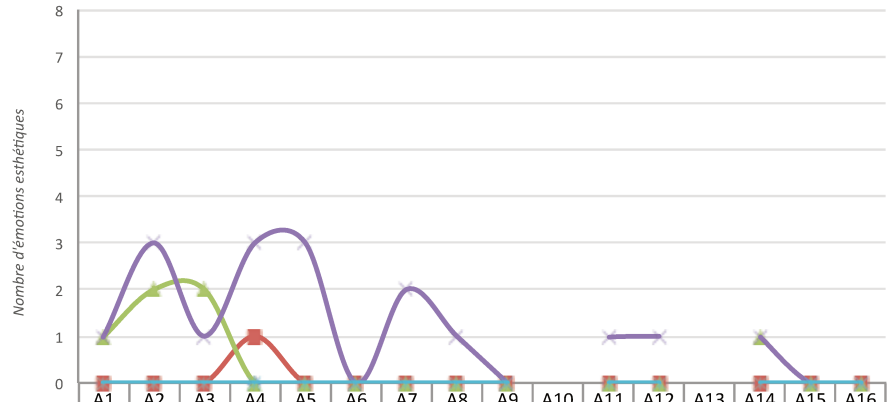
V.5.c. GP1. Emotions esthétiques observées du côté de l'art-thérapeute

Groupe 1 - Contre-transfert AT/
Nombre total d'émotions esthétiques ressenties par l'art-thérapeute



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
AT/Surgissement	5	3	0	4	1	3	0	2	4	0	0	3	1	0	3	7
AT/Bien-être	0	0	1	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
AT/Etrangeté	7	2	2	5	6	3	4	6	3	3	4	3	0	3	4	2
AT/Jugement +	6	8	0	6	3	5	0	1	2	1	1	2	1	0	4	3
AT/Jugement -	1	0	0	0	2	1	2	0	0	1	1	0	0	0	0	1

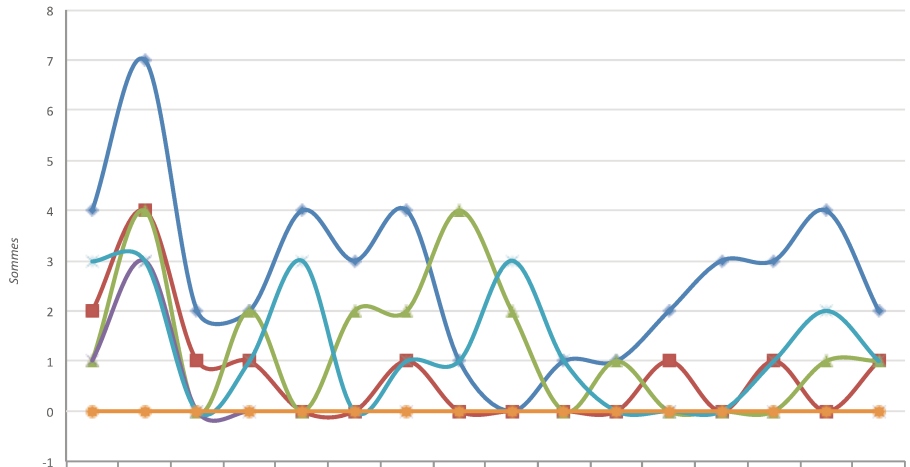
Groupe 1 - Contre-transfert AT/
Nombre total d'émotions esthétiques relevées par l'observatrice



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
AT/Surgissement	0	0	0	0	0	0	0	0	0		0	0		0	0	0
AT/Bien-être	0	0	0	1	0	0	0	0	0		0	0		0	0	0
AT/Etrangeté	1	2	2	0	0	0	0	0	0		0	0		1	0	0
AT/Jugement +	1	3	1	3	3	0	2	1	0		1	1		1	0	0
AT/Jugement -	0	0	0	0	0	0	0	0	0		0	0		0	0	0

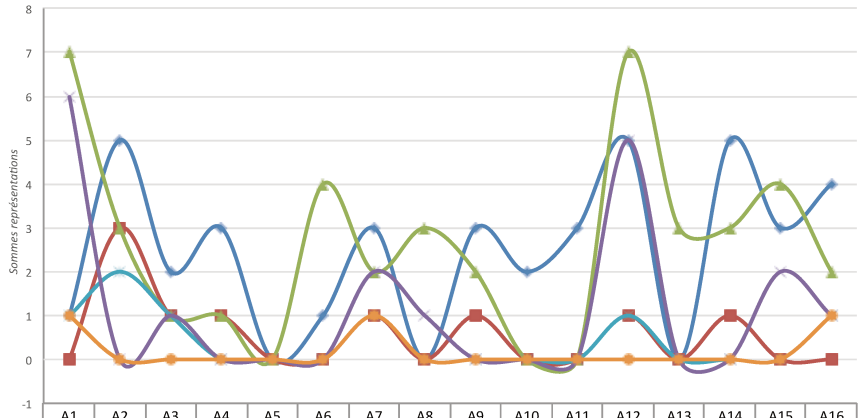
V.5.d. GP1. Représentations dans les œuvres

Groupe 1
Nombre de représentations CORPS-REGARD-SEXUEL



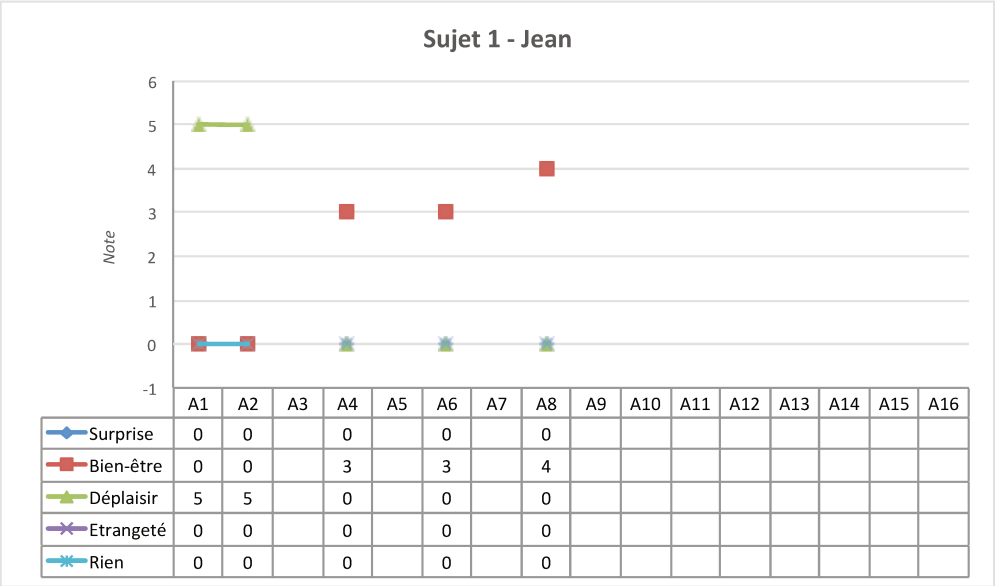
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Corps individuels	4	7	2	2	4	3	4	1	0	1	1	2	3	3	4	2
Corps groupal	2	4	1	1	0	0	1	0	0	0	0	1	0	1	0	1
Regard individuel	1	4	0	2	0	2	2	4	2	0	1	0	0	0	1	1
Regard du groupe	1	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Sexuel individuel	3	3	0	1	3	0	1	1	3	1	0	0	0	1	2	1
Sexuel du groupe	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Groupe 1
Nombre de représentations FRONTIÈRES-CONTENANTS
(FORMEL, par utilisation du SUPPORT, ou par le GESTE)

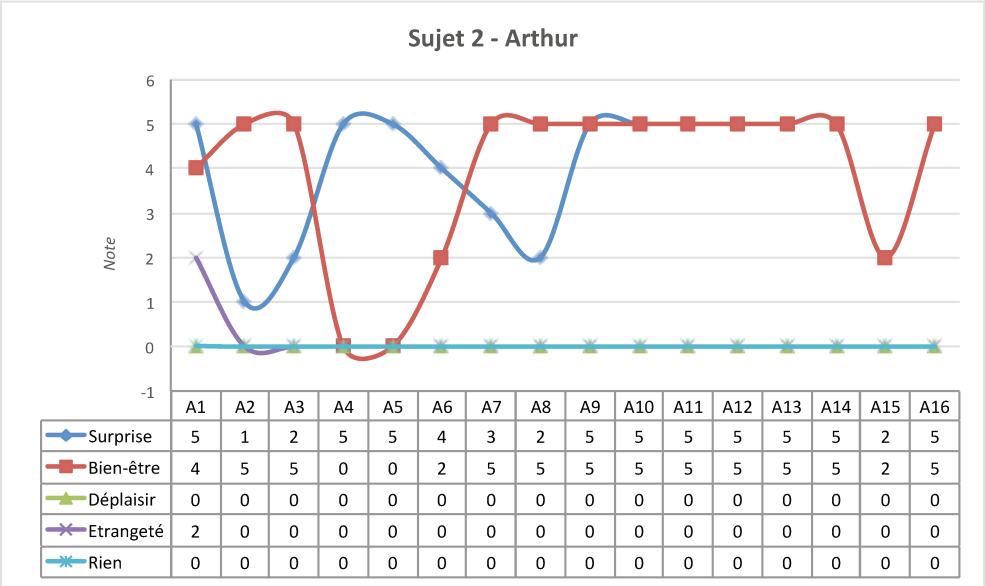


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Formes frontières indiv.	1	5	2	3	0	1	3	0	3	2	3	5	0	5	3	4
Formes frontières GP	0	3	1	1	0	0	1	0	1	0	0	1	0	1	0	0
Support frontières indiv.	7	3	1	1	0	4	2	3	2	0	0	7	3	3	4	2
Support frontières GP	1	2	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Geste frontières indiv.	6	0	1	0	0	0	2	1	0	0	0	5	0	0	2	1
Geste frontières GP	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1

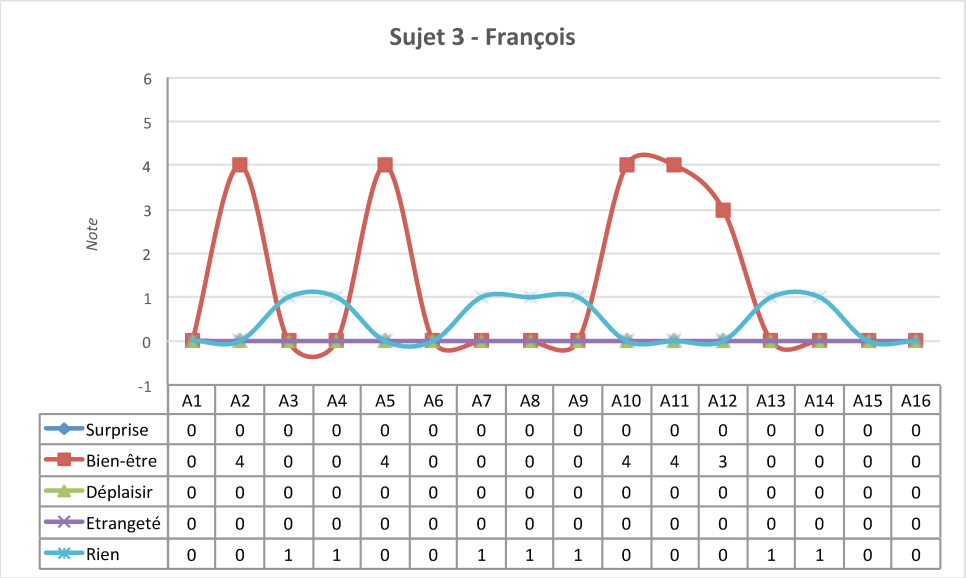
V.5.e. GP1. Détail des éprouvés notifiés par sujet et par atelier (auto-questionnaires)



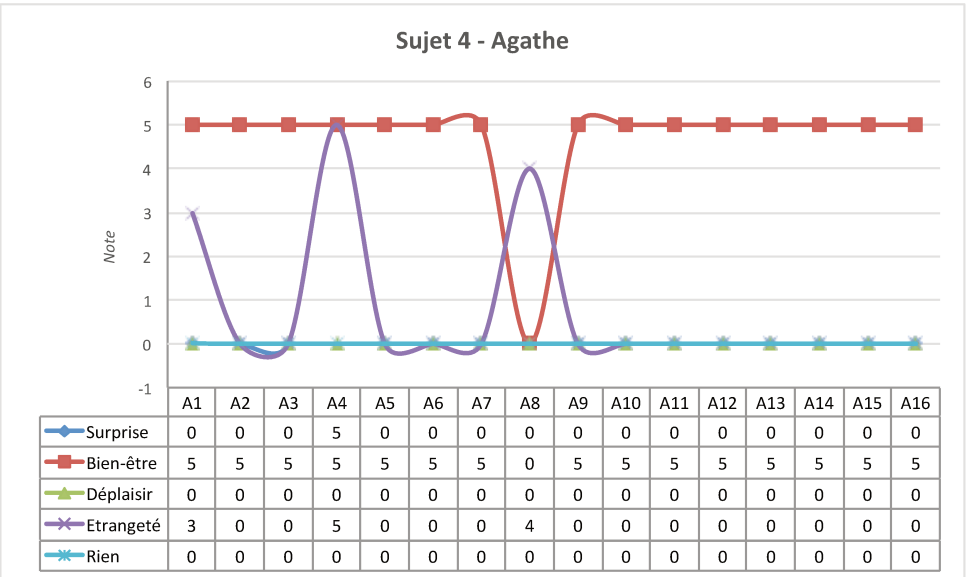
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Surprise	0	0		0		0		0								
Bien-être	0	0		3		3		4								
Déplaisir	5	5		0		0		0								
Etrangeté	0	0		0		0		0								
Rien	0	0		0		0		0								



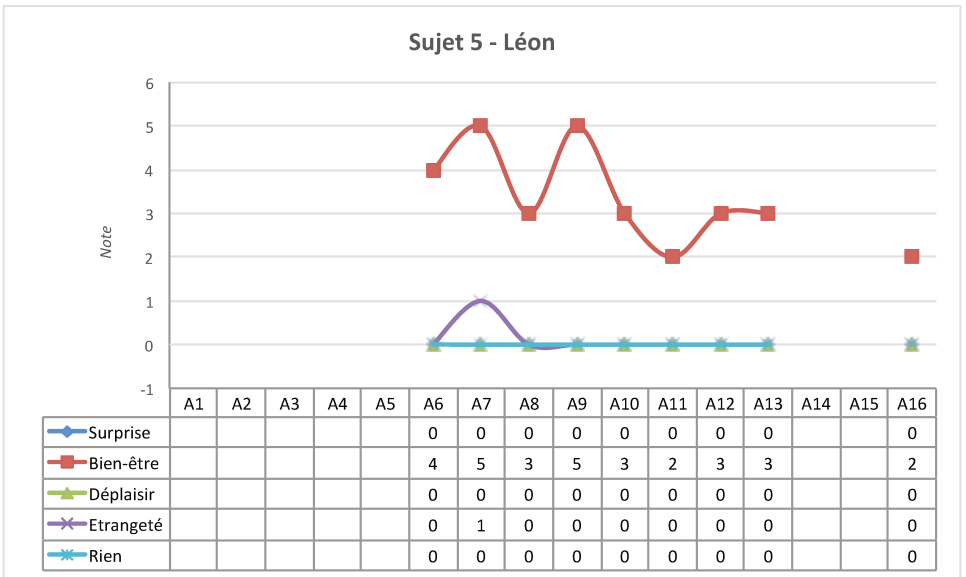
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Surprise	5	1	2	5	5	4	3	2	5	5	5	5	5	5	2	5
Bien-être	4	5	5	0	0	2	5	5	5	5	5	5	5	5	2	5
Déplaisir	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Etrangeté	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Rien	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Surprise	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Bien-être	0	4	0	0	4	0	0	0	0	4	4	3	0	0	0	0
Déplaisir	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Etrangeté	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Rien	0	0	1	1	0	0	1	1	1	0	0	0	1	1	0	0

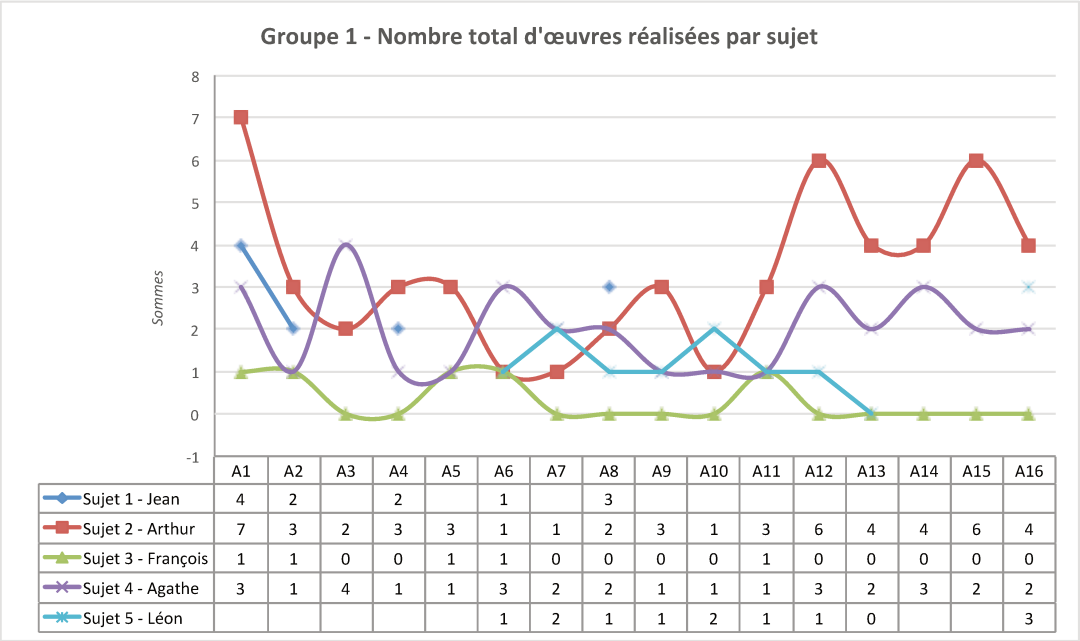


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Surprise	0	0	0	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Bien-être	5	5	5	5	5	5	5	0	5	5	5	5	5	5	5	5
Déplaisir	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Etrangeté	3	0	0	5	0	0	0	4	0	0	0	0	0	0	0	0
Rien	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Surprise						0	0	0	0	0	0	0	0			0
Bien-être						4	5	3	5	3	2	3	3			2
Déplaisir						0	0	0	0	0	0	0	0			0
Etrangeté						0	1	0	0	0	0	0	0			0
Rien						0	0	0	0	0	0	0	0			0

V.5.f. GP1. Nombre d'œuvres réalisées par sujet et par atelier



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Sujet 1 - Jean	4	2		2		1		3								
Sujet 2 - Arthur	7	3	2	3	3	1	1	2	3	1	3	6	4	4	6	4
Sujet 3 - François	1	1	0	0	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
Sujet 4 - Agathe	3	1	4	1	1	3	2	2	1	1	1	3	2	3	2	2
Sujet 5 - Léon						1	2	1	1	2	1	1	0			3

VI. Résultats quantitatifs – Groupe 2

VI.1. Groupe 2 : relevés des émotions esthétiques par l'art-thérapeute et l'observatrice

VI.1.a. GP2. Résultats du tableau 1

		ART-THÉRAPEUTE						
	AT	Surg.	B-E	Etr.	J +	J -	Ss EE	TOT S
SUJETS	Surg.	2	-	1	-	-	7	10
	B-E	4	**6**	3	1	-	40	**54**
	Etr.	-	-	-	-	-	-	0
	J +	3	2	2	**15**	-	7	**29**
	J -	1	-	1	1	1	1	5
	Ss EE	37	12	47	52	2	24	
	TOT AT	**47**	20	**54**	**69**	3		

GROUPE 2. Tableau 1a. Emotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute (AT)

		ART-THÉRAPEUTE						
	OBS	Surg.	B-E	Etr.	J +	J -	Ss EE	TOT S
SUJETS	Surg.	-	-	-	1	-	-	1
	B-E	-	2	-	**14**	-	66	**82**
	Etr.	-	-	-	2	-	5	**7**
	J +	-	-	-	**2**	-	6	**8**
	J -	-	-	-	-	-	-	0
	Ss EE	-	1	3	21	-	98	
	TOT AT	0	3	**3**	**40**	0		

GROUPE 2. Tableau 1b. Emotions esthétiques relevées par l'observatrice (OBS)

Légende : Surg. = surgissement ; BE = bien-être ; J + = jugement positif ; J - = jugement négatif ; Ss EE = émotion esthétique observée seulement du côté des sujets ou de l'art-thérapeute

- *GROUPE 2 - Tableau 1 : croisement des qualités d'émotions esthétiques et de jugements esthétiques entre les sujets et l'art-thérapeute. Relevés par l'art-thérapeute versus relevés par l'observatrice.*

Nous observons pour le Groupe 2 une prévalence significative des émotions esthétiques de *bien-être* du côté des **sujets (**T1a = 54 ; T1b = 82). Le *jugement esthétique positif* est également largement notifié dans nos observations (T1a = 29), et de façon moins prégnante dans les relevés de l'observatrice (T1b = 8). Alors que nous n'avons pas du tout relevé *d'étrangeté* du côté des sujets, l'observatrice la note à un niveau proche de leur nombre de *jugements esthétiques positifs* (T1b = 7 pour l'étrangeté, T1b = 8 pour les jugements positifs).

Du côté de nos éprouvés **contre-transférentiels**, nous observons des émotions esthétiques *d'étrangeté* particulièrement prégnantes, même si elles sont moins relevées du côté de l'observatrice (T1a = 54 ; T1b = 3), ainsi qu'un très grand nombre de *jugements positifs* (T1a = 69 ; T1b = 40). Le *surgissement* est également largement notifié du côté de notre auto-observation (T1a = 47).

La **correspondance entre les éprouvés** est relativement signifiée, du côté de l'observatrice, entre le *bien-être* des sujets et notre *jugement esthétique positif* (T1b = 14). Dans notre observation, nous pouvons également notifier une correspondance dans les relevés de *bien-être* (T1a = 6), et surtout de *jugement positif* (T1a = 15) entre les sujets et nous-même.

Nous notons cependant que beaucoup d'émotions esthétiques ont été notifiées sans relation entre les éprouvés des sujets et les nôtres. Pour exemples, notons de notre côté, le *surgissement* (T1a = 37/47 = 78,7%) et *l'étrangeté* (T1a = 47/54 = 87%) observés dans notre contre-transfert, et les *jugements esthétiques positifs* notifiés par nous-même et l'observatrice (T1a = 52/69 = 75,4% ; T1b = 21/40 = 52,5%). D'après les deux observations, nous pouvons noter que cela concerne également le *bien-être* du côté des sujets (T1a = 40/54 = 74,1% ; T1b = 66/82 = 80,5%).

Pour ce second groupe, nous pouvons également observer un nombre d'émotions esthétiques relevées identique entre nous-même et l'observatrice (Σ T1a = 98 ; Σ T1b = 98) du côté des sujets, mais bien moindres concernant notre contre-transfert dans le relevé de l'observatrice (Σ T1a = 193 ; Σ T1b = 46). De même, seules 24 œuvres n'ont pas provoqué d'émotions esthétiques selon notre observation, contre 98 selon les relevés de l'observatrice.

VI.1.b. GP2. Résultats des tableaux 2.1 et 2.2 : nature des émotions esthétiques par critères fabriquant/fabriqué du processus de création

	SUJETS (grilles AT)	Surg.	B-E	Etr.	J +	J -
Fabriquant	Outil	-	-	-	-	-
	Medium	1	1	-	-	-
	Support	-	-	-	-	-
	Couleurs	3	-	-	3	-
Fabriqué	Geste	3	**49**	-	2	1
	Formes	-	3	-	2	-
	Œuvre	1	-	-	**20**	2
	Texte	-	-	-	-	-
	TOTAL	8	**53**	0	**27**	3

GROUPE 2. Tableau 2.1a. Emotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute (observation des sujets)

	AT (grilles AT)	Surg.	B-E	Etr.	J +	J -
Fabriquant	Outil	-	-	-	-	-
	Medium	-	-	1	-	-
	Support	-	-	-	-	-
	Couleurs	3	1	4	2	1
Fabriqué	Geste	7	6	6	1	-
	Formes	**18**	3	**17**	6	-
	Œuvre	**15**	6	**23**	**55**	2
	Texte	2	1	3	3	-
	TOTAL	**45**	17	**54**	**67**	3

GROUPE 2. Tableau 2.1b. Emotions esth. relevées par l'art-thérapeute (observation du contre-transfert)

	SUJETS (grilles OBS)	Surg.	B-E	Etr.	J +	J -
Fabriquant	Outil	-	**18**	1	1	-
	Medium	-	**16**	2	-	-
	Support	-	-	-	-	-
	Couleurs	-	7	1	2	-
Fabriqué	Geste	-	**27**	1	-	-
	Formes	1	4	2	3	-
	Œuvre	-	8	-	2	-
	Texte	-	1	-	-	-
	TOTAL	1	**81**	7	8	0

GROUPE 2. Tableau 2.2a. Emotions esthétiques relevées par l'observatrice (observation des sujets)

	AT (grilles OBS)	Surg.	B-E	Etr.	J +	J -
Fabriquant	Outil	-	-	-	1	-
	Medium	-	-	-	2	-
	Support	-	-	-	-	-
	Couleurs	-	-	-	6	-
Fabriqué	Geste	-	3	-	5	-
	Formes	-	-	3	**19**	-
	Œuvre	-	-	-	4	-
	Texte	-	-	-	-	-
	TOTAL	0	3	3	**37**	0

GROUPE 2. Tableau 2.2b. Emotions esth. relevées par l'observatrice (observation de l'art-thérapeute)

- *GROUPE 2 - Tableaux 2.1 et 2.2 : nature des émotions esthétiques par critères fabriquant/fabriqué du processus de création. Relevés par l'art-thérapeute versus relevés par l'observatrice.*

Dans ce groupe, il émerge de façon significative que les émotions esthétiques de bien-être chez les **sujets** sont associées au *geste*, tant du côté de nos relevés que de ceux de l'observatrice (T2.1a = 49 ; T2.2a = 27).

Les émotions esthétiques relevant de l'étrangeté du point de vue de notre **contre-transfert** sont reliées aux représentations formelles, particulièrement à *l'œuvre* (T2.1b = 23), mais aussi aux *formes* elles-mêmes (T2.1b = 17), même si l'observatrice l'a très peu notifié (T2.2b = 3 pour les formes). Il en est de même pour le surgissement, notifié uniquement du côté de nos éprouvés (T2.1b = 18 pour les formes ; T2.1b = 15 pour les œuvres).

Nous observons par ailleurs, une relation notable entre jugement esthétique positif et représentations formelles tant du côté des sujets que du nôtre. Cela se révèle plus spécifiquement du côté de *l'œuvre* dans nos relevés (T2.1a = 20 ; T2.1b = 55), et du côté des *formes* dans ceux de l'observatrice, même si celle-ci l'a moins perçu du côté des sujets (T2.2a = 3 pour les sujets ; T2.2b = 19 de notre côté).

VI.1.c. GP2. Résultats du tableau 3 : taux de recouvrement critères fabriquant/fabriqué

	AT	nbEE/S	nbEE/AT	nbEE C	TR
Fabriquant	Outil	-	-	-	-
	Medium	2	1	-	-
	Support	-	-	-	-
	Couleurs	6	8	-	-
Fabriqué	Geste	**54**	20	7	**0,10**
	Formes	5	**40**	-	-
	Œuvre	22	**76**	16	**0,20**
	Texte	-	7	-	-
	TOTAL	89	152	23	0,11

GROUPE 2. Tableau 3a. EE relevées par l'art-thérapeute

	OBS	nbEE/S	nbEE/AT	nbEE C	TR
Fabriquant	Outil	**19**	1	-	-
	Medium	**18**	2	-	-
	Support	-	-	-	-
	Couleurs	10	7	-	-
Fabriqué	Geste	**28**	6	2	**0,06**
	Formes	9	**22**	1	0,03
	Œuvre	10	5	1	**0,07**
	Texte	1	-	-	-
	TOTAL	95	43	4	0,03

GROUPE 2. Tableau 3b. EE relevées par l'observatrice

Légende : EE = émotion esthétique ; S = Sujet ; AT = art-thérapeute ; OBS = observatrice ; C = en commun ; TR taux de recouvrement = C:(nS+nAT-C)

VI.1.d. GP2. Résultats du tableau 4 : taux de recouvrement par sujet

AT	nbEE/S	nbEE/AT	nbEE C	TR
Sujet 6	27	68	4	0,04
Sujet 7	36	35	13	**0,22**
Sujet 8	24	43	7	**0,12**
Sujet 9	4	8	0	0,00

GROUPE 3. Tableau 4a. EE relevées par l'AT

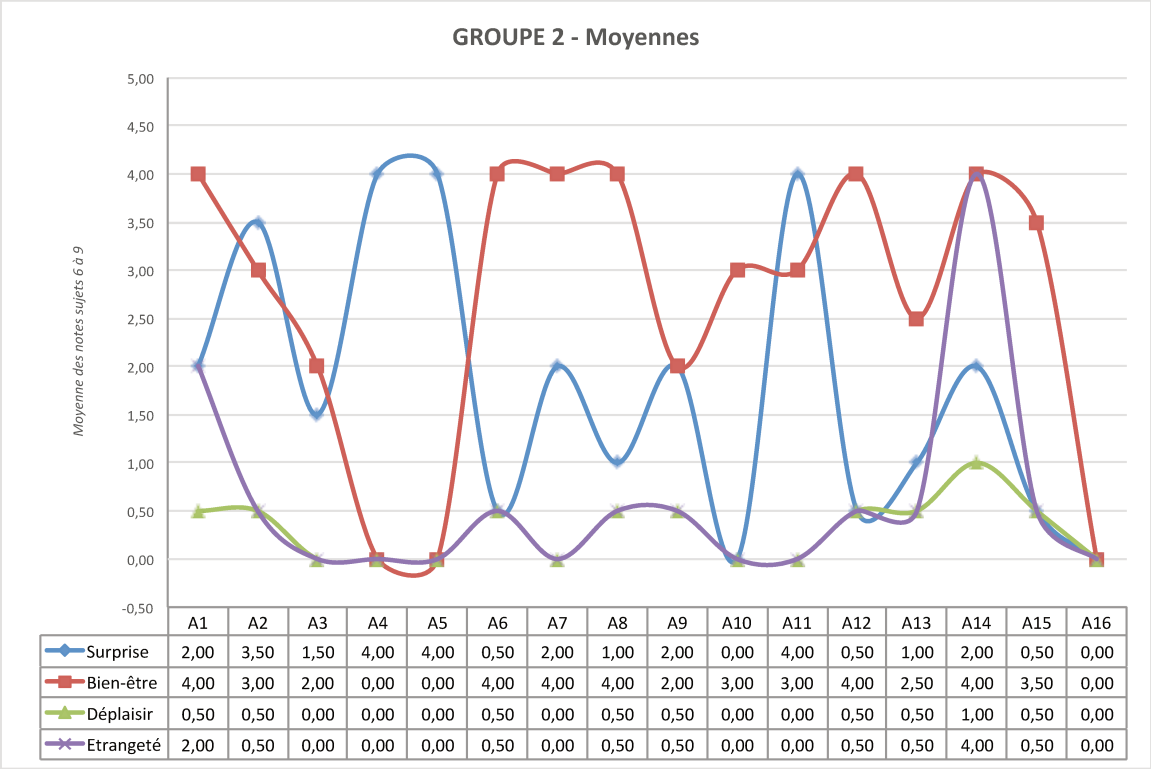
OBS	nbEE/S	nbEE/AT	nbEE C	TR
Sujet 6	35	16	0	0,00
Sujet 7	18	9	2	**0,08**
Sujet 8	28	16	1	0,02
Sujet 9	13	4	1	**0,06**

GROUPE 3. Tableau 4b. EE relevées par l'Obs.

Légende : EE = émotion esthétique ; S = Sujet ; AT = art-thérapeute ; OBS = observatrice ; C = en commun ; TR taux de recouvrement = C:(nS+nAT-C)

VI.2. Groupe 2 : comparatifs avec les auto-questionnaires

VI.2.a. GP2. Moyennes des notes du côté des sujets



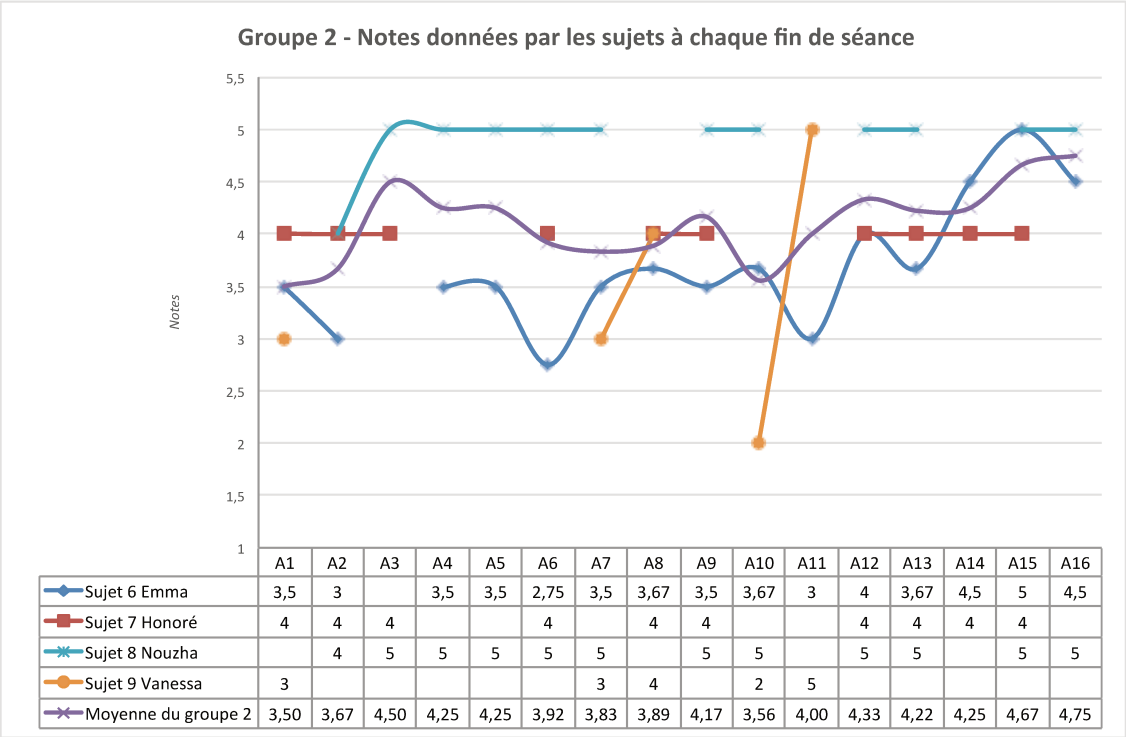
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Surprise	2,00	3,50	1,50	4,00	4,00	0,50	2,00	1,00	2,00	0,00	4,00	0,50	1,00	2,00	0,50	0,00
Bien-être	4,00	3,00	2,00	0,00	0,00	4,00	4,00	4,00	2,00	3,00	3,00	4,00	2,50	4,00	3,50	0,00
Déplaisir	0,50	0,50	0,00	0,00	0,00	0,50	0,00	0,50	0,50	0,00	0,00	0,50	0,50	1,00	0,50	0,00
Etrangeté	2,00	0,50	0,00	0,00	0,00	0,50	0,00	0,50	0,50	0,00	0,00	0,50	0,50	4,00	0,50	0,00

• *GROUPE 2 – Auto-questionnaires : moyenne des notes sur les éprouvés.*

D'un point de vue global, les ressentis de *surprise* et de *bien-être* sont le plus représentés pour ce groupe.

Nous pouvons relever une variété d'éprouvés pour les ateliers 1 et 14, et, particulièrement, des scores intéressants concernant la *surprise* pour les ateliers 2, 4, 5 et 11. L'*étrangeté* apparaît également de façon notable au quatorzième atelier.

VI.2.b. GP2. Notes attribuées en fin d'atelier par les sujets



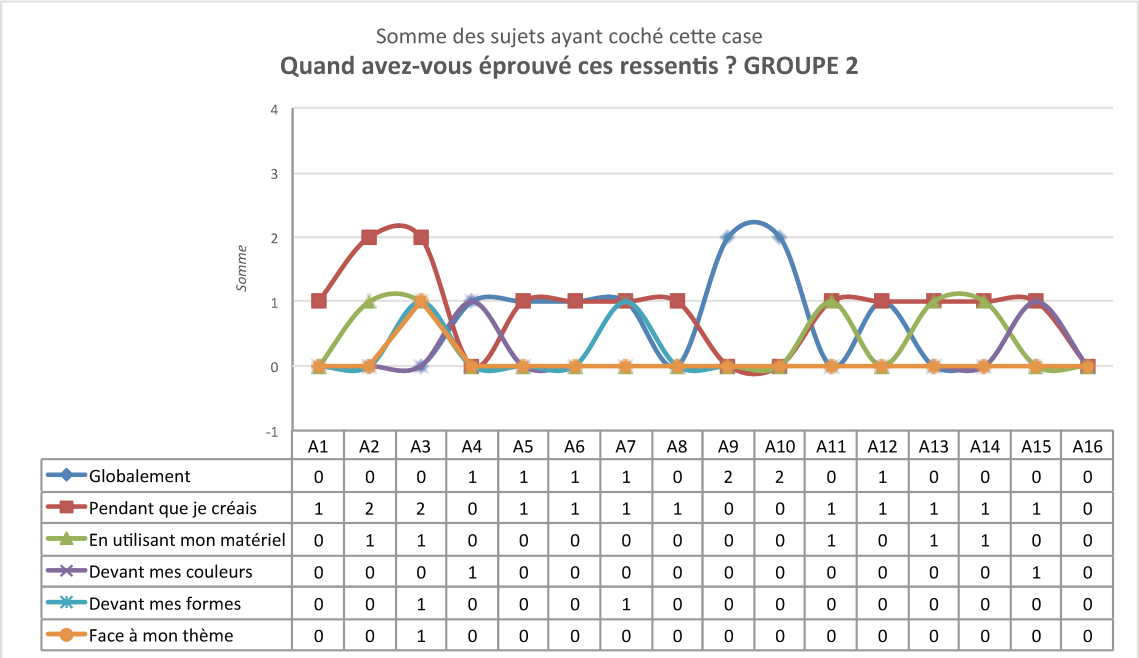
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Sujet 6 Emma	3,5	3		3,5	3,5	2,75	3,5	3,67	3,5	3,67	3	4	3,67	4,5	5	4,5
Sujet 7 Honoré	4	4	4			4		4	4			4	4	4	4	
Sujet 8 Nouzha		4	5	5	5	5	5		5	5		5	5		5	5
Sujet 9 Vanessa	3						3	4		2	5					
Moyenne du groupe 2	3,50	3,67	4,50	4,25	4,25	3,92	3,83	3,89	4,17	3,56	4,00	4,33	4,22	4,25	4,67	4,75

• *GROUPE 2 – Auto-questionnaires : notes attribuées par chaque sujet à chaque fin d'atelier.*

Sur ce graphique, les « blancs » dans le tableau représentent l'absence des sujets. Nous pouvons observer que la moyenne du groupe est en progression à partir de l'atelier 10 (courbe mauve), de même que les notes après l'atelier 11.

Nous relevons également que les notes d'Emma (sujet 6, courbe bleu foncé) chutent légèrement lors des ateliers 6 et 11, alors que, nous le verrons, ils ont été significatifs pour elle. Par ailleurs, ses notes augmentent au fil des ateliers.

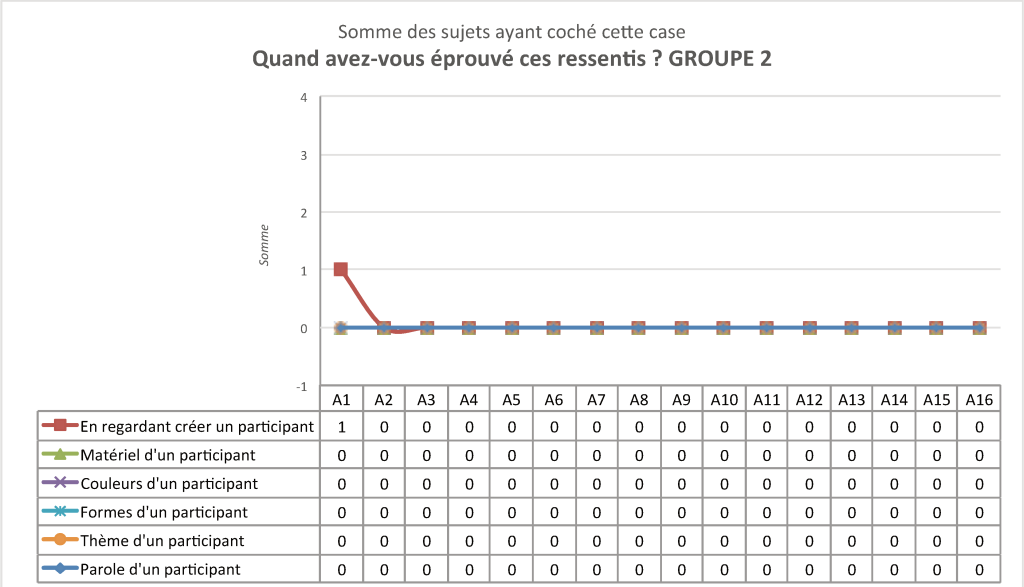
VI.2.c. GP2. Moments auxquels les éprouvés ont été notifiés par les sujets



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Globalement	0	0	0	1	1	1	1	0	2	2	0	1	0	0	0	0
Pendant que je créais	1	2	2	0	1	1	1	1	0	0	1	1	1	1	1	0
En utilisant mon matériel	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	1	0	0
Devant mes couleurs	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
Devant mes formes	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Face à mon thème	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

• *GROUPE 2 – Auto-questionnaires : moments en relation aux éprouvés.*

Nous observons, au regard de l'ensemble des cases cochées, des ressentis reliés de façon plus notable que les autres à un niveau *global* durant les ateliers (courbe bleu foncé), ainsi qu'à *l'acte de créer* (courbe rouge). Nous constatons une pluralité des liens notifiés lors de l'atelier 3 (matériel, formes, thème), et l'apparition de la couleur citée ateliers 4 et 15. Les éprouvés n'ont pas été en relation avec les autres participants.

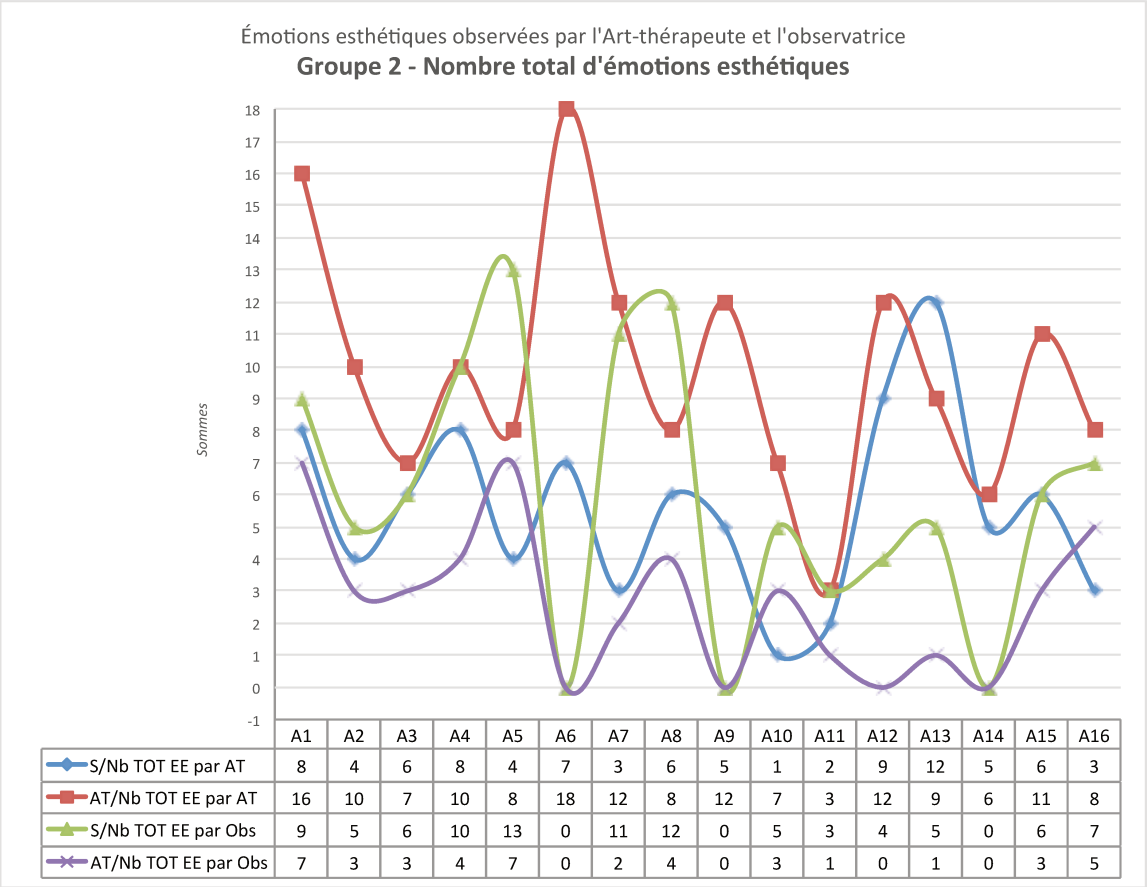


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
En regardant créer un participant	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Matériel d'un participant	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Couleurs d'un participant	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Formes d'un participant	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Thème d'un participant	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Parole d'un participant	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

• *GROUPE 2 – Auto-questionnaires : moments en relation aux éprouvés (autres participants).*

VI.2.d. GP2. Nombre total d'émotions esthétiques relevées

(Légendes des graphiques : S/ = relevés du côté des sujets ; AT/ = relevés du côté de l'art-thérapeute)



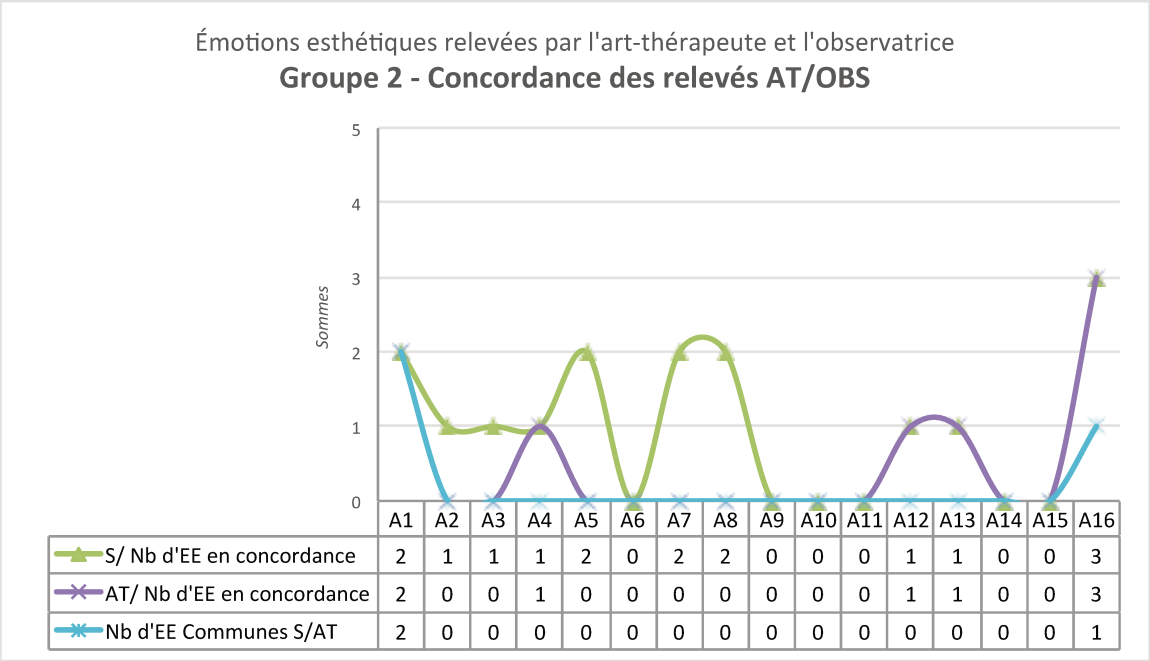
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Nb TOT EE par AT	8	4	6	8	4	7	3	6	5	1	2	9	12	5	6	3
AT/Nb TOT EE par AT	16	10	7	10	8	18	12	8	12	7	3	12	9	6	11	8
S/Nb TOT EE par Obs	9	5	6	10	13	0	11	12	0	5	3	4	5	0	6	7
AT/Nb TOT EE par Obs	7	3	3	4	7	0	2	4	0	3	1	0	1	0	3	5

• *GROUPE 2 – Nombre total d'émotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute et l'observatrice, du côté des sujets et dans le contre-transfert, atelier par atelier.*

Nous observons un grand nombre d'émotions esthétiques relevées tant du côté de l'observatrice que du nôtre, pour le premier atelier. L'atelier 6 ressort particulièrement du côté des émotions esthétiques ressenties et notifiées dans notre contre-transfert (courbe rouge).

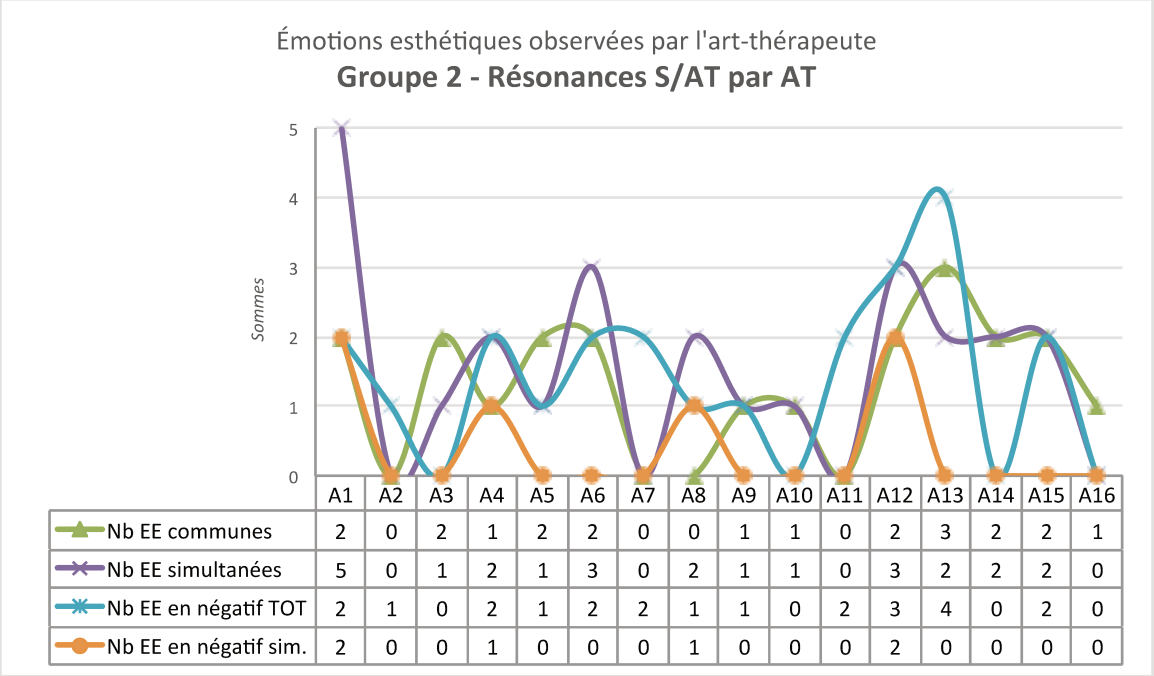
Les relevés de l'observatrice montrent des pics d'émotions esthétiques relevées pour les ateliers 5, 7 et 8 du côté des sujets (courbe verte), ainsi qu'une bonne concordance des courbes entre les émotions esthétiques relevées du côté des sujets et celles relevées de notre côté (courbe mauve), malgré un plus faible nombre observé par nous-même.

Il est à noter qu'elle a été absente lors des ateliers 6 et 9. Pour plus de fluidité dans la lecture de ce graphique, nous avons préféré ne pas inclure de « blanc » à ces endroits.



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/ Nb d'EE en concordance	2	1	1	1	2	0	2	2	0	0	0	1	1	0	0	3
AT/ Nb d'EE en concordance	2	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	3
Nb d'EE Communes S/AT	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1

• *GROUPE 2 – Concordance des relevés entre l'art-thérapeute et l'observatrice, atelier par atelier.*

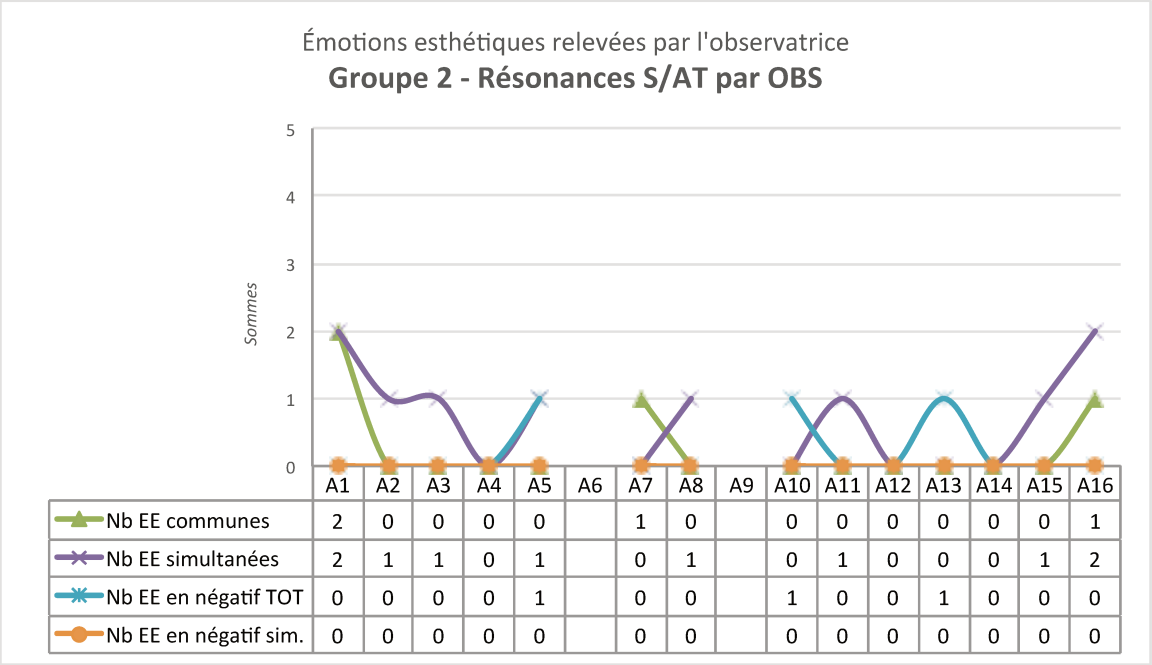


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Nb EE communes	2	0	2	1	2	2	0	0	1	1	0	2	3	2	2	1
Nb EE simultanées	5	0	1	2	1	3	0	2	1	1	0	3	2	2	2	0
Nb EE en négatif TOT	2	1	0	2	1	2	2	1	1	0	2	3	4	0	2	0
Nb EE en négatif sim.	2	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	2	0	0	0	0

• *GROUPE 2 – Résonances des émotions esthétiques entre l'art-thérapeute et le groupe. Relevés par l'art-thérapeute.*

Entre nos relevés et ceux de l'observatrice, et malgré les scores très modestes, le premier graphique ci-dessus indique une tendance dans leur concordance pour les ateliers 1, 5, 7 et 8 du côté des sujets, et des scores intéressants pour l'atelier 16.

En termes de résonances pour nos relevés (graphique ci-dessus), nous observons des scores intéressants pour les ateliers 1 et 6 (notamment pour les émotions esthétiques simultanées relevées, courbe mauve), 12 (pour la richesse des relevés de résonances) et 13 (particulièrement, courbe bleu clair, concernant le nombre d'émotions esthétiques de bien-être du côté des sujets en relation aux émotions esthétiques d'étrangeté du côté de l'art-thérapeute, sur l'ensemble de cet atelier).

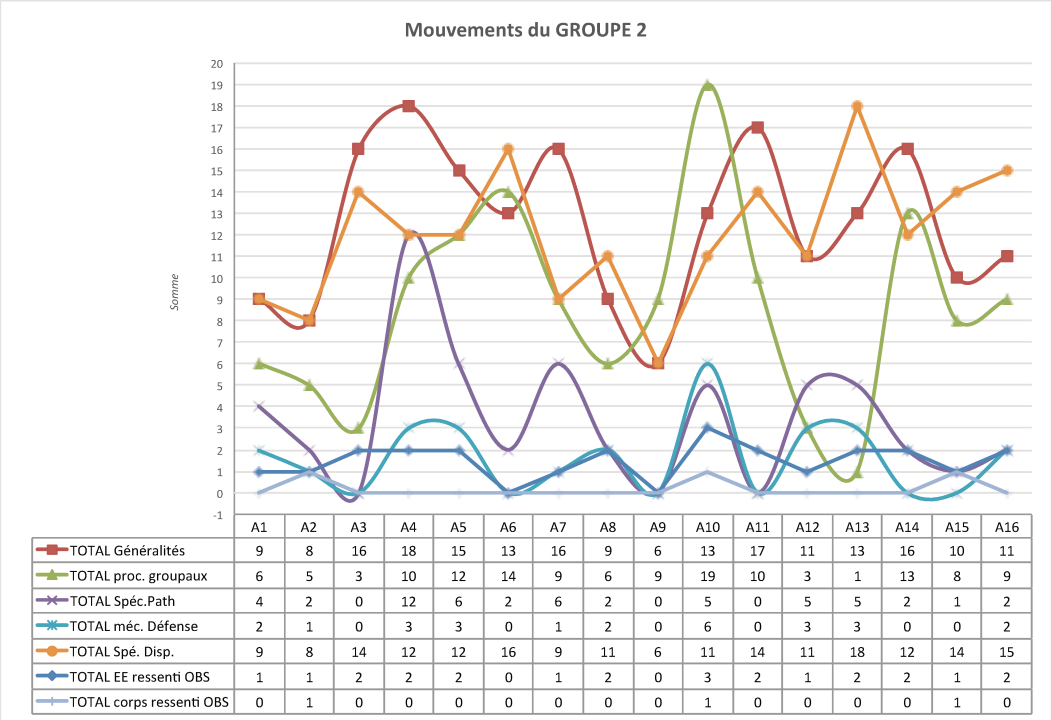


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Nb EE communes	2	0	0	0	0		1	0		0	0	0	0	0	0	1
Nb EE simultanées	2	1	1	0	1		0	1		0	1	0	0	0	1	2
Nb EE en négatif TOT	0	0	0	0	1		0	0		1	0	0	1	0	0	0
Nb EE en négatif sim.	0	0	0	0	0		0	0		0	0	0	0	0	0	0

• *GROUPE 2 – Résonances des émotions esthétiques entre l'art-thérapeute et le groupe. Relevés par l'observatrice.*

VI.3. Groupe 2 : mouvements du groupe et comparatifs d'émotions esthétiques

VI.3.a. GP2. Mouvements généraux du groupe



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
TOTAL Généralités	9	8	16	18	15	13	16	9	6	13	17	11	13	16	10	11
TOTAL proc. groupaux	6	5	3	10	12	14	9	6	9	19	10	3	1	13	8	9
TOTAL Spéc.Path	4	2	0	12	6	2	6	2	0	5	0	5	5	2	1	2
TOTAL méc. Défense	2	1	0	3	3	0	1	2	0	6	0	3	3	0	0	2
TOTAL Spé. Disp.	9	8	14	12	12	16	9	11	6	11	14	11	18	12	14	15
TOTAL EE ressenti OBS	1	1	2	2	2	0	1	2	0	3	2	1	2	2	1	2
TOTAL corps ressenti OBS	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0

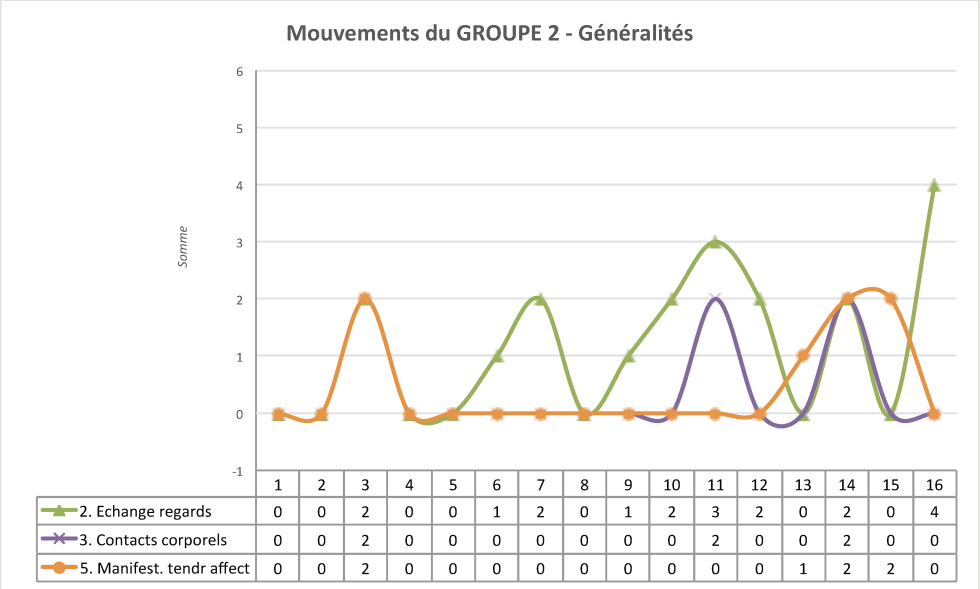
• *GROUPE 2. Mouvements groupaux scores globaux*

Nous observons un premier temps fort au quatrième atelier, où les processus groupaux montrent un score élevé dans le même temps que les spécificités des pathologies s'expriment de façon notable (en mauve, score 12). D'un point de vue global, les spécificités du dispositif (en jaune) semblent s'accorder particulièrement avec les généralités concernant le groupe, notamment à partir du huitème atelier.

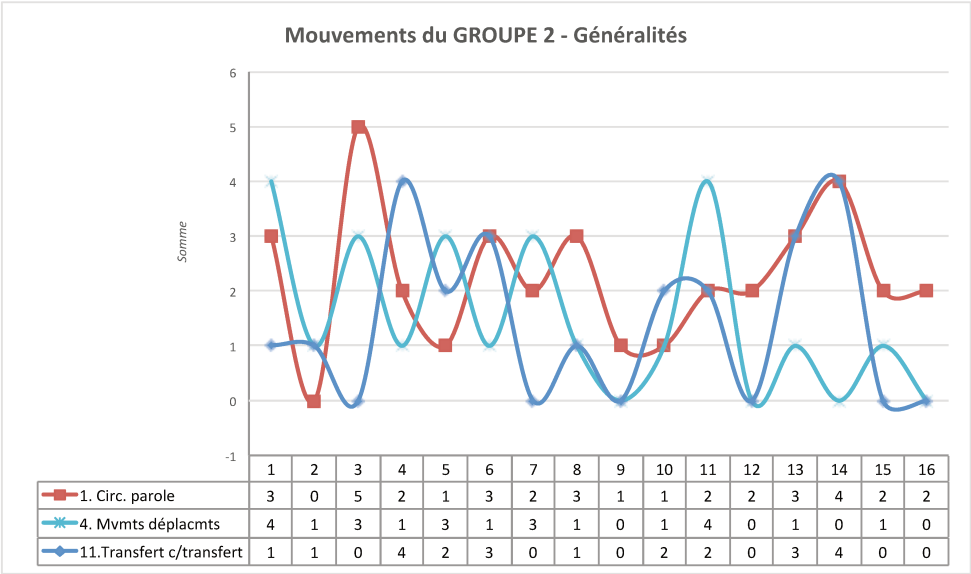
Les ateliers 4, 6, 10 et 14 semblent les plus notables au regard de l'ensemble du graphique, le dixième comportant un plus grand nombre d'émotions relevées du côté de l'observatrice, dans le même temps que les mécanismes de défense et les spécificités des pathologies se sont exprimées. Nous remarquons que pour cet atelier, les processus groupaux priment sur les généralités du groupe. Le sixième atelier semble notable aussi du point de vue des processus groupaux.

Concernant les généralités du groupe, dans les deux graphiques ci-dessous, le troisième, le onzième et le quatorzième atelier semblent se détacher des autres.

- La circulation de la parole (courbe rouge) est plus intense au troisième atelier, et semble accompagnée de mouvements et déplacements (en bleu clair), et de manifestations de tendresse et d'affection (en jaune).
- Le onzième atelier voit les scores de ces items relativement bien représentés, sauf les manifestations de tendresse ou d'affection, notamment les échanges de regard (score 3 = fréquent) et les mouvements et déplacements (score 4 = très fréquent).
- Les items du quatorzième atelier sont tous représentés, et tout particulièrement la circulation de la parole et les manifestations transférentielles (score 4 pour les deux).



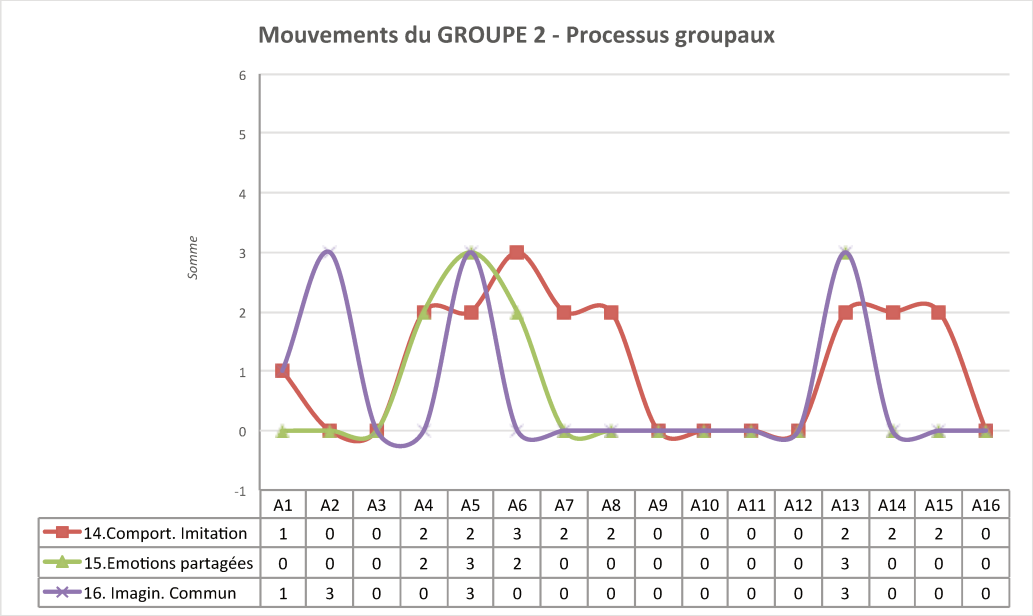
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
2. Echange regards	0	0	2	0	0	1	2	0	1	2	3	2	0	2	0	4
3. Contacts corporels	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	2	0	0
5. Manifest. tendr affect	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	2	2	0



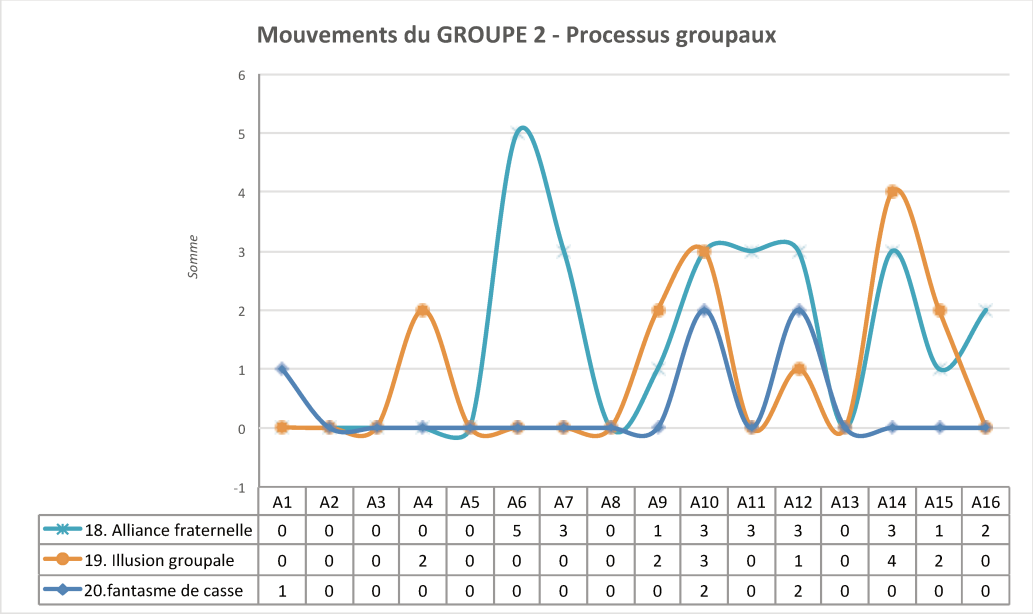
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
1. Circ. parole	3	0	5	2	1	3	2	3	1	1	2	2	3	4	2	2
4. Mvmts déplacmts	4	1	3	1	3	1	3	1	0	1	4	0	1	0	1	0
11.Transfert c/transfert	1	1	0	4	2	3	0	1	0	2	2	0	3	4	0	0

• *GROUPE 2. Généralités du groupe détaillées*

VI.3.b. GP2. Détail des processus groupaux



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
14.Comport. Imitation	1	0	0	2	2	3	2	2	0	0	0	0	2	2	2	0
15.Emotions partagées	0	0	0	2	3	2	0	0	0	0	0	0	3	0	0	0
16. Imagin. Commun	1	3	0	0	3	0	0	0	0	0	0	0	3	0	0	0



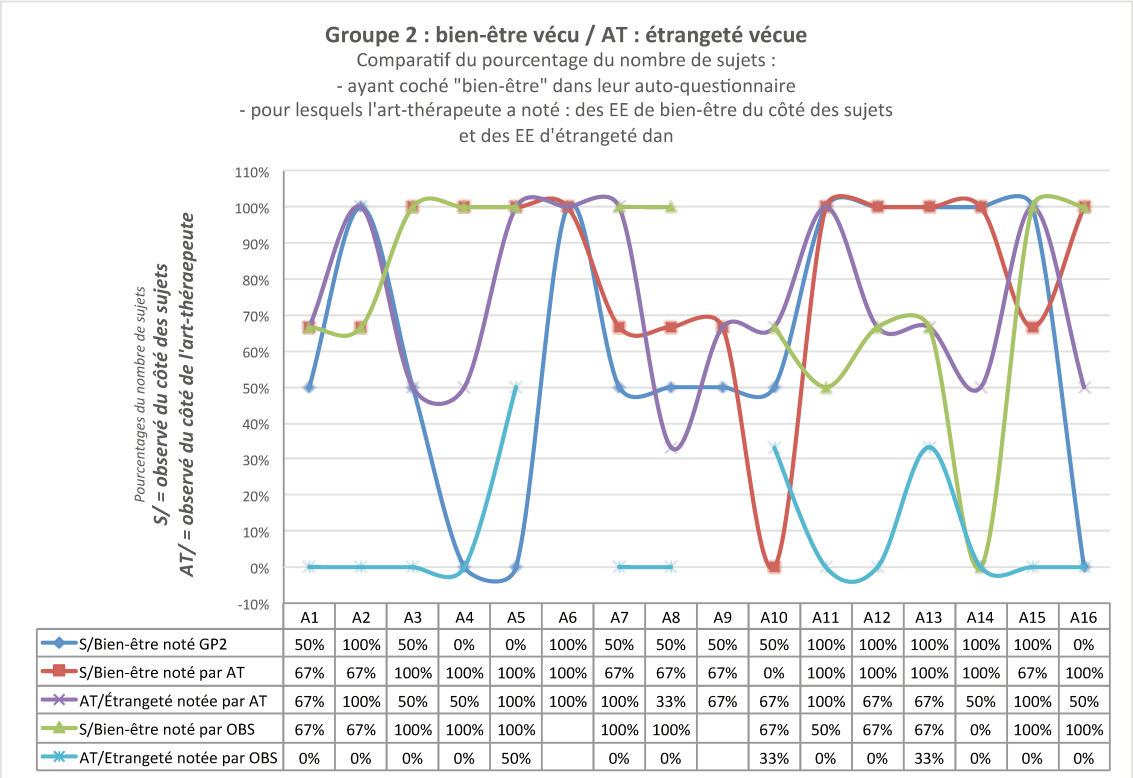
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
18. Alliance fraternelle	0	0	0	0	0	5	3	0	1	3	3	3	0	3	1	2
19. Illusion groupale	0	0	0	2	0	0	0	0	2	3	0	1	0	4	2	0
20.fantasme de casse	1	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	2	0	0	0	0

• *GROUPE 2. Processus groupaux détaillés*

Un temps fort est celui du sixième atelier, qui montre un score élevé du point de vue des alliances fraternelles (score 5 = toujours), associé à un comportement d'imitation et des émotions partagées.

Les dixième et quatorzième ateliers montrent des scores d'illusion groupale assez élevés (courbe jaune), associées à des alliances fraternelles (en bleu clair), et un fantasme de casse au dixième atelier.

VI.3.c. GP2. Bien-être des sujets versus étrangeté chez l'art-thérapeute



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Bien-être noté GP2	50%	100%	50%	0%	0%	100%	50%	50%	50%	50%	100%	100%	100%	100%	100%	0%
S/Bien-être noté par AT	67%	67%	100%	100%	100%	100%	67%	67%	67%	0%	100%	100%	100%	100%	67%	100%
AT/Étrangeté notée par AT	67%	100%	50%	50%	100%	100%	100%	33%	67%	67%	100%	67%	67%	50%	100%	50%
S/Bien-être noté par OBS	67%	67%	100%	100%	100%		100%	100%		67%	50%	67%	67%	0%	100%	100%
AT/Etrangeté notée par OBS	0%	0%	0%	0%	50%		0%	0%		33%	0%	0%	33%	0%	0%	0%

• *GROUPE 2 – Bien-être vécu par le groupe versus étrangeté vécue par l'art-thérapeute. Comparatif auto-questionnaires / relevés de l'art-thérapeute et de l'observatrice (pourcentages des sujets concernés).*

Nous constatons pour l'atelier 6, une correspondance particulièrement flagrante entre les ressentis de bien-être notés par les sujets (courbe bleu foncé) et observés par nous-même (courbe rouge) -pour 100% des sujets-, et les ressentis d'étrangeté du côté contre-transférentiel (courbe mauve) -pour 100% des sujets également. Nous retrouvons cette même concordance pour l'atelier 11, ainsi qu'un score identique entre les ressentis de bien-être notés par les sujets pour l'atelier 2 face à nos émotions esthétiques d'étrangeté (pour 100% des sujets).

L'observatrice, elle, a relevé ce bien-être pour 100% des patients dès l'atelier 5 (courbe verte ci-dessous), et nous avons noté un ressenti contre-transférentiel de bien-être pour 100% également des sujets pour ce même atelier (courbe mauve).

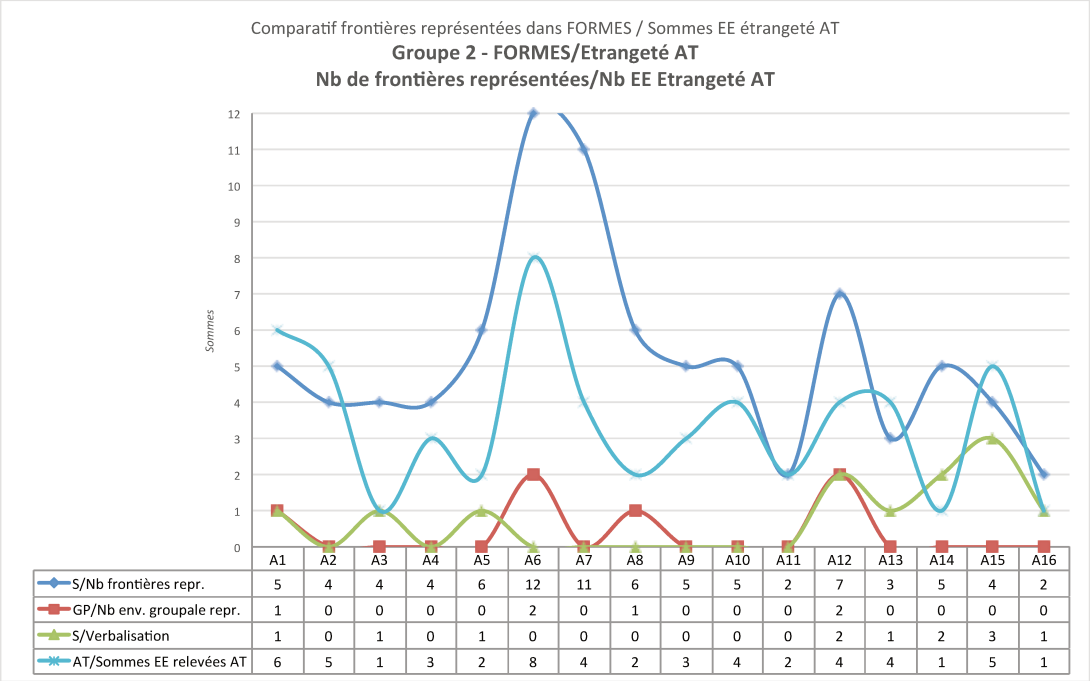
Il est à noter que l'observatrice a été absente des ateliers 6, 9, d'où une « chute » artificielle des scores dans ses relevés. Elle n'a relevé aucune émotion esthétique lors du quatorzième atelier.

VI.3.d. GP2. Eprouvés versus représentations du corps et des frontières

Du point de vue des représentations du corps, et des représentations d'enveloppes ou de frontières, nous constatons une concordance avec un nombre total d'émotions esthétiques relevées de notre côté, très élevées pour l'atelier 6 (voir les deux graphiques ci-dessous). Dans l'ensemble, nous pouvons également noter une concordance entre les courbes de représentations du corps par les sujets (en bleu foncé dans le graphique « Groupe 2 – CORPS » ci-dessous), le nombre total d'émotions esthétiques relevées par nous-même à l'observation des sujets (courbe mauve) et celui relevé dans notre contre-transfert (courbe bleu ciel). Il semblerait également qu'entre les ateliers 12 et 16, la verbalisation des sujets sur le contenu de leur œuvre concorde avec ces trois courbes.

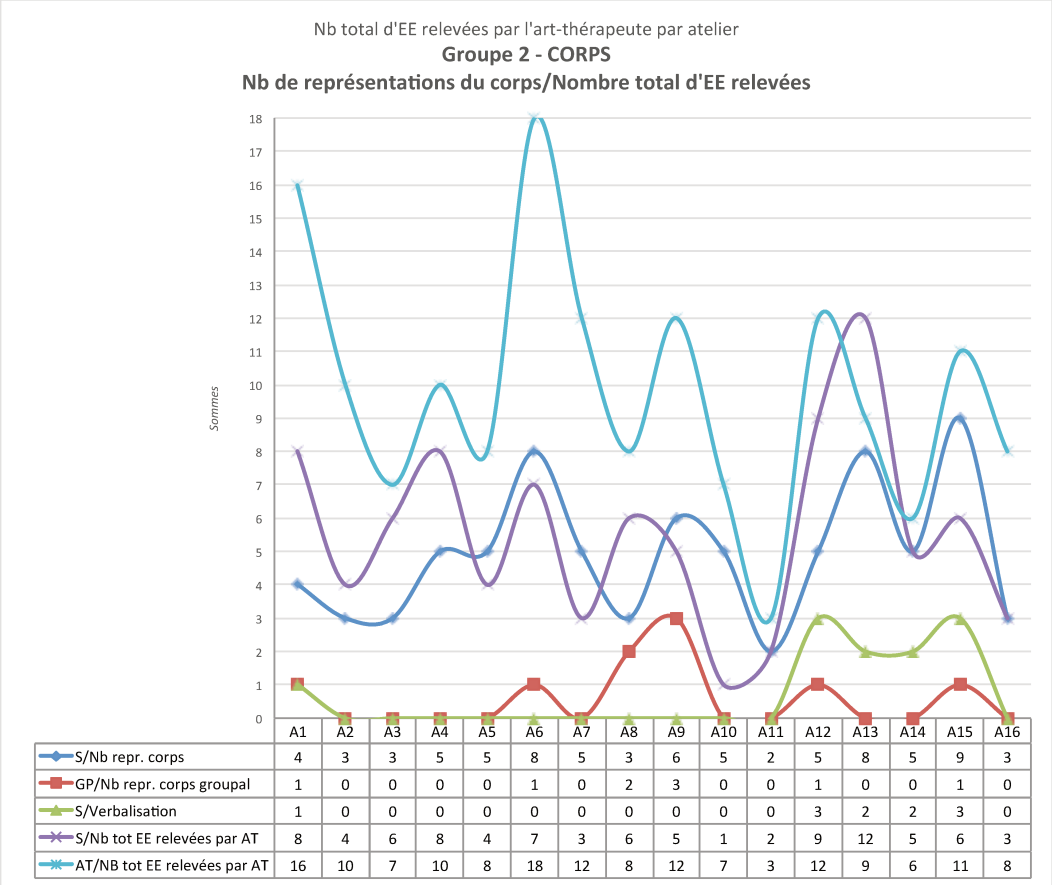
Les représentations de corps ou frontières du groupe (courbes rouges) sont présentes, de même que celles individuelles dans les œuvres, spécifiquement à partir de l'atelier 6 pour ce groupe 2 (voir les ateliers 6, 9, 12 et 15 dans le graphique ci-dessous pour les représentations du corps, et les ateliers 6 et 12 dans le graphique suivant pour les représentations de frontières).

Dans les deux graphiques qui suivent, nous avons relevé les sommes totales des émotions esthétiques de chaque atelier.



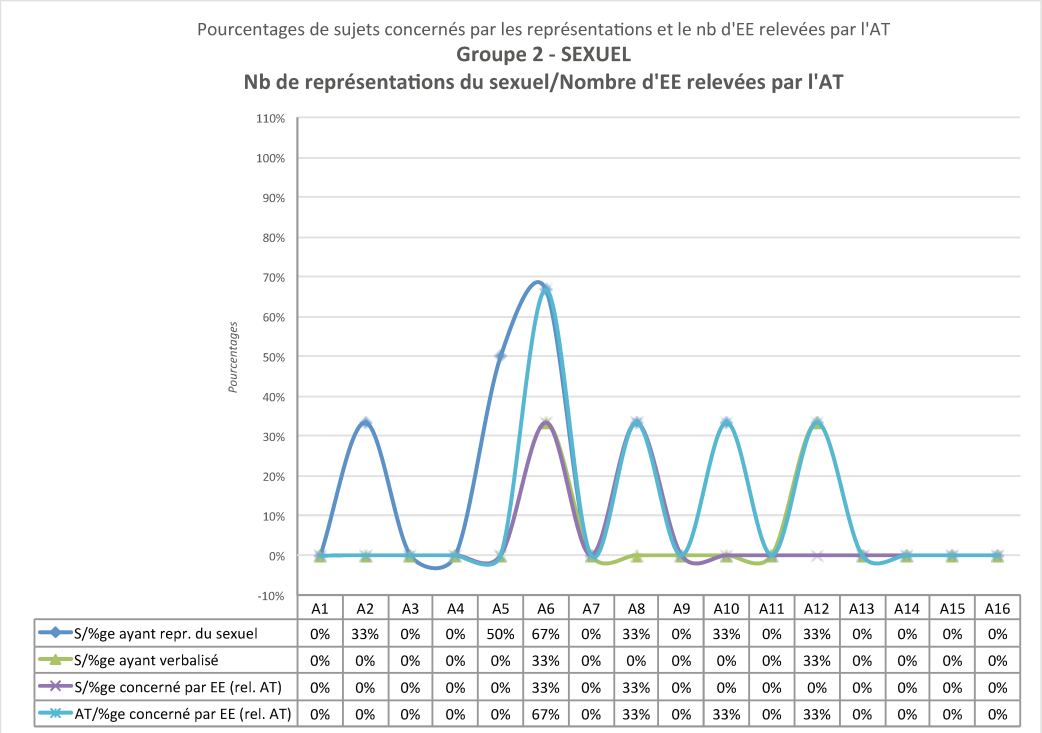
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Nb frontières repr.	5	4	4	4	6	12	11	6	5	5	2	7	3	5	4	2
GP/Nb env. groupale repr.	1	0	0	0	0	2	0	1	0	0	0	2	0	0	0	0
S/Verbalisation	1	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	2	1	2	3	1
AT/Sommes EE relevées AT	6	5	1	3	2	8	4	2	3	4	2	4	4	1	5	1

• *GROUPE 2 – Comparatif entre le nombre de représentations de frontières relevées (du point de vue formel), et la somme totale des émotions esthétiques de qualité d'étrangeté éprouvées par l'art-thérapeute, atelier par atelier.*



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Nb repr. corps	4	3	3	5	5	8	5	3	6	5	2	5	8	5	9	3
GP/Nb repr. corps groupal	1	0	0	0	0	1	0	2	3	0	0	1	0	0	1	0
S/Verbalisation	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	2	2	3	0
S/Nb tot EE relevées par AT	8	4	6	8	4	7	3	6	5	1	2	9	12	5	6	3
AT/NB tot EE relevées par AT	16	10	7	10	8	18	12	8	12	7	3	12	9	6	11	8

• *GROUPE 2 – Nombre de représentations du corps, et du nombre total d'émotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute (sujets et contre-transfert), pour chaque atelier.*



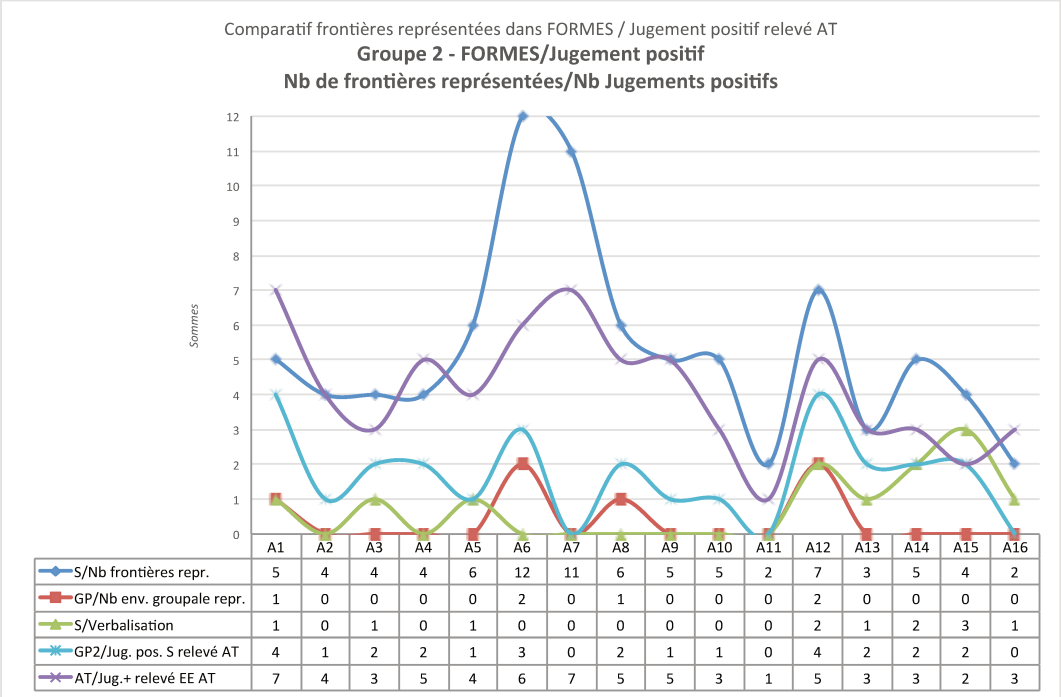
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/%ge ayant repr. du sexuel	0%	33%	0%	0%	50%	67%	0%	33%	0%	33%	0%	33%	0%	0%	0%	0%
S/%ge ayant verbalisé	0%	0%	0%	0%	0%	33%	0%	0%	0%	0%	0%	33%	0%	0%	0%	0%
S/%ge concerné par EE (rel. AT)	0%	0%	0%	0%	0%	33%	0%	33%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%
AT/%ge concerné par EE (rel. AT)	0%	0%	0%	0%	0%	67%	0%	33%	0%	33%	0%	33%	0%	0%	0%	0%

• *GROUPE 2 – Nombre de représentations du sexuel relevées par atelier, et d'émotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute en relation à ces représentations.*

Du point de vue des représentations du sexuel (graphique ci-dessus), deux tiers des participants de l'atelier 6 sont concernés.

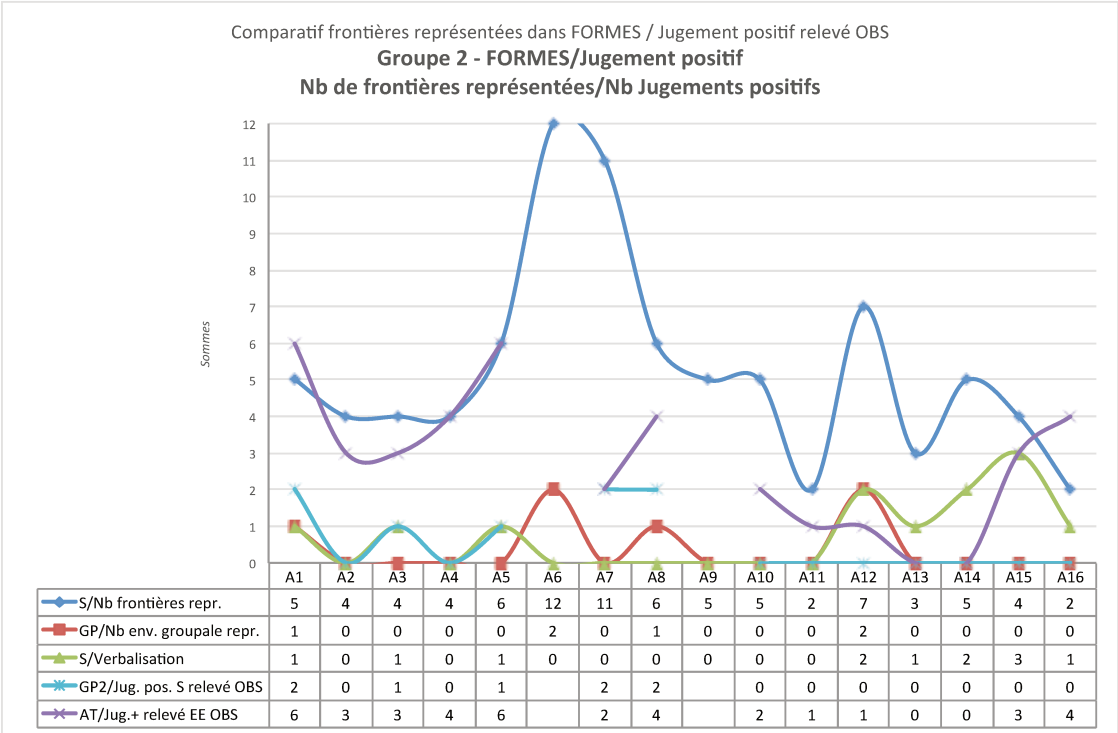
VI.3.e. GP2. Jugements esthétiques positifs

Nous observons un nombre important de jugements esthétiques positifs du côté des sujets (courbe bleu ciel) et du nôtre (courbe mauve), lors des ateliers 6 et 12, qui semblent particulièrement significatifs au regard de nos graphiques.



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Nb frontières repr.	5	4	4	4	6	12	11	6	5	5	2	7	3	5	4	2
GP/Nb env. groupale repr.	1	0	0	0	0	2	0	1	0	0	0	2	0	0	0	0
S/Verbalisation	1	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	2	1	2	3	1
GP2/Jug. pos. S relevé AT	4	1	2	2	1	3	0	2	1	1	0	4	2	2	2	0
AT/Jug.+ relevé EE AT	7	4	3	5	4	6	7	5	5	3	1	5	3	3	2	3

• GROUPE 2 – Comparatif entre le nombre de représentations de frontières relevées (du point de vue formel), et la somme totale des jugements esthétiques positifs relevés par l'art-thérapeute, atelier par atelier (groupe et contre-transfert).



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Nb frontières repr.	5	4	4	4	6	12	11	6	5	5	2	7	3	5	4	2
GP/Nb env. groupale repr.	1	0	0	0	0	2	0	1	0	0	0	2	0	0	0	0
S/Verbalisation	1	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	2	1	2	3	1
GP2/Jug. pos. S relevé OBS	2	0	1	0	1		2	2		0	0	0	0	0	0	0
AT/Jug.+ relevé EE OBS	6	3	3	4	6		2	4		2	1	1	0	0	3	4

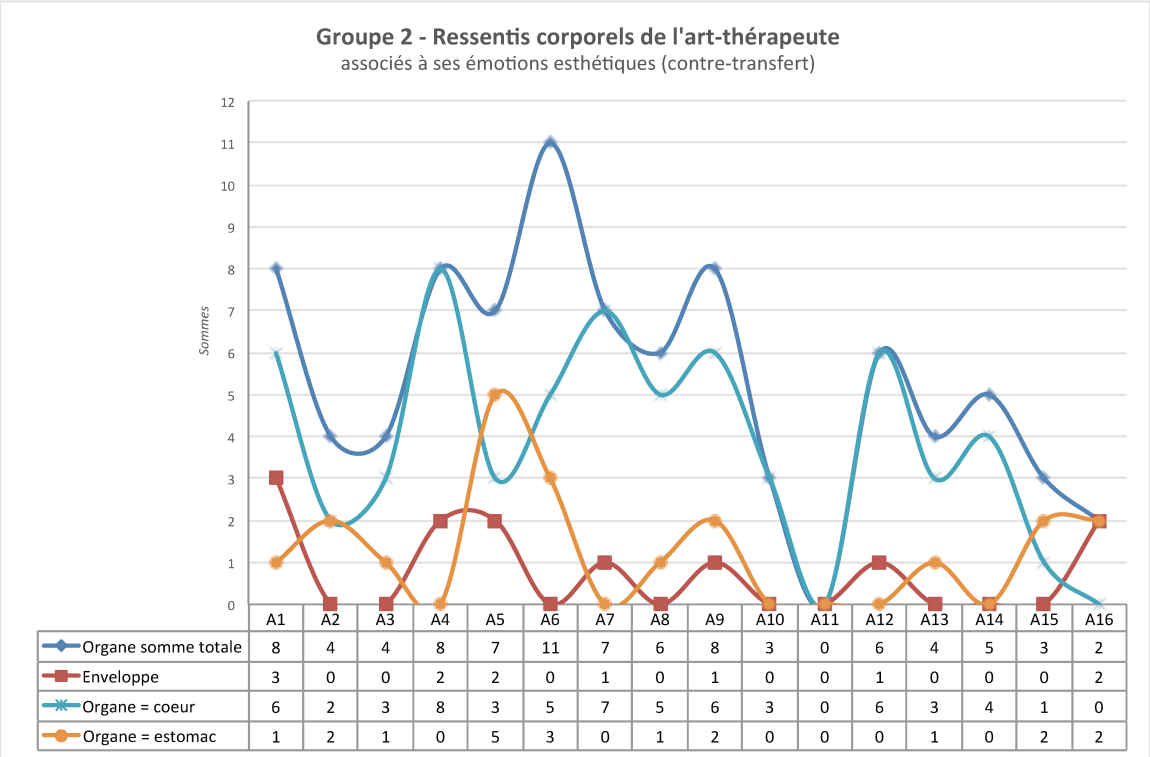
• GROUPE 2 – Comparatif entre le nombre de représentations de frontières relevées (du point de vue formel), et la somme totale des jugements esthétiques positifs relevés par l'observatrice, atelier par atelier (groupe et contre-transfert).

VI.3.f. GP2. Eprouvés corporels

Les éprouvés corporels en lien à l'émotion esthtétique, dans notre contre-transfert, sont en grand nombre pour l'atelier 6 (voir graphique ci-dessous).

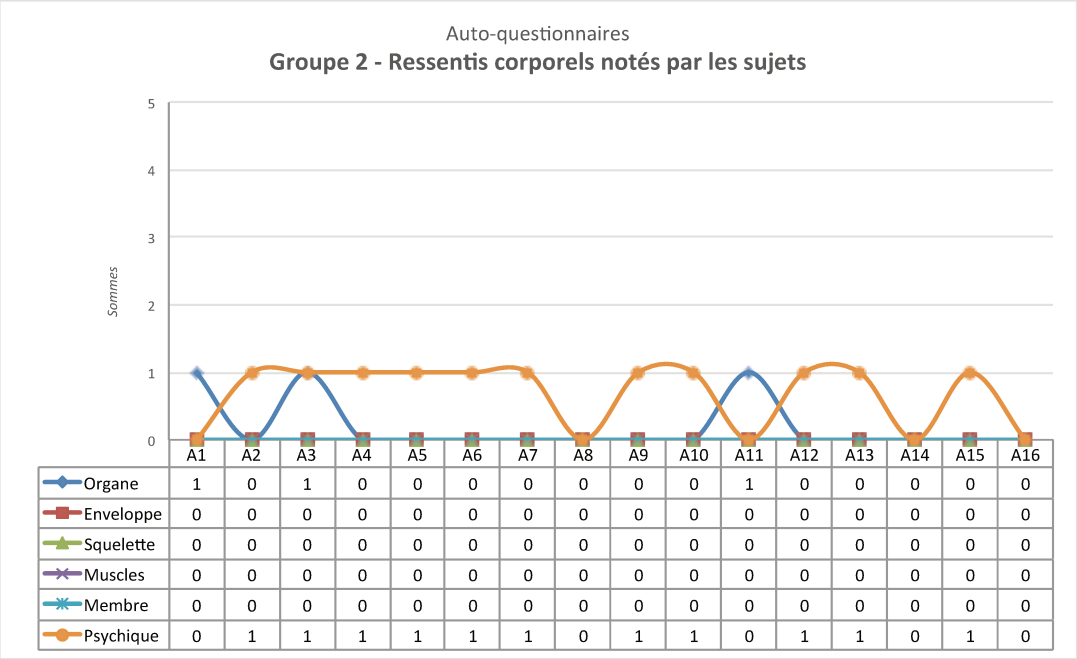
Par ailleurs, l'atelier 11 apparaît comme très peu représenté en terme de nombre d'émotions esthétiques et de jugements esthétiques relevés, et nous pouvons constater que nous n'avons signifié aucun ressenti corporel pour cet atelier.

Du côté des sujets, les ressentis corporels sont très peu exprimés, et presque exclusivement en relation au psychisme.



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Organe somme totale	8	4	4	8	7	11	7	6	8	3	0	6	4	5	3	2
Enveloppe	3	0	0	2	2	0	1	0	1	0	0	1	0	0	0	2
Organe = coeur	6	2	3	8	3	5	7	5	6	3	0	6	3	4	1	0
Organe = estomac	1	2	1	0	5	3	0	1	2	0	0	0	1	0	2	2

• *GROUPE 2 – Ressentis corporels de l'art-thérapeute, atelier par atelier.*

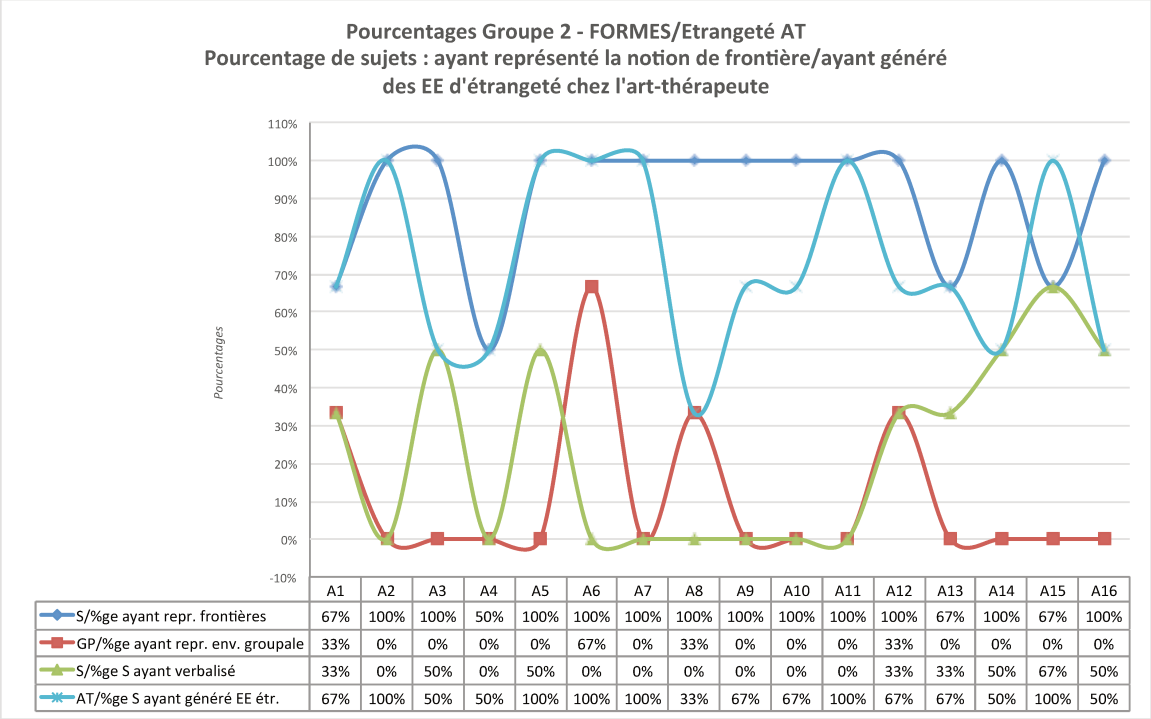


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Organe	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
Enveloppe	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Squelette	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Muscles	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Membre	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Psychique	0	1	1	1	1	1	1	0	1	1	0	1	1	0	1	0

• *GROUPE 2 – Ressentis corporels des sujets, atelier par atelier.*

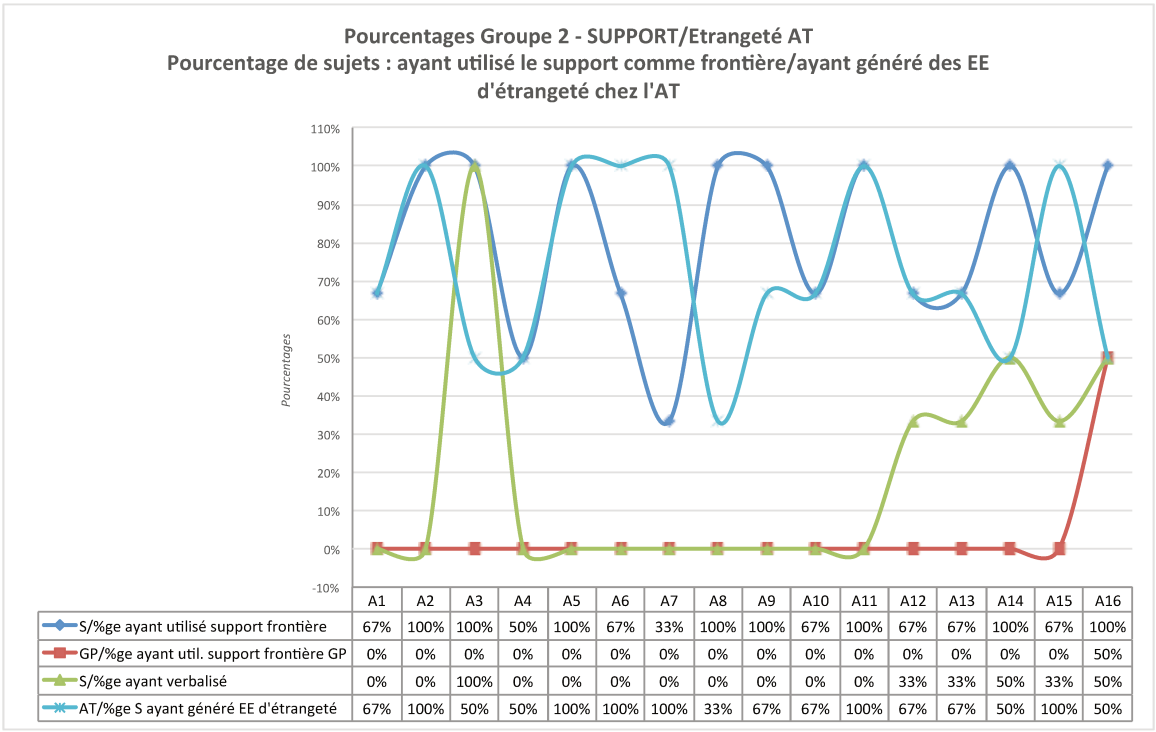
VI.3.g. GP2. Etrangeté du côté de l'art-thérapeute versus représentations et signifiants des frontières en relation au support et au geste

Si nous prenons en compte le pourcentage des sujets pour lesquels des émotions esthétiques d'étrangeté ont été relevées dans notre contre-transfert, en relation aux apparitions de frontières, il apparaît que 100% des sujets sont concernés, en termes de représentations, de geste, et de relation au support (voir les trois tableaux suivants).



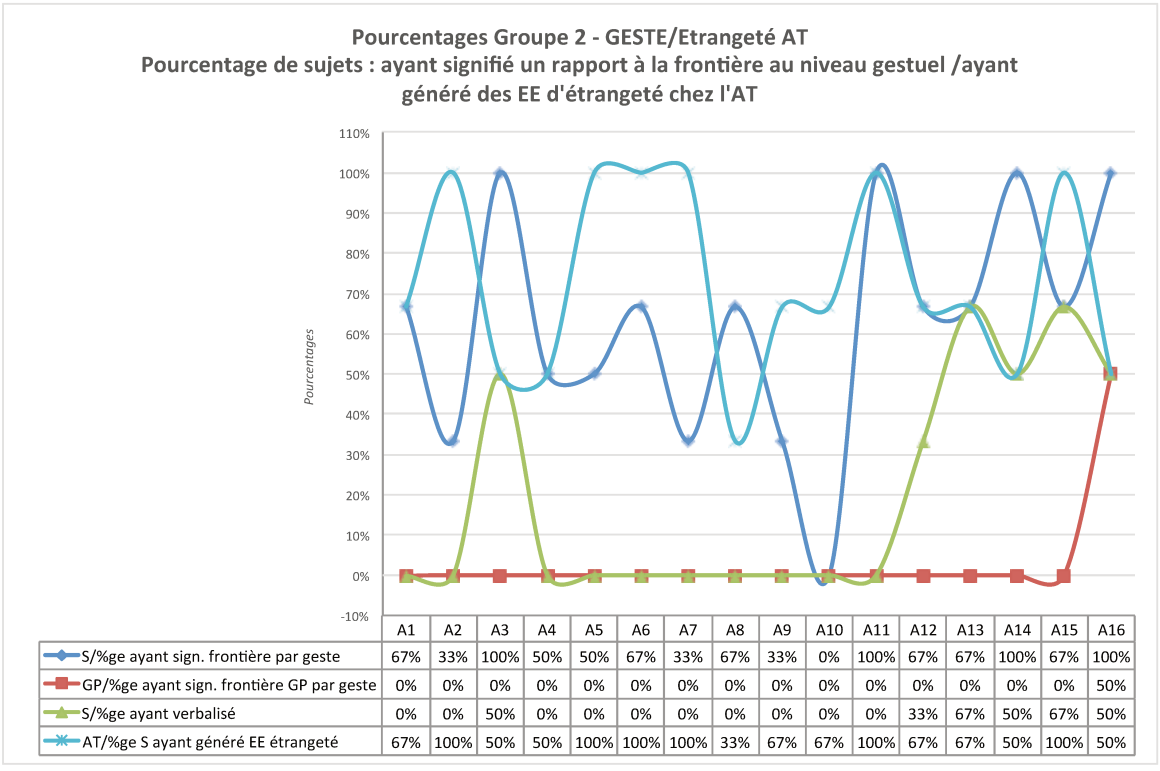
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/%ge ayant repr. frontières	67%	100%	100%	50%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	67%	100%	67%	100%
GP/%ge ayant repr. env. groupale	33%	0%	0%	0%	0%	67%	0%	33%	0%	0%	0%	33%	0%	0%	0%	0%
S/%ge S ayant verbalisé	33%	0%	50%	0%	50%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	33%	33%	50%	67%	50%
AT/%ge S ayant généré EE étr.	67%	100%	50%	50%	100%	100%	100%	33%	67%	67%	100%	67%	67%	50%	100%	50%

• GROUPE 2 – Comparatif entre les représentations de frontières (du point de vue formel), et les émotions esthétiques de qualité d'étrangeté éprouvées par l'art-thérapeute, atelier par atelier (pourcentage des sujets concernés).



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/%ge ayant utilisé support frontière	67%	100%	100%	50%	100%	67%	33%	100%	100%	67%	100%	67%	67%	100%	67%	100%
GP/%ge ayant util. support frontière GP	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	50%
S/%ge ayant verbalisé	0%	0%	100%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	33%	33%	50%	33%	50%
AT/%ge S ayant généré EE d'étrangeté	67%	100%	50%	50%	100%	100%	100%	33%	67%	67%	100%	67%	67%	50%	100%	50%

• *GROUPE 2 – Comparatif entre les représentations de frontières signifiées en relation à l'utilisation du support, et les émotions esthétiques de qualité d'étrangeté éprouvées par l'art-thérapeute, atelier par atelier (pourcentage des sujets concernés).*

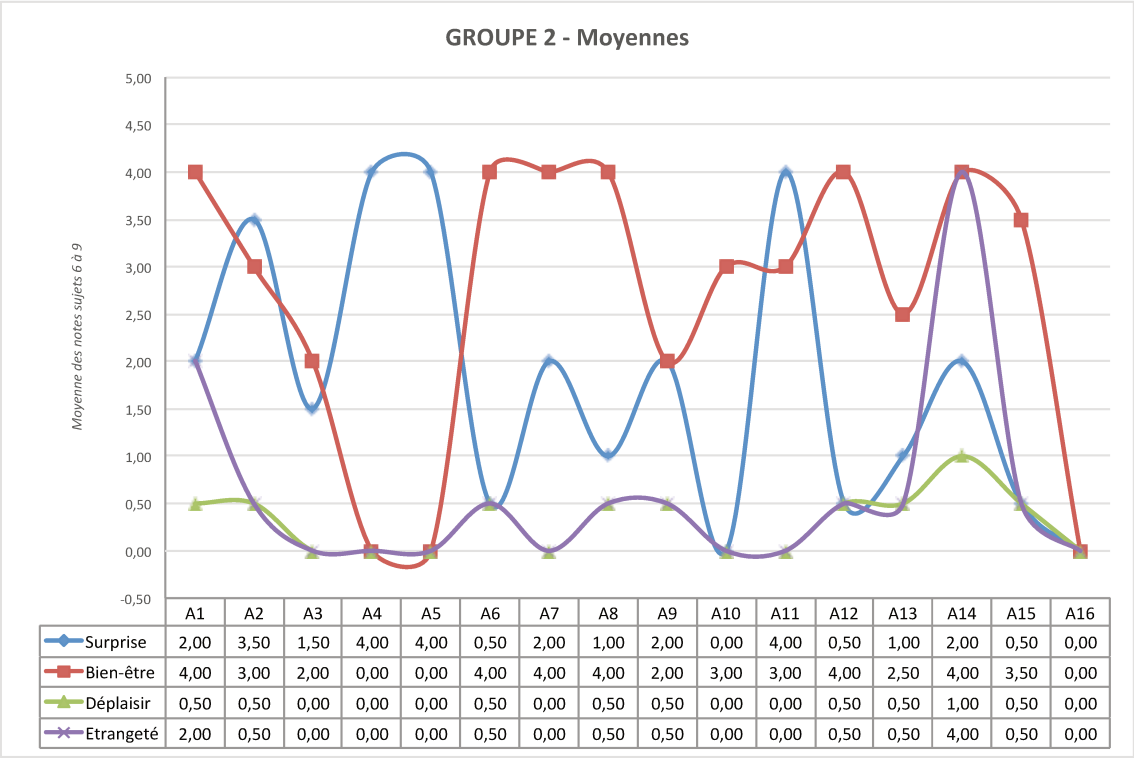


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/%ge ayant sign. frontière par geste	67%	33%	100%	50%	50%	67%	33%	67%	33%	0%	100%	67%	67%	100%	67%	100%
GP/%ge ayant sign. frontière GP par geste	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	50%
S/%ge ayant verbalisé	0%	0%	50%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	33%	67%	50%	67%	50%
AT/%ge S ayant généré EE étrangeté	67%	100%	50%	50%	100%	100%	100%	33%	67%	67%	100%	67%	67%	50%	100%	50%

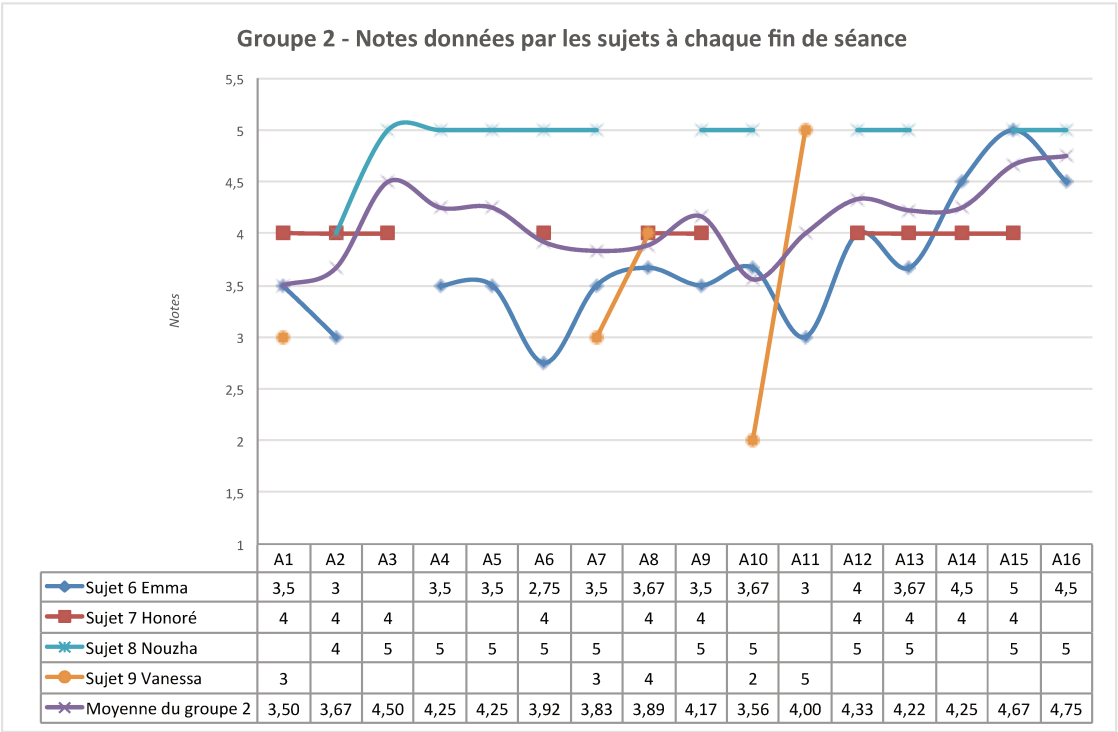
• *GROUPE 2 – Comparatif entre les représentations de frontières signifiées par le geste créatif, et les émotions esthétiques de qualité d'étrangeté éprouvées par l'art-thérapeute, atelier par atelier (pourcentage des sujets concernés).*

VI.4. Groupe 2. Tableaux comparatifs généraux

VI.4.a. GP2. Eprouvés du côté des sujets et notes de fin de séance

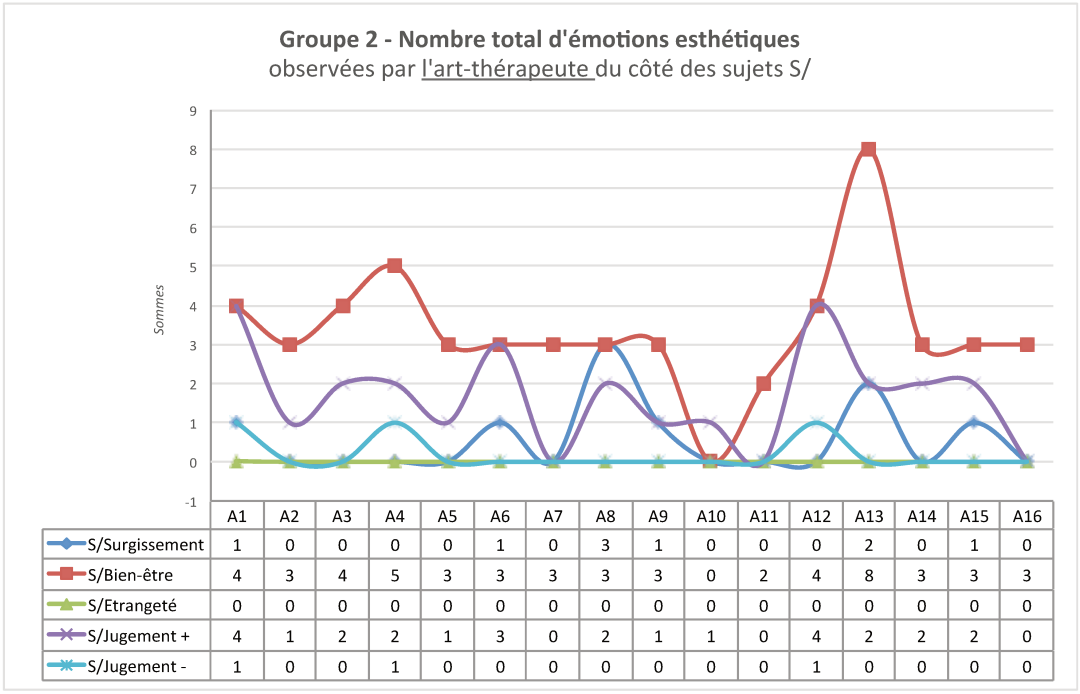


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Surprise	2,00	3,50	1,50	4,00	4,00	0,50	2,00	1,00	2,00	0,00	4,00	0,50	1,00	2,00	0,50	0,00
Bien-être	4,00	3,00	2,00	0,00	0,00	4,00	4,00	4,00	2,00	3,00	3,00	4,00	2,50	4,00	3,50	0,00
Déplaisir	0,50	0,50	0,00	0,00	0,00	0,50	0,00	0,50	0,50	0,00	0,00	0,50	0,50	1,00	0,50	0,00
Etrangeté	2,00	0,50	0,00	0,00	0,00	0,50	0,00	0,50	0,50	0,00	0,00	0,50	0,50	4,00	0,50	0,00

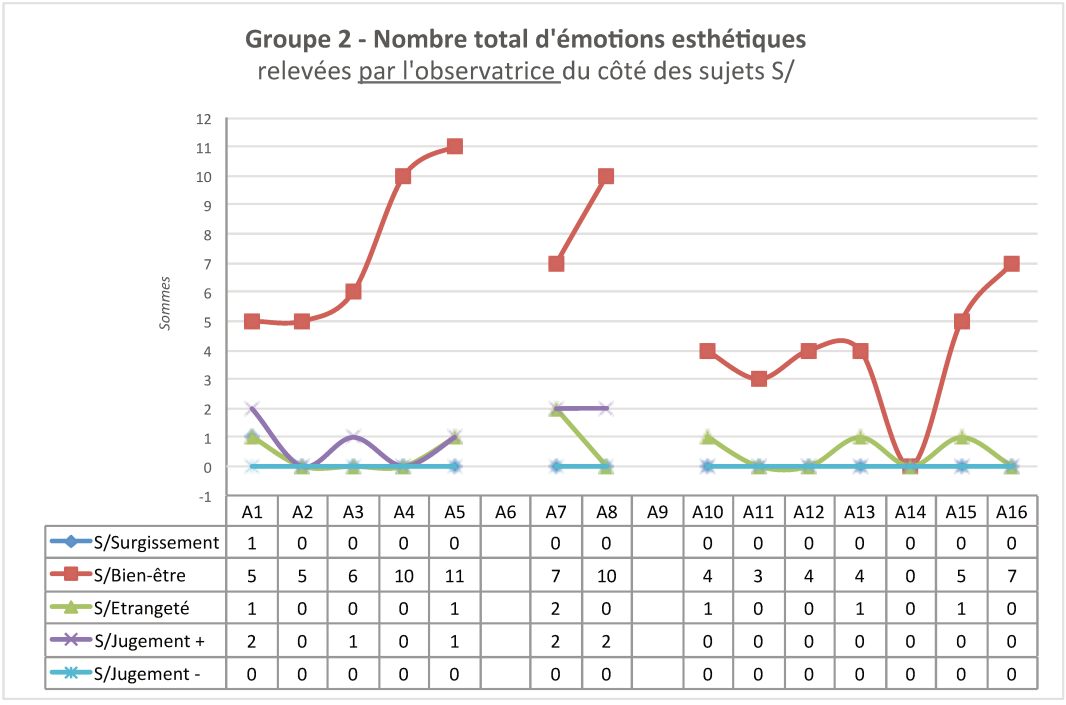


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Sujet 6 Emma	3,5	3		3,5	3,5	2,75	3,5	3,67	3,5	3,67	3	4	3,67	4,5	5	4,5
Sujet 7 Honoré	4	4	4			4		4	4			4	4	4	4	
Sujet 8 Nouzha		4	5	5	5	5	5		5	5		5	5		5	5
Sujet 9 Vanessa	3						3	4		2	5					
Moyenne du groupe 2	3,50	3,67	4,50	4,25	4,25	3,92	3,83	3,89	4,17	3,56	4,00	4,33	4,22	4,25	4,67	4,75

VI.4.b. GP2. Emotions esthétiques observées du côté des sujets

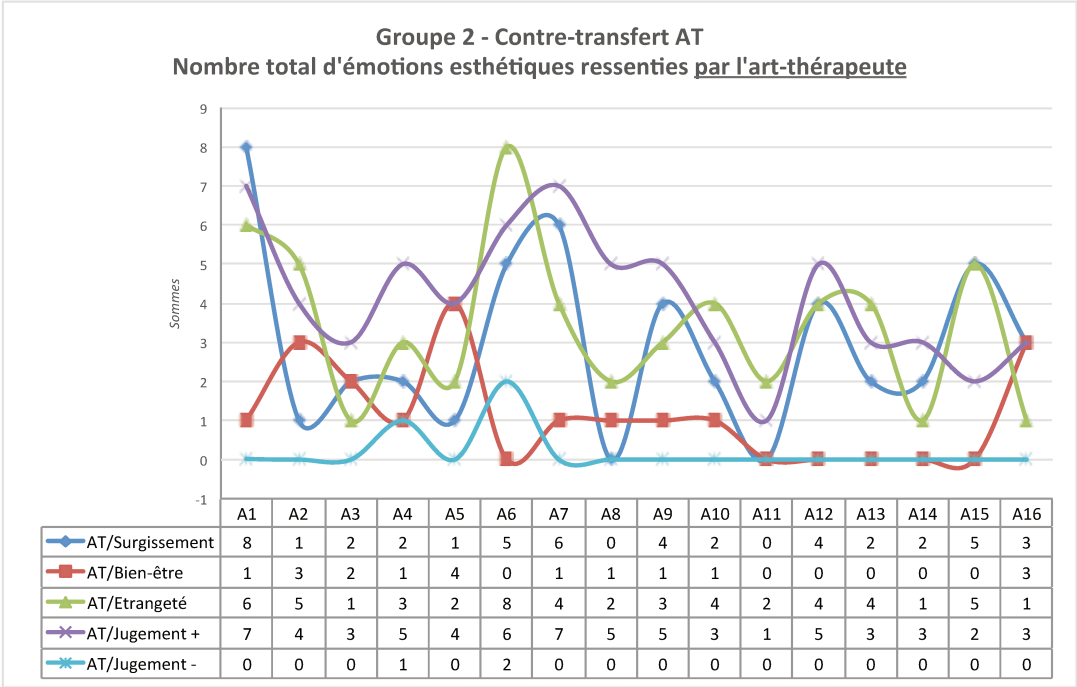


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Surgissement	1	0	0	0	0	1	0	3	1	0	0	0	2	0	1	0
S/Bien-être	4	3	4	5	3	3	3	3	3	0	2	4	8	3	3	3
S/Etrangeté	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
S/Jugement +	4	1	2	2	1	3	0	2	1	1	0	4	2	2	2	0
S/Jugement -	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0

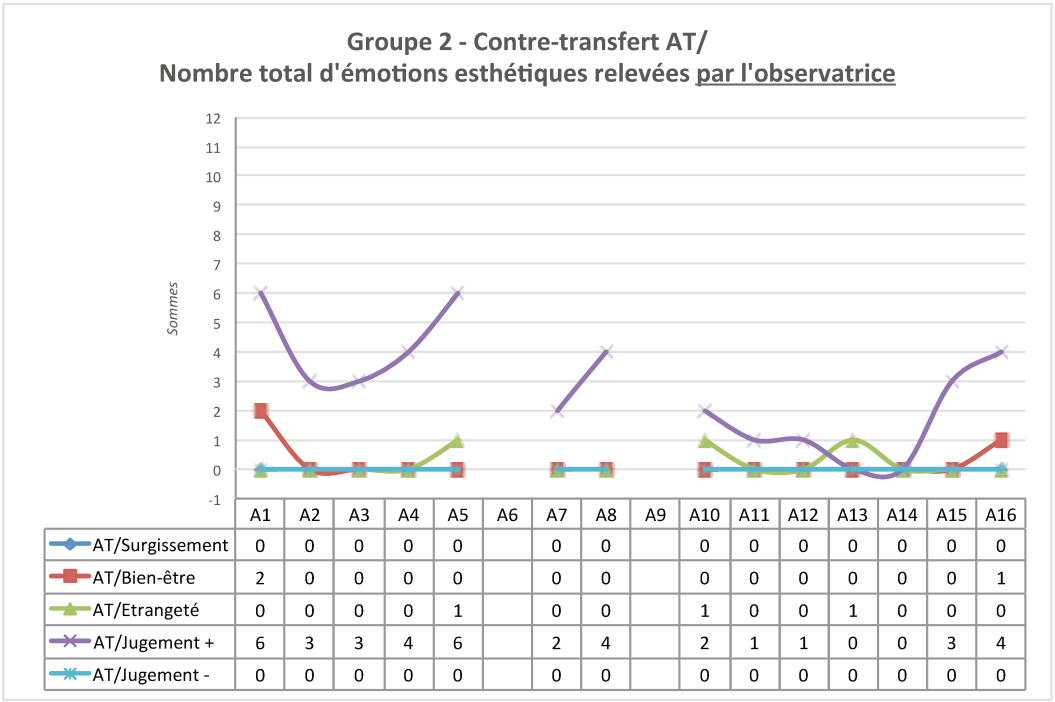


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Surgissement	1	0	0	0	0		0	0		0	0	0	0	0	0	0
S/Bien-être	5	5	6	10	11		7	10		4	3	4	4	0	5	7
S/Etrangeté	1	0	0	0	1		2	0		1	0	0	1	0	1	0
S/Jugement +	2	0	1	0	1		2	2		0	0	0	0	0	0	0
S/Jugement -	0	0	0	0	0		0	0		0	0	0	0	0	0	0

VI.4.c. GP2. Emotions esthétiques observées du côté de l'art-thérapeute

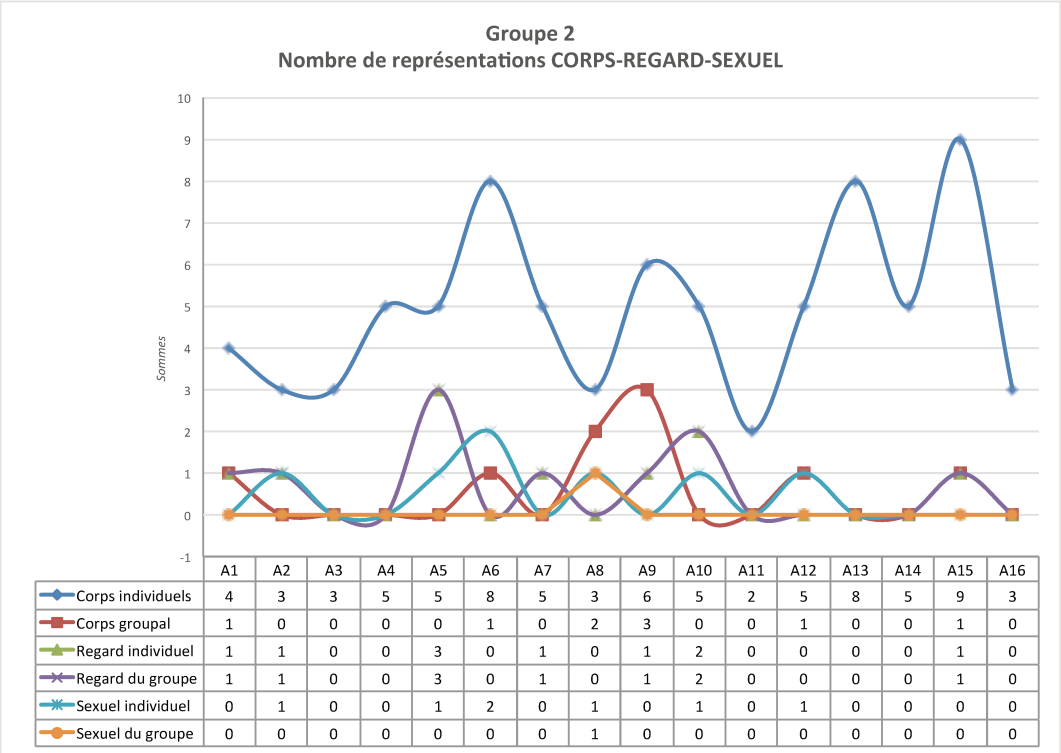


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
AT/Surgissement	8	1	2	2	1	5	6	0	4	2	0	4	2	2	5	3
AT/Bien-être	1	3	2	1	4	0	1	1	1	1	0	0	0	0	0	3
AT/Etrangeté	6	5	1	3	2	8	4	2	3	4	2	4	4	1	5	1
AT/Jugement +	7	4	3	5	4	6	7	5	5	3	1	5	3	3	2	3
AT/Jugement -	0	0	0	1	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

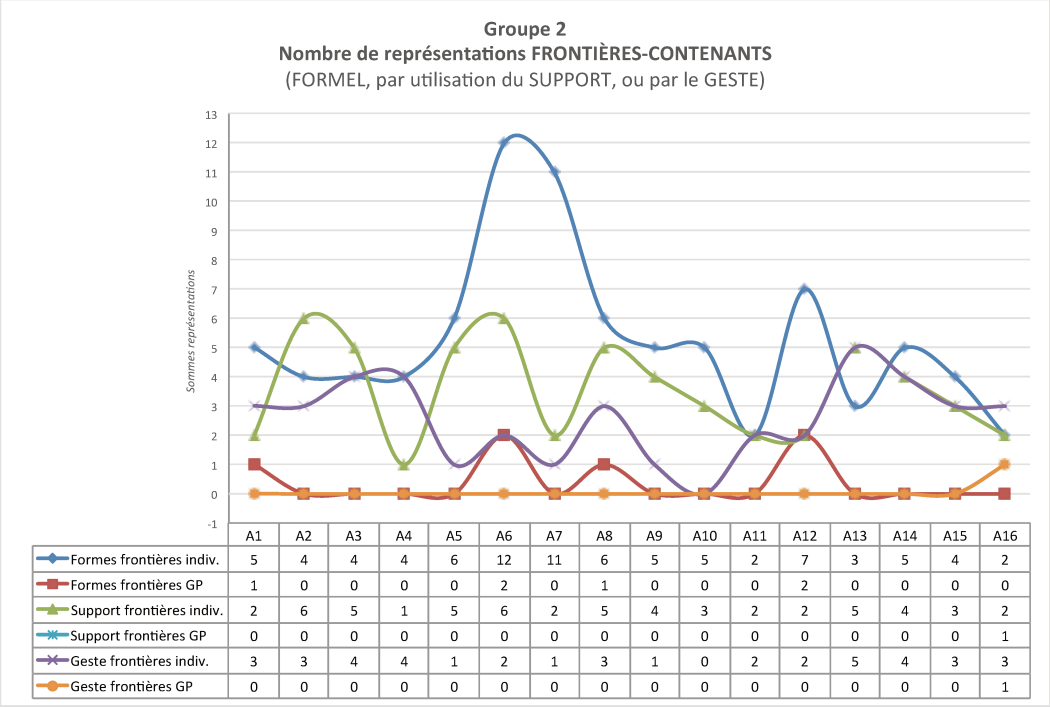


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
AT/Surgissement	0	0	0	0	0		0	0		0	0	0	0	0	0	0
AT/Bien-être	2	0	0	0	0		0	0		0	0	0	0	0	0	1
AT/Etrangeté	0	0	0	0	1		0	0		1	0	0	1	0	0	0
AT/Jugement +	6	3	3	4	6		2	4		2	1	1	0	0	3	4
AT/Jugement -	0	0	0	0	0		0	0		0	0	0	0	0	0	0

VI.4.d. GP2. Représentations dans les œuvres



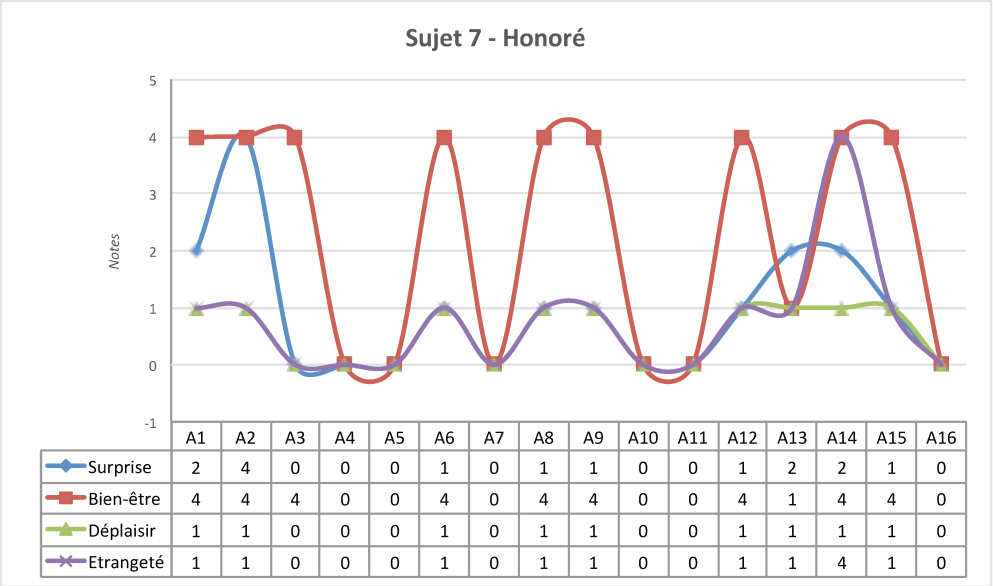
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Corps individuels	4	3	3	5	5	8	5	3	6	5	2	5	8	5	9	3
Corps groupal	1	0	0	0	0	1	0	2	3	0	0	1	0	0	1	0
Regard individuel	1	1	0	0	3	0	1	0	1	2	0	0	0	0	1	0
Regard du groupe	1	1	0	0	3	0	1	0	1	2	0	0	0	0	1	0
Sexuel individuel	0	1	0	0	1	2	0	1	0	1	0	1	0	0	0	0
Sexuel du groupe	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0



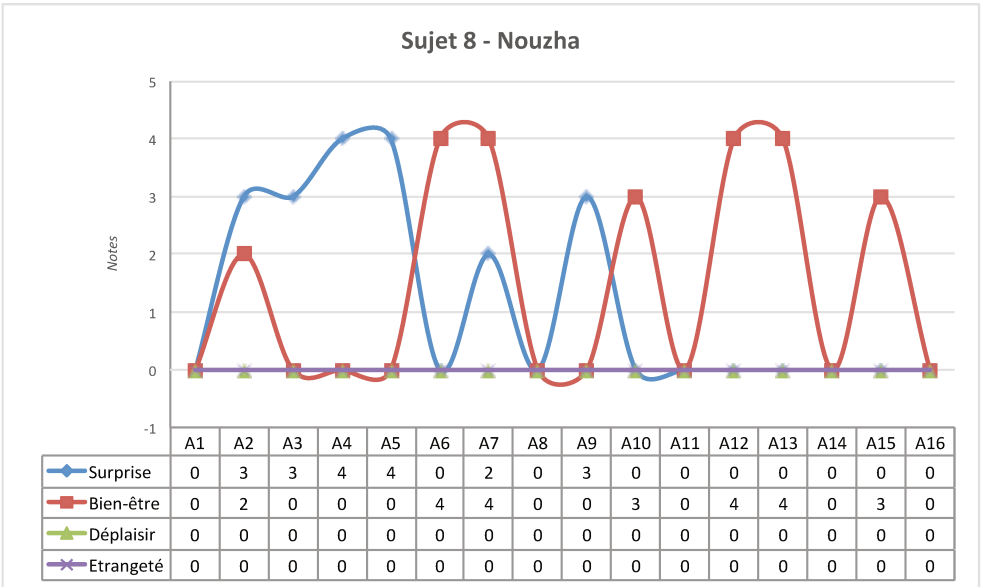
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Formes frontières indiv.	5	4	4	4	6	12	11	6	5	5	2	7	3	5	4	2
Formes frontières GP	1	0	0	0	0	2	0	1	0	0	0	2	0	0	0	0
Support frontières indiv.	2	6	5	1	5	6	2	5	4	3	2	2	5	4	3	2
Support frontières GP	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Geste frontières indiv.	3	3	4	4	1	2	1	3	1	0	2	2	5	4	3	3
Geste frontières GP	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1

VI.4.e. GP2. Détail des éprouvés notifiés par sujet et par atelier (auto-questionnaires)

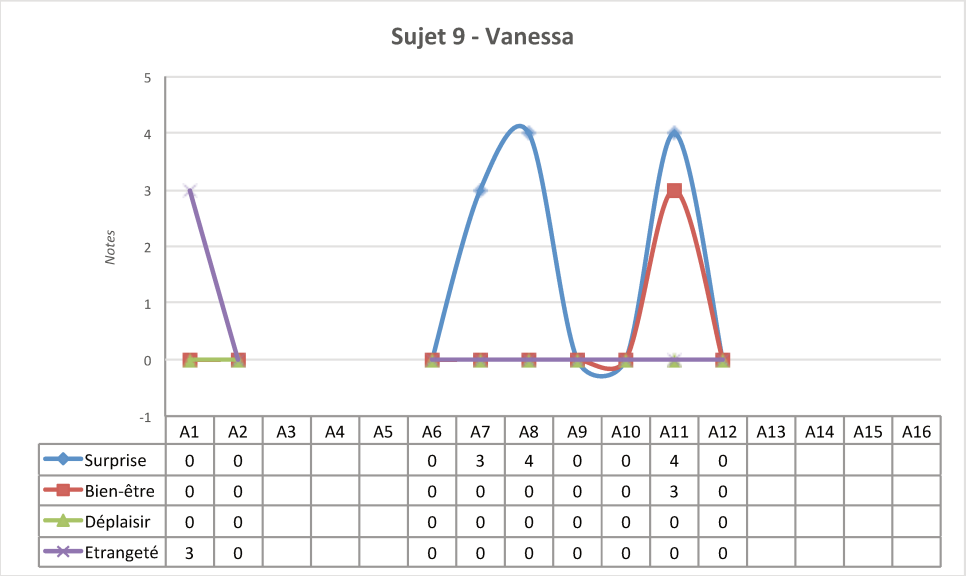
Nous ne pouvons présenter les détails des éprouvés d'Emma (sujet 6) en raison du fait qu'elle n'était pas en mesure de remplir les auto-questionnaires.



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Surprise	2	4	0	0	0	1	0	1	1	0	0	1	2	2	1	0
Bien-être	4	4	4	0	0	4	0	4	4	0	0	4	1	4	4	0
Déplaisir	1	1	0	0	0	1	0	1	1	0	0	1	1	1	1	0
Etrangeté	1	1	0	0	0	1	0	1	1	0	0	1	1	4	1	0

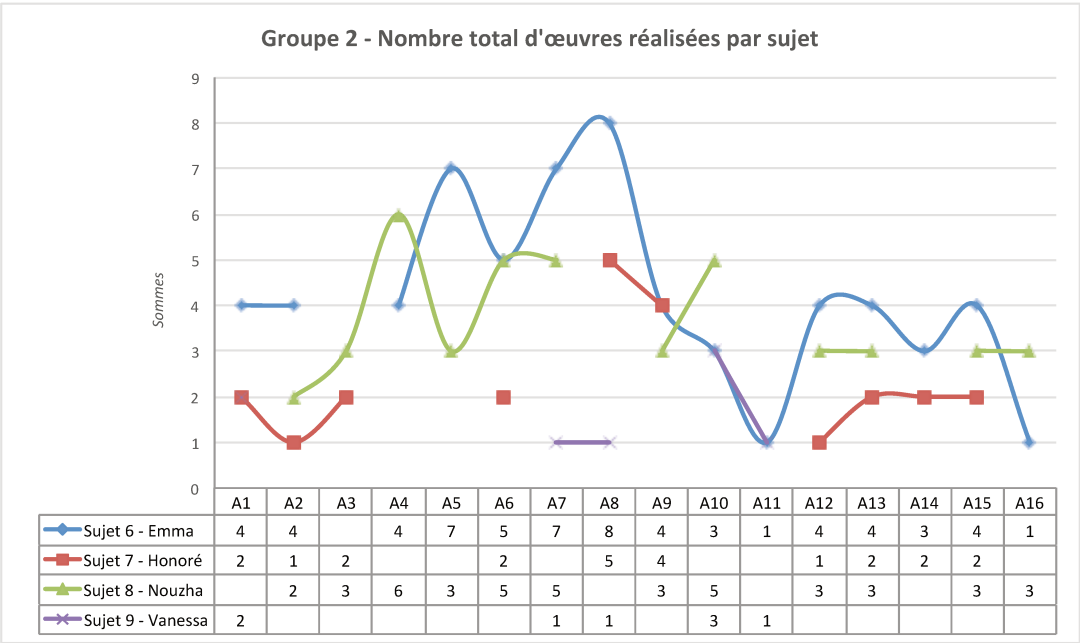


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Surprise	0	3	3	4	4	0	2	0	3	0	0	0	0	0	0	0
Bien-être	0	2	0	0	0	4	4	0	0	3	0	4	4	0	3	0
Déplaisir	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Etrangeté	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Surprise	0	0				0	3	4	0	0	4	0				
Bien-être	0	0				0	0	0	0	0	3	0				
Déplaisir	0	0				0	0	0	0	0	0	0				
Etrangeté	3	0				0	0	0	0	0	0	0				

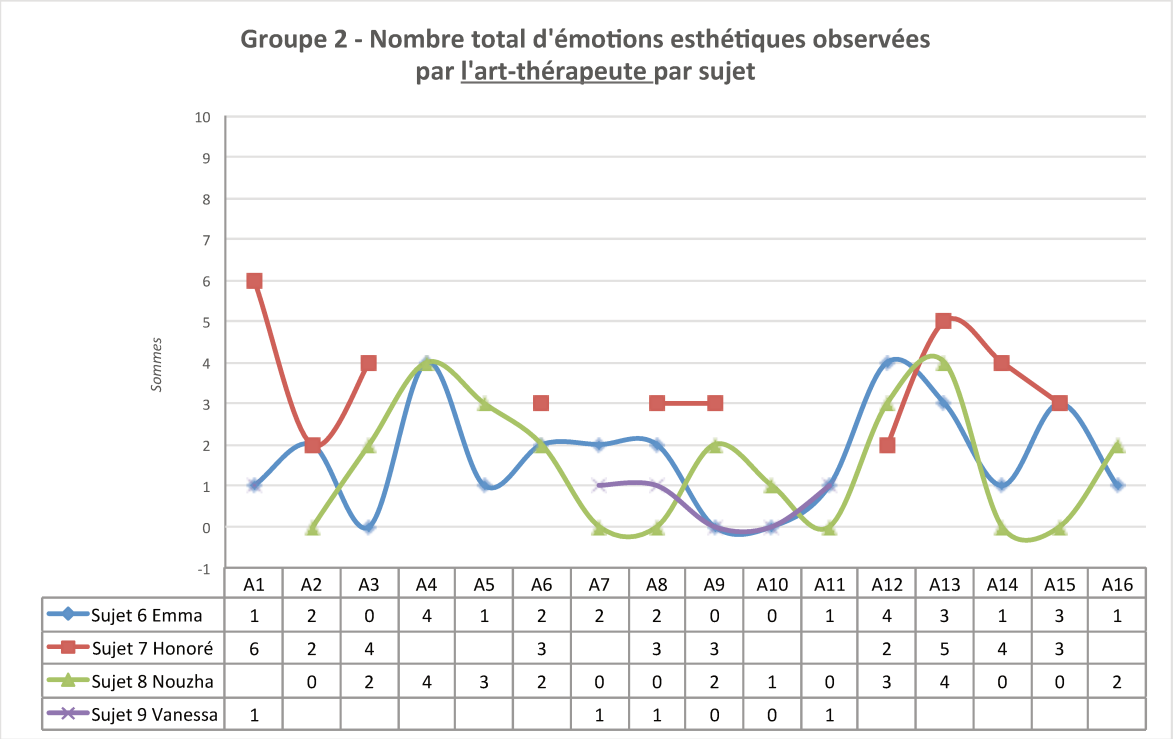
VI.4.f. GP2. Nombre d'œuvres réalisées par sujet et par atelier



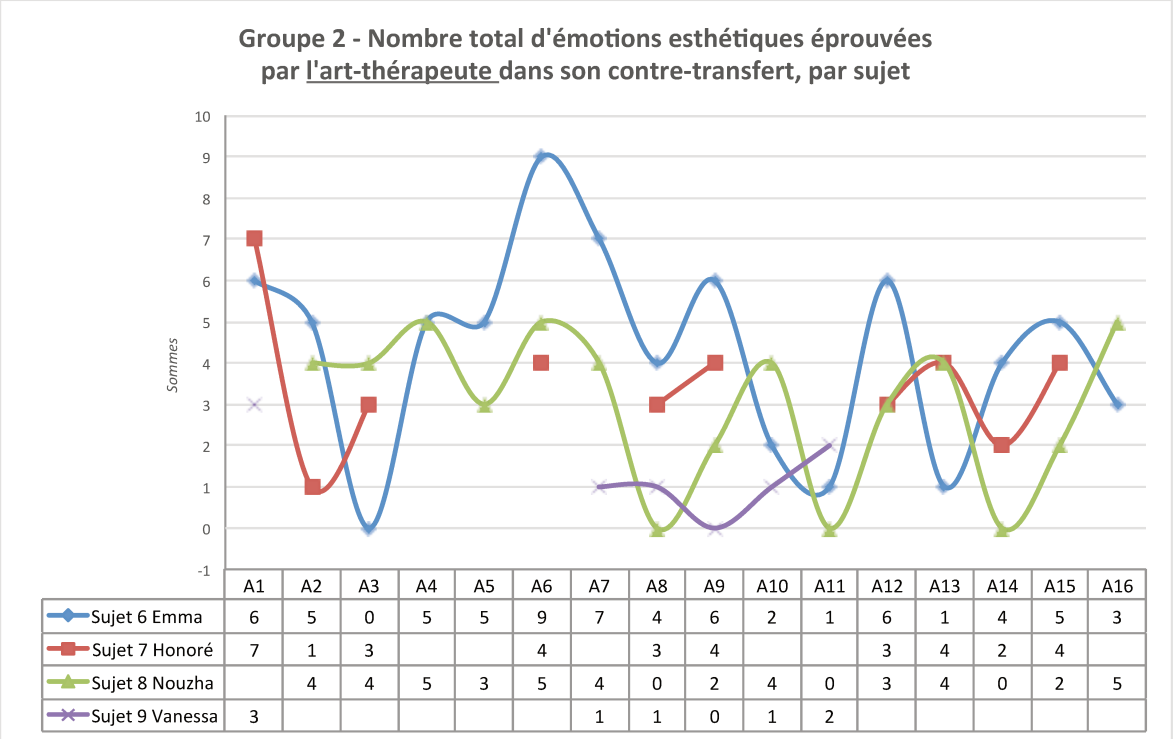
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Sujet 6 - Emma	4	4		4	7	5	7	8	4	3	1	4	4	3	4	1
Sujet 7 - Honoré	2	1	2			2		5	4			1	2	2	2	
Sujet 8 - Nouzha		2	3	6	3	5	5		3	5		3	3		3	3
Sujet 9 - Vanessa	2						1	1		3	1					

VI.4.g. GP2. Emotions esthétiques relevées par atelier et par sujet

1. Nombre total d'émotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute (sujets puis contre-transfert)



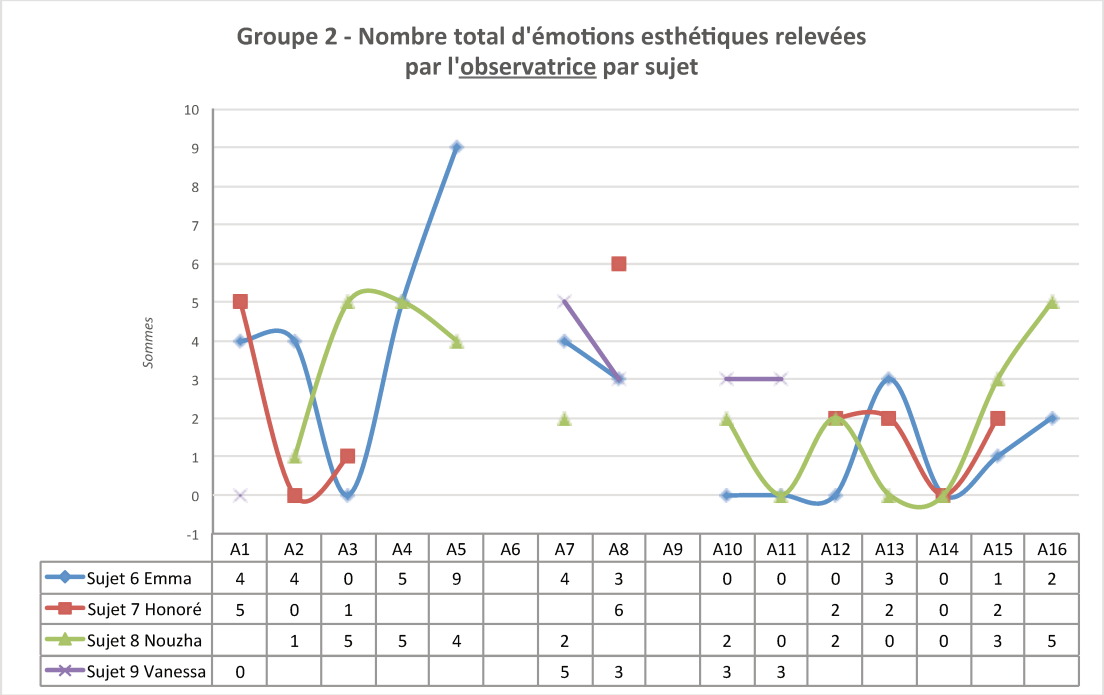
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Sujet 6 Emma	1	2	0	4	1	2	2	2	0	0	1	4	3	1	3	1
Sujet 7 Honoré	6	2	4			3		3	3			2	5	4	3	
Sujet 8 Nouzha		0	2	4	3	2	0	0	2	1	0	3	4	0	0	2
Sujet 9 Vanessa	1						1	1	0	0	1					



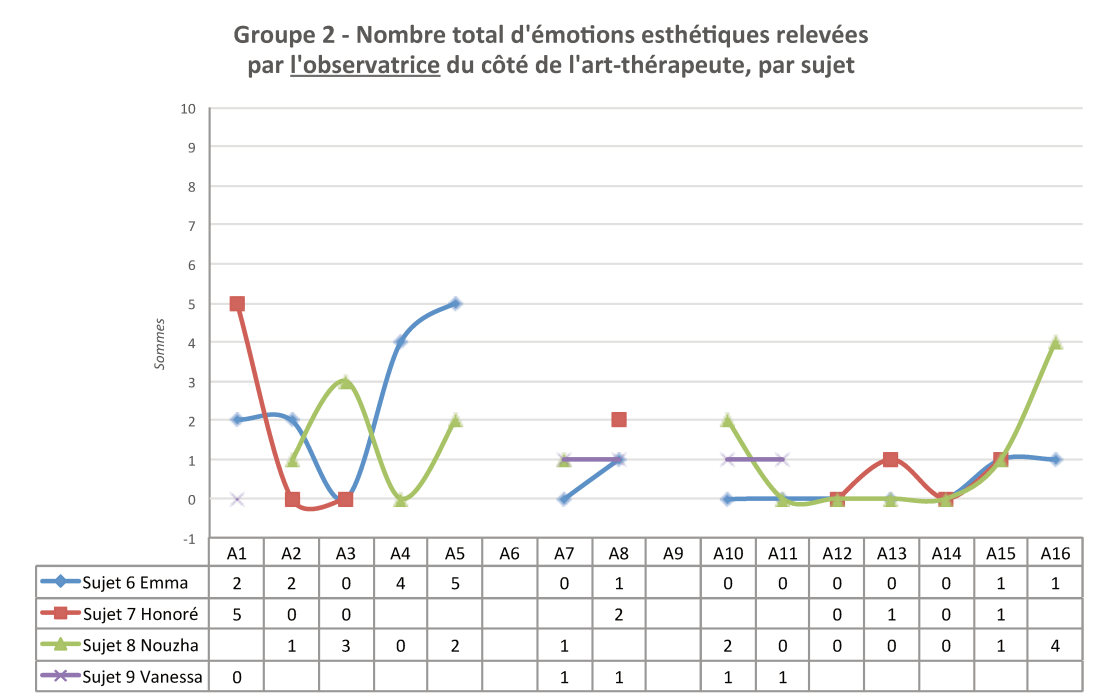
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Sujet 6 Emma	6	5	0	5	5	9	7	4	6	2	1	6	1	4	5	3
Sujet 7 Honoré	7	1	3			4		3	4			3	4	2	4	
Sujet 8 Nouzha		4	4	5	3	5	4	0	2	4	0	3	4	0	2	5
Sujet 9 Vanessa	3						1	1	0	1	2					

Les blancs signifient les absences des sujets, lorsqu'elles ont duré deux jours et plus (une seule absence n'a pas été notifiée pour la bonne lisibilité des graphiques). Nous avons par ailleurs signifié l'absence de l'observatrice pour les ateliers 6 et 9.

2. Nombre total d'émotions esthétiques relevées par l'observatrice (sujets puis contre-transfert)

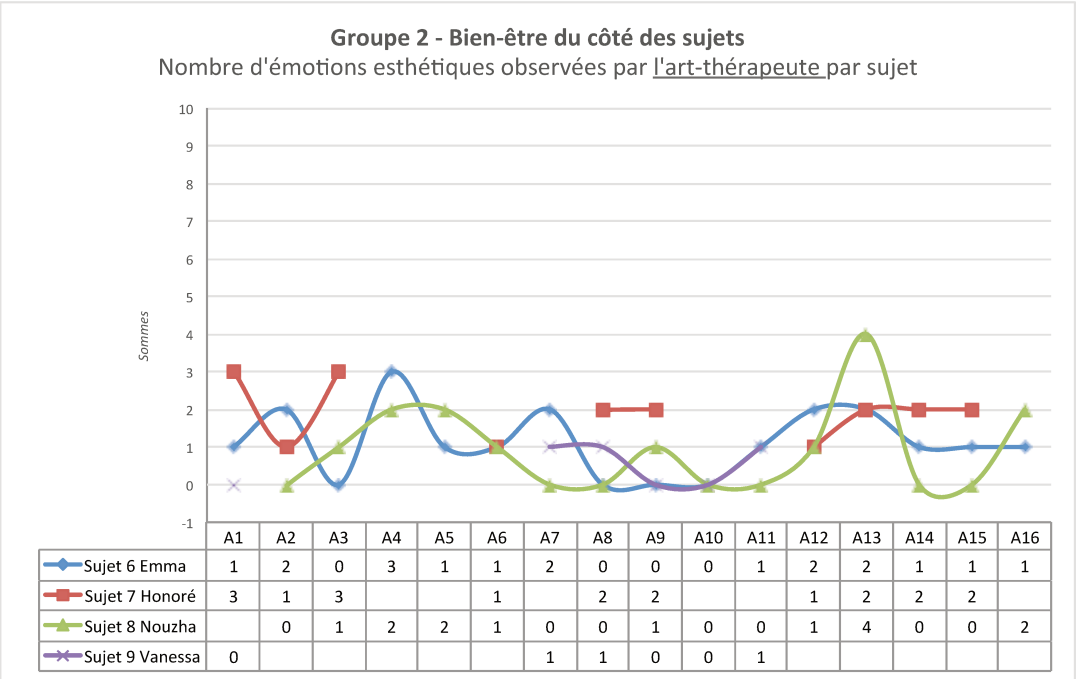


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Sujet 6 Emma	4	4	0	5	9		4	3		0	0	0	3	0	1	2
Sujet 7 Honoré	5	0	1					6				2	2	0	2	
Sujet 8 Nouzha		1	5	5	4		2			2	0	2	0	0	3	5
Sujet 9 Vanessa	0						5	3		3	3					

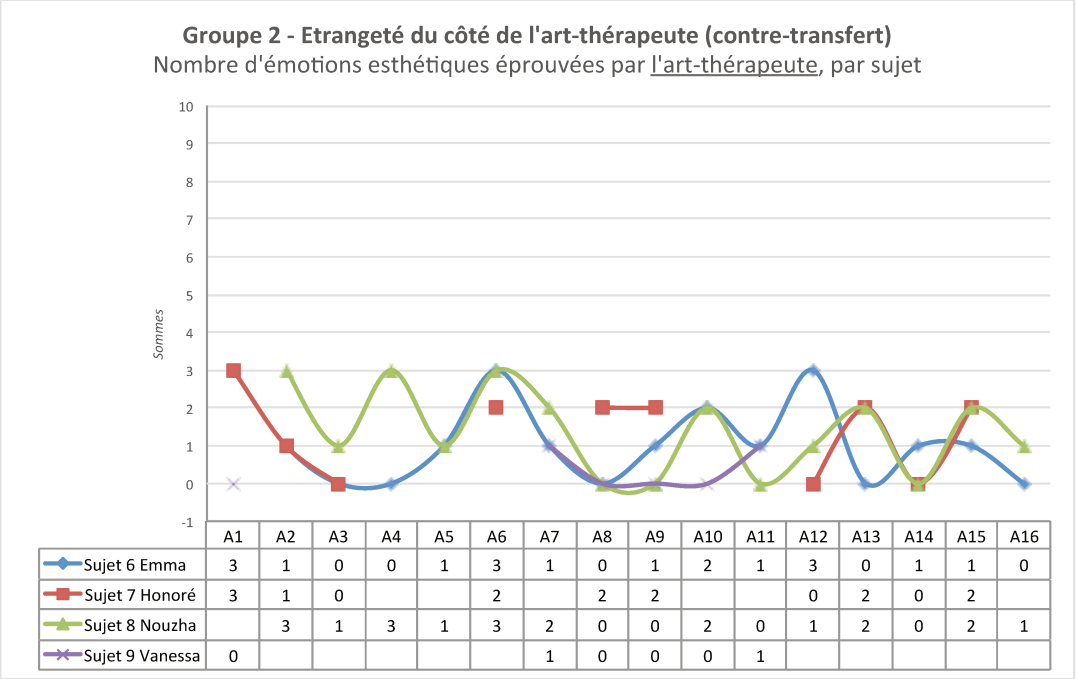


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Sujet 6 Emma	2	2	0	4	5		0	1		0	0	0	0	0	1	1
Sujet 7 Honoré	5	0	0					2				0	1	0	1	
Sujet 8 Nouzha		1	3	0	2		1			2	0	0	0	0	1	4
Sujet 9 Vanessa	0						1	1		1	1					

3. Nombre d'émotions esthétiques *en négatif* relevées par l'art-thérapeute : bien-être du côté des sujets puis étrangeté dans le contre-transfert



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Sujet 6 Emma	1	2	0	3	1	1	2	0	0	0	1	2	2	1	1	1
Sujet 7 Honoré	3	1	3			1		2	2			1	2	2	2	
Sujet 8 Nouzha		0	1	2	2	1	0	0	1	0	0	1	4	0	0	2
Sujet 9 Vanessa	0						1	1	0	0	1					

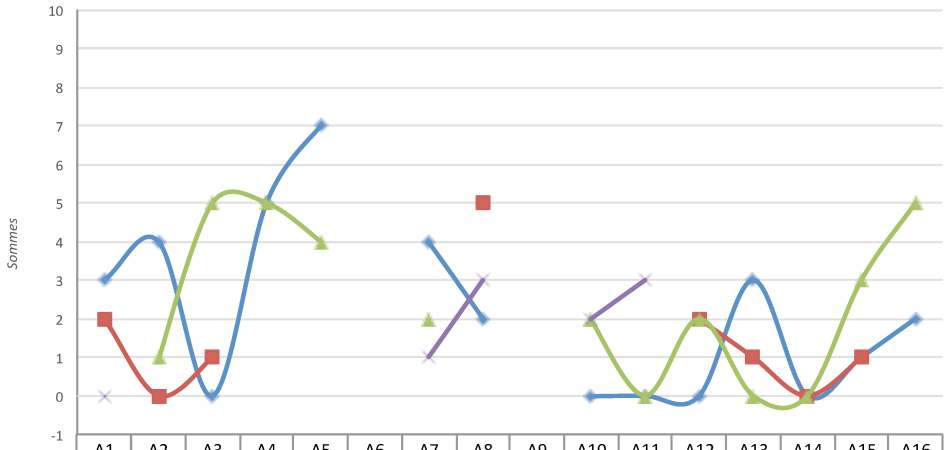


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Sujet 6 Emma	3	1	0	0	1	3	1	0	1	2	1	3	0	1	1	0
Sujet 7 Honoré	3	1	0			2		2	2			0	2	0	2	
Sujet 8 Nouzha		3	1	3	1	3	2	0	0	2	0	1	2	0	2	1
Sujet 9 Vanessa	0						1	0	0	0	1					

4. Nombre d'émotions esthétiques *en négatif* relevées par l'observatrice : bien-être du côté des sujets puis étrangeté dans le contre-transfert

Groupe 2 - Bien-être du côté des sujets

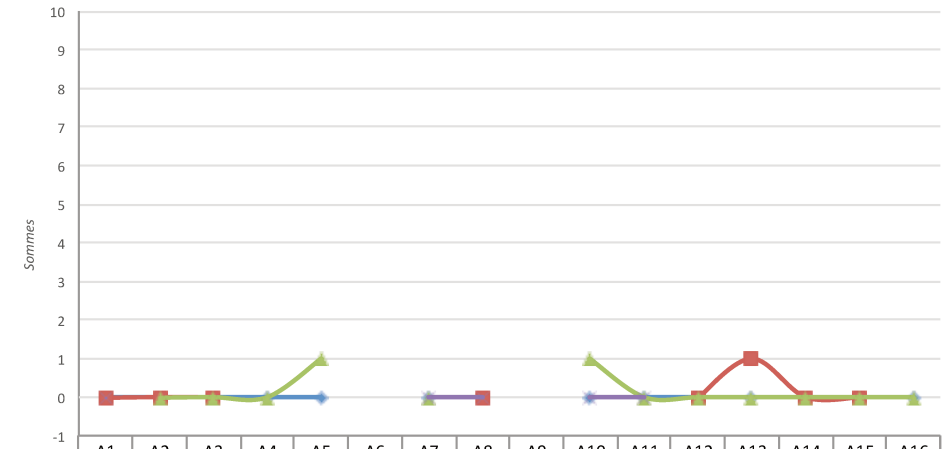
Nombre d'émotions esthétiques relevées par l'observatrice par sujet



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Sujet 6 Emma	3	4	0	5	7		4	2		0	0	0	3	0	1	2
Sujet 7 Honoré	2	0	1					5				2	1	0	1	
Sujet 8 Nouzha		1	5	5	4		2			2	0	2	0	0	3	5
Sujet 9 Vanessa	0						1	3		2	3					

Groupe 2 - Etrangeté du côté de l'art-thérapeute (contre-transfert)

Nombre d'émotions esthétiques relevées par l'observatrice, par sujet



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Sujet 6 Emma	0	0	0	0	0		0	0		0	0	0	0	0	0	0
Sujet 7 Honoré	0	0	0					0				0	1	0	0	
Sujet 8 Nouzha		0	0	0	1		0			1	0	0	0	0	0	0
Sujet 9 Vanessa	0						0	0		0	0					

5. Commentaires sur les graphiques 1 à 4

Nous observons dans ces graphiques une affinité particulière entre nous-même et Honoré, en termes d'émotions esthétiques éprouvées de part et d'autre, avec des courbes d'allure similaire, assez notables pour les ateliers 1 et 13 (voir graphiques 1., courbes rouges). Cette observation est corroborée par les relevés de l'observatrice, particulièrement pour les atleliers 1 et 8 (graphiques 2., courbes rouges).

En termes de qualité des émotions esthétiques relevées, les courbes montrent également une tendance à la similarité dans nos observations, du bien-être du côté de Honoré versus l'étrangeté dans notre contre-transfert (graphiques 3. courbes rouges).

Un nombre important d'émotions esthétiques est relevé en ce qui concerne la relation entre Emma et nous-même, surtout pour les ateliers 4, 6, 12 et 15 dans nos relevés (graphiques 1. courbes bleues), et 4 et 5 dans les relevés de l'observatrice (graphiques 2. courbes bleues).

L'étrangeté est relativement éprouvée de notre côté lors de l'atelier 6 pour Emma et Nouzha sans que pour autant le bien-être soit relevé de façon similaire du côté des adolescentes (graphiques 3. courbes vertes et bleues). L'observatrice, quant à elle, note un nombre important d'émotions esthétiques de bien-être du côté de ces patientes pour les ateliers 4 et 5 (graphique 4. haut, courbes vertes et bleues), et du côté de Nouzha pour l'atelier 3 (courbe verte). Nous pouvons mettre en relation notre éprouvé d'étrangeté (graphique 3. bas, courbe verte) avec l'éprouvé de bien-être du côté de Nouzha relevé par l'observatrice pour l'atelier 4 (graphiques 4. haut, courbe verte). Nous ne pouvons cependant pas présumer de ce que l'observatrice aurait noté –et objectivé- lors de l'atelier 6 si elle avait pu être présente. Comme nous l'avons déjà précisé, il a été compliqué pour elle de bien évaluer nos ressentis, étant obligée de ne se fier qu'aux manifestations non-verbales en raison de notre position de réserve durant les séances. Ceci explique le faible nombre d'émotions esthétiques d'étrangeté que l'observatrice a pu relever en termes de contre-transfert (graphique 4. bas).

VII. Résultats quantitatifs – Groupe 3

VII.1. Groupe 3 : relevés des émotions esthétiques par l'art-thérapeute et l'observatrice

VII.1.a. GP3. Résultats du tableau 1

		ART-THÉRAPEUTE						
	AT	Surg.	B-E	Etr.	J +	J -	Ss EE	TOT S
SUJETS	Surg.	1	2	1	1	-	5	10
	B-E	5	**11**	3	1	-	43	**63**
	Etr.	1	-	**10**	3	-	-	14
	J +	2	3	**11**	**17**	3	22	**58**
	J -	2	1	8	**10**	-	6	27
	Ss EE	28	2	37	36	3	3	
	TOT AT	**39**	19	**70**	**68**	6		

GROUPE 3. Tableau 1a. Emotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute (AT)

		ART-THÉRAPEUTE						
	OBS	Surg.	B-E	Etr.	J +	J -	Ss EE	TOT S
SUJETS	Surg.	1	-	-	-	1	13	15
	B-E	1	1	-	1	-	19	**22**
	Etr.	-	-	-	-	-	2	2
	J +	1	-	-	**5**	-	38	**44**
	J -	-	-	-	-	-	21	21
	Ss EE	1	2	-	**9**	-	21	
	TOT AT	**4**	3	**0**	**15**	1		

GROUPE 3. Tableau 1b. Emotions esthétiques relevées par l'observatrice (OBS)

Légende : Surg. = surgissement ; BE = bien-être ; J + = jugement positif ; J - = jugement négatif ; Ss EE = émotion esthétique observée seulement du côté des sujets ou de l'art-thérapeute

- *GROUPE 3 - Tableau 1 : croisement des qualités d'émotions esthétiques et de jugements esthétiques entre les sujets et l'art-thérapeute. Relevés par l'art-thérapeute versus relevés par l'observatrice.*

Nous observons du côté des **sujets** une prégnance des émotions esthétiques de *bien-être* (T1a = 63 ; T1b = 22) et des jugements positifs (T1a = 58 ; T1b = 44), ainsi que des valeurs non négligeables des autres qualités d'émotions esthétiques et de jugement. Notamment, *l'étrangeté* observée par nous-même (T1a = 14), le *surgissement* relevé par l'observatrice (T1b = 15), et le *jugement négatif* notifié par chacune d'elles (T1a = 27 ; T1b = 21).

Dans notre **contre-transfert**, les éprouvés d'*étrangeté* (T1a = 70) et les *jugements positifs* (T1a = 68 ; T1b = 15) sont très clairement les plus prégnants, même si seuls les jugements positifs sont également identifiés par l'observatrice. Nous notons également significativement des émotions esthétiques de *suprise* dans notre contre-transfert (T1a = 39 ; T1b = 4).

Du point de vue des **correspondances des émotions esthétiques**, elles ne sont quasiment notifiées que par nous-même, notamment en résonance entre nous et les sujets pour les ressentis de *bien-être* (T1a = 11), d'*étrangeté* (T1a = 10) et plus clairement encore, pour les *jugements positifs* également relevés par l'observatrice (T1a = 17 ; T1b = 5). Nous pouvons noter aussi la correspondance entre jugement négatif du côté des sujets et jugement positif de notre côté dans notre observation (T1a = 10).

Peu d'émotions esthétiques sont en réelle correspondance entre les sujets et nous-même, surtout dans les relevés de l'observatrice. Nous notons par exemple les qualités de *surgissement* (T1a = 28/39 = 71,8%) et d'*étrangeté* (T1a = 37/70 = 52,9%) relevés dans notre contre-transfert, et ses *jugements positifs* (T1a = 36/68 = 52,9% ; T1b = 9/15 = 60%). Du côté des sujets, ce manque de correspondance se révèle surtout du point de vue des éprouvés de *bien-être* (T1a = 43/63 = 68,3% ; T1b = 19/22 = 86,4%), et des *jugements positifs* (T1a = 22/58 = 37,9% ; T1b = 38/44 = 86,4%) et *négatifs* (T1b = 100%) dans les relevés de l'observatrice.

Le nombre d'émotions et de jugements esthétiques sont relativement élevés entre nos relevés et ceux de l'observatrice concernant les sujets (Σ T1a = 172 ; Σ T1b = 104), mais beaucoup plus éloignés concernant les nôtres (Σ T1a = 202 ; Σ T1b = 23). Le compte des œuvres pour lesquelles il n'a pas été relevé d'émotion ni de jugement esthétiques est relativement proche comparé aux autres groupes (T1a = 3 ; T1b = 21).

VII.1.b. GP3. Tableaux 2.1 et 2.2 : nature des émotions esthétiques par critères fabriquant/fabriqué du processus de création

	SUJETS (grilles AT)	Surg.	B-E	Etr.	J +	J -
Fabriquant	Outil	-	2	-	-	1
	Medium	1	4	-	2	-
	Support	1	-	-	1	-
	Couleurs	1	1	-	4	2
Fabriqué	Geste	1	**52**	-	5	-
	Formes	6	3	7	10	13
	Œuvre	-	-	4	**33**	9
	Texte	-	-	-	-	-
	TOTAL	10	**62**	11	**55**	25

GROUPE 3. Tableau 2.1a. Emotions esthétiques relevées par l'art-thérapeute (observation des sujets)

	AT (grilles AT)	Surg.	B-E	Etr.	J +	J -
Fabriquant	Outil	-	-	-	-	-
	Medium	1	-	-	-	-
	Support	-	-	-	-	-
	Couleurs	10	2	6	12	-
Fabriqué	Geste	6	11	3	2	-
	Formes	**19**	4	**41**	19	-
	Œuvre	1	1	14	**32**	6
	Texte	-	-	1	2	-
	TOTAL	**37**	18	**65**	**67**	6

GROUPE 3. Tableau 2.1b. Emotions esth. relevées par l'art-thérapeute (observation du contre-transfert)

	SUJETS (grilles OBS)	Surg.	B-E	Etr.	J +	J -
Fabriquant	Outil	2	2	-	7	1
	Medium	-	4	-	1	-
	Support	-	-	-	-	-
	Couleurs	5	3	-	5	4
Fabriqué	Geste	-	1	-	-	1
	Formes	2	3	1	4	8
	Œuvre	6	8	1	**24**	7
	Texte	-	-	-	-	-
	TOTAL	15	**21**	2	**41**	**21**

GROUPE 3. Tableau 2.2a. Emotions esthétiques relevées par l'observatrice (observation des sujets)

	AT (grilles OBS)	Surg.	B-E	Etr.	J +	J -
Fabriquant	Outil	-	-	-	-	-
	Medium	-	-	-	1	-
	Support	-	-	-	-	-
	Couleurs	1	-	-	2	-
Fabriqué	Geste	-	1	-	1	-
	Formes	1	-	-	2	-
	Œuvre	2	2	-	**9**	1
	Texte	-	-	-	-	-
	TOTAL	4	3	0	**15**	1

GROUPE 3. Tableau 2.2b. Emotions esth. relevées par l'observatrice (observation de l'art-thérapeute)

- *GROUPE 3 - Tableaux 2.1 et 2.2 : nature des émotions esthétiques par critères fabriquant/fabriqué du processus de création. Relevés par l'art-thérapeute versus relevés par l'observatrice.*

Du côté des **sujets**, nous constatons du côté de nos relevés un lien flagrant entre *geste* et bien-être (T2.1a = 52), voire même une résonance potentielle avec nos éprouvés en contre-transfert (T2.1b = 11 pour les émotiones esthétiques de bien-être éprouvées

face aux gestes des patients). L'observatrice, elle, relève un lien entre les éprouvés de bien-être perçus chez les patients et *l'œuvre*, même si cela ne ressort pas de façon flagrante (T2.2a = 8).

En ce qui concerne nos éprouvés en **contre-transfert**, nous retrouvons le surgissement (T2.1b = 19) et l'étrangeté (T2.1b = 41) particulièrment liés aux *formes*. L'observatrice rend, quant à elle, peu compte de ce qu'elle a pu relever de ce côté.

Du point de vue des jugements esthétiques positifs, il apparaît de façon flagrante dans nos relevés et ceux de l'observatrice, un lien avec l'*œuvre* dans son intégrité, tant du côté des sujets (T2.1a = 33 ; T2.2a = 24) que du nôtre (T2.1b = 32 ; T2.2b = 9). Notons tout de même, du côté de notre contre-transfert, nos jugements positifs concernant les *couleurs* (T2.1b = 12) et les *formes* (T2.1b = 19).

VII.1.c. GP3. Résultats du tableau 3 : taux de recouvrement critères fabriquant/fabriqué

	AT	nbEE/S	nbEE/AT	nbEE C	TR
Fabriquant	Outil	3	-	-	-
	Medium	5	1	-	-
	Support	1	-	-	-
	Couleurs	7	22	1	0,04
Fabriqué	Geste	**55**	20	10	0,15
	Formes	34	**68**	13	0,15
	Œuvre	43	49	15	**0,19**
	Texte	-	3	-	-
	TOTAL	148	163	39	0,14

GROUPE 3. Tableau 3a. EE relevées par l'art-thérapeute

	OBS	nbEE/S	nbEE/AT	nbEE C	TR
Fabriquant	Outil	9	-	-	-
	Medium	5	1	-	-
	Support	-	-	-	-
	Couleurs	11	3	-	-
Fabriqué	Geste	2	1	1	0,50
	Formes	**14**	3	1	0,06
	Œuvre	**36**	**11**	5	**0,12**
	Texte	-	-	-	-
	TOTAL	77	19	7	0,08

GROUPE 3. Tableau 3b. EE relevées par l'observatrice

Légende : EE = émotion esthétique ; S = Sujet ; AT = art-thérapeute ; OBS = observatrice ; C = en commun ; TR taux de recouvrement = C:(nS+nAT-C)

VII.1.d. GP3. Résultats du tableau 4 : taux de recouvrement par sujet

AT	nbEE/S	nbEE/AT	nbEE C	TR
Sujet 10	28	29	9	**0,19**
Sujet 11	37	47	11	0,15
Sujet 12	35	37	10	0,16
Sujet 13	27	29	8	**0,17**
Sujet 14	21	23	1	0,02

GROUPE 3. Tableau 4a. EE relevées par l'AT

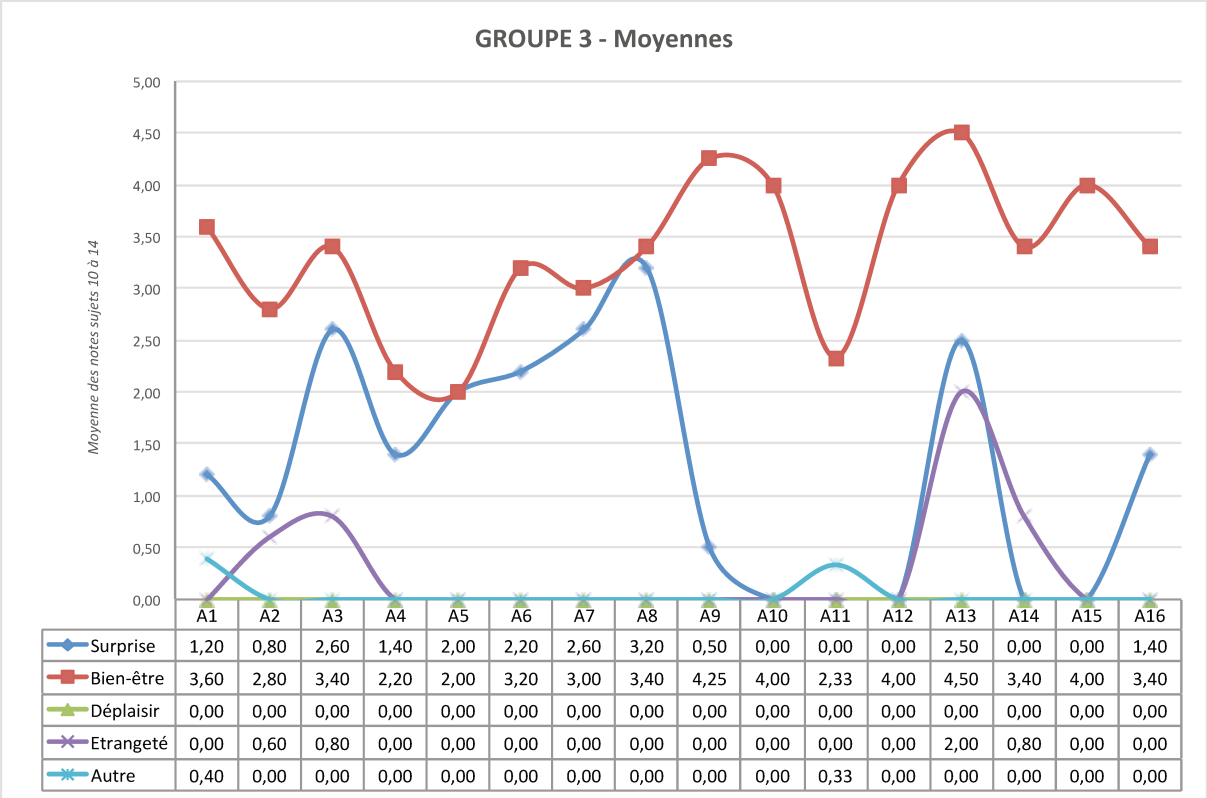
OBS	nbEE/S	nbEE/AT	nbEE C	TR
Sujet 10	16	5	3	**0,17**
Sujet 11	15	6	2	**0,11**
Sujet 12	22	5	1	0,04
Sujet 13	10	2	-	-
Sujet 14	14	1	1	0,07

GROUPE 3. Tableau 4b. EE relevées par l'Obs.

Légende : EE = émotion esthétique ; S = Sujet ; AT = art-thérapeute ; OBS = observatrice ; C = en commun ; TR taux de recouvrement = C:(nS+nAT-C)

VII.2. Groupe 3 : comparatifs avec les auto-questionnaires

VII.2.a. GP3. Moyennes des notes



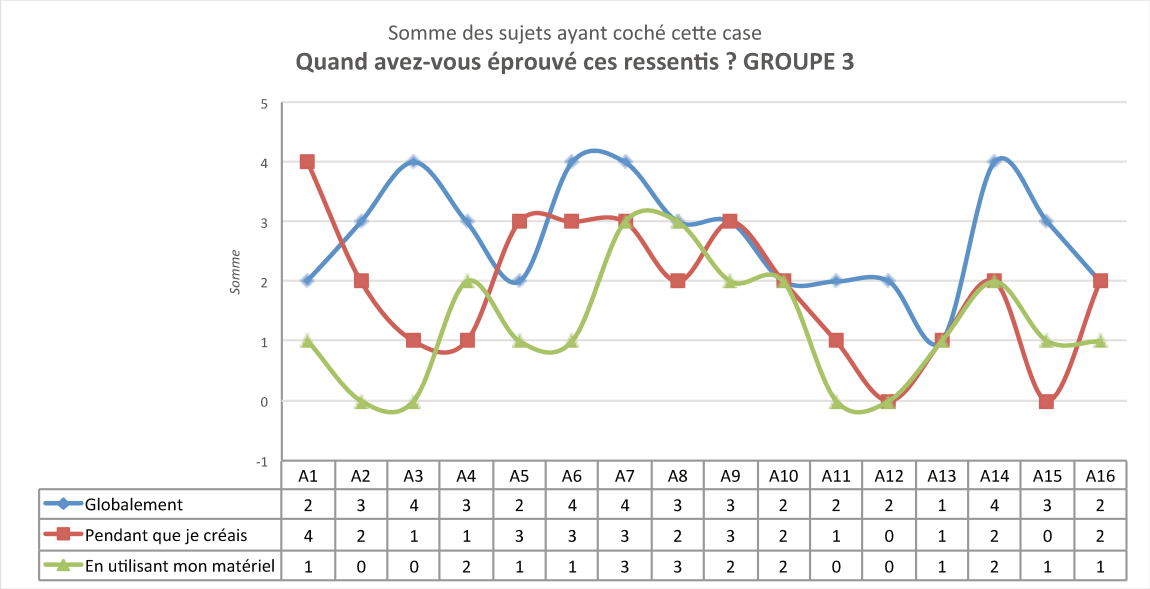
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Surprise	1,20	0,80	2,60	1,40	2,00	2,20	2,60	3,20	0,50	0,00	0,00	0,00	2,50	0,00	0,00	1,40
Bien-être	3,60	2,80	3,40	2,20	2,00	3,20	3,00	3,40	4,25	4,00	2,33	4,00	4,50	3,40	4,00	3,40
Déplaisir	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
Etrangeté	0,00	0,60	0,80	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	2,00	0,80	0,00	0,00
Autre	0,40	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,33	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00

• *GROUPE 3 – Auto-questionnaires : moyennes des notes sur les éprouvés.*

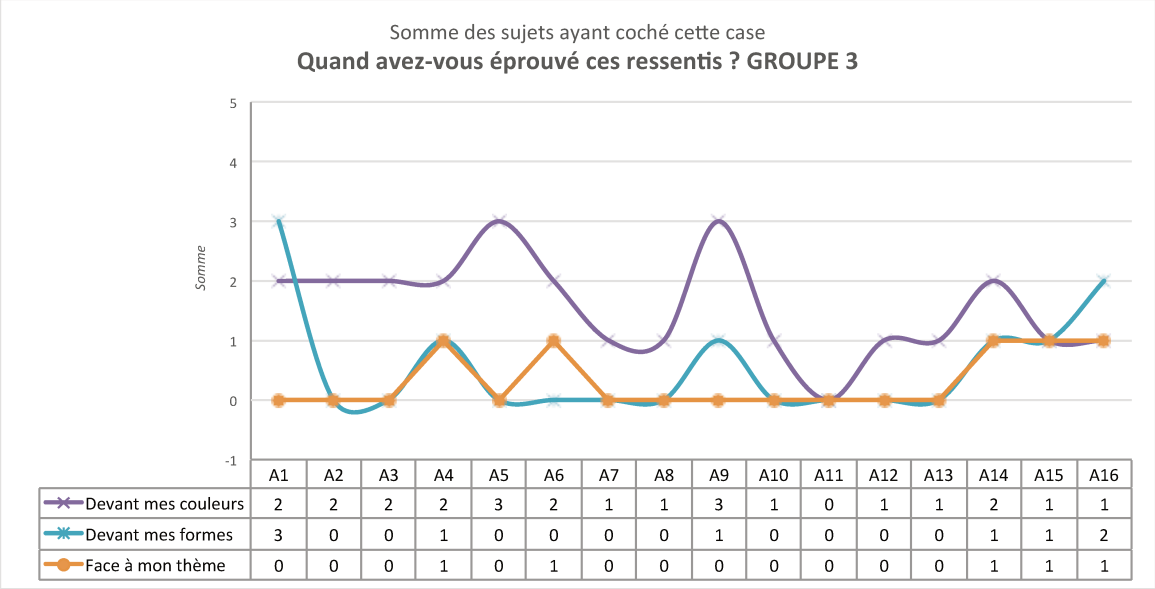
Les notes les plus élevées données par les sujets se situent entre *bien-être* (courbe la plus haute) et *surprise*. Le sentiment *d'étrangeté* apparaît particulièrement lors des ateliers 3 et 13. Nous observons également un pic sur la courbe de la surprise pour l'atelier 8.

A partir de cet atelier, le bien-être apparaît comme majeur par rapport à la surprise, malgré un pic de celle-ci à l'atelier 13 (qui voit l'ensemble des trois scores principaux s'élever en pics). La courbe du bien-être semble peu à peu s'élever dans les scores, malgré une « chute » lors de l'atelier 11. Nous observons cette « chute » des notes également à l'atelier 4, tant pour le bien-être que pour la surprise exprimés.

VII.2.b. GP3. Moments auxquels ont été éprouvés ces ressentis



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Globalement	2	3	4	3	2	4	4	3	3	2	2	2	1	4	3	2
Pendant que je créais	4	2	1	1	3	3	3	2	3	2	1	0	1	2	0	2
En utilisant mon matériel	1	0	0	2	1	1	3	3	2	2	0	0	1	2	1	1

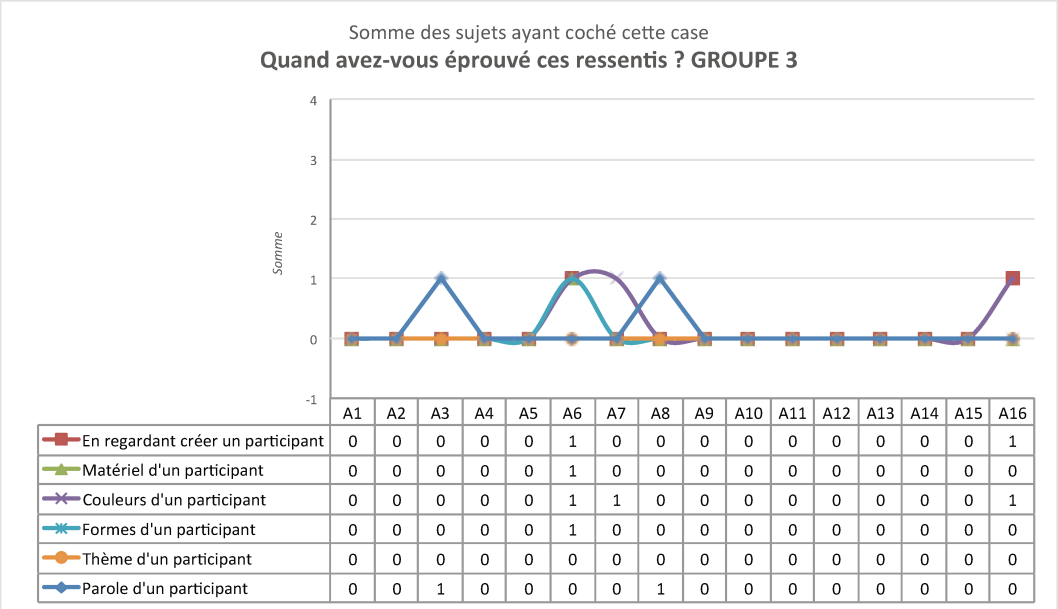


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Devant mes couleurs	2	2	2	2	3	2	1	1	3	1	0	1	1	2	1	1
Devant mes formes	3	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	1	2
Face à mon thème	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1

• *GROUPE 3 – Auto-questionnaires : moments en relation aux éprouvés.*

Même si nous pouvons situer les ressentis des sujets du groupe 3 *globalement* dans la séance, ou en relation avec *l'acte créatif*, les moments reliés à l'apparition de ces ressentis restent très variés. Les scores sont relativement élevés et variés pour l'atelier 7 (globalement = 4 ; pendant la création = 3 ; en lien au matériel = 3 ; en lien aux couleurs = 1) et l'atelier 14, où toutes les possibilités sont représentées.

Plus précisément, les ressentis en lien aux *couleurs* sont relativement bien représentées lors des ateliers 5 et 9.

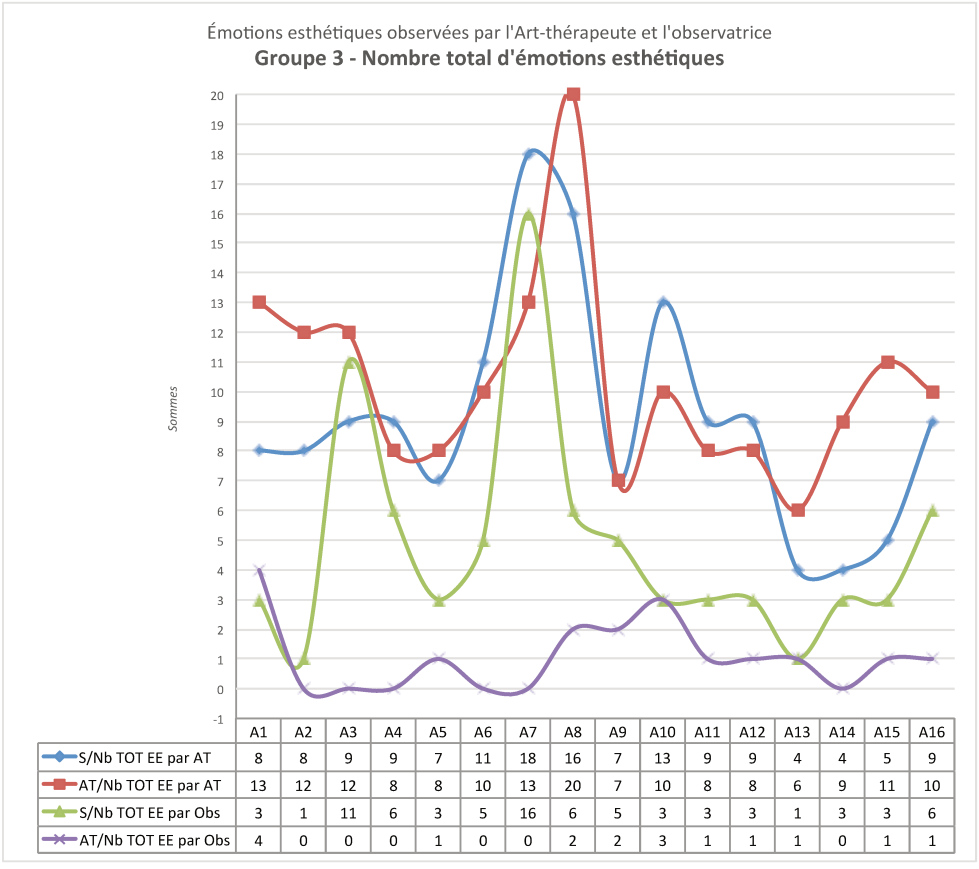


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
En regardant créer un participant	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Matériel d'un participant	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Couleurs d'un participant	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Formes d'un participant	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Thème d'un participant	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Parole d'un participant	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0

• *GROUPE 3 – Auto-questionnaires : moments en relation aux éprouvés (autres participants).*

VII.2.c. GP3. Nombre total d'émotions esthétiques relevées

(Légendes des graphiques : S/ = relevés du côté des sujets ; AT/ = relevés du côté de l'art-thérapeute)



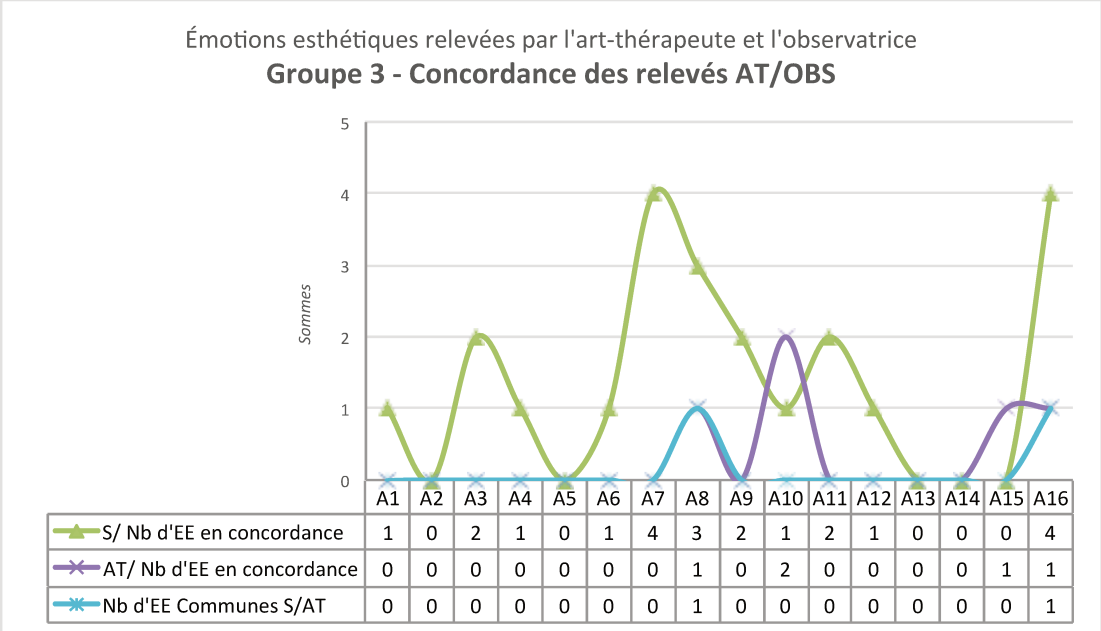
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Nb TOT EE par AT	8	8	9	9	7	11	18	16	7	13	9	9	4	4	5	9
AT/Nb TOT EE par AT	13	12	12	8	8	10	13	20	7	10	8	8	6	9	11	10
S/Nb TOT EE par Obs	3	1	11	6	3	5	16	6	5	3	3	3	1	3	3	6
AT/Nb TOT EE par Obs	4	0	0	0	1	0	0	2	2	3	1	1	1	0	1	1

• *GROUPE 3 – Nombre total d'émotiones esthétiques relevées par l'art-thérapeute et l'observatrice, du côté des sujets et dans le contre-transfert, atelier par atelier.*

Sur ce graphique, nous observons une correspondance entre les « pics » des relevés des éprouvés des sujets (notamment en ce qui concerne les notes des éprouvés de surprise), et les « pics » concernant le nombre d'émotions esthétiques relevées par nous-même et l'observatrice, pour les ateliers 3, 7 et 8. Plus particulièrement, l'atelier 7 montre un très grand nombre d'émotions esthétiques relevées du côté des sujets tant par nous-même (courbe bleu foncé = 18) que par l'observatrice (courbe verte = 16).

Nous constatons une baisse significative des éprouvés observés par nous-même et l'observatrice pour l'atelier 13. Nos relevés et ceux de l'observatrice montrent une baisse du nombre d'émotions esthétiques après les scores élevés des ateliers 7 et 8.

VII.2.d. GP3. Concordance des relevés



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/ Nb d'EE en concordance	1	0	2	1	0	1	4	3	2	1	2	1	0	0	0	4
AT/ Nb d'EE en concordance	0	0	0	0	0	0	0	1	0	2	0	0	0	0	1	1
Nb d'EE Communes S/AT	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1

• *GROUPE 3 – Concordance des relevés entre l'art-thérapeute et l'observatrice, atelier par atelier.*

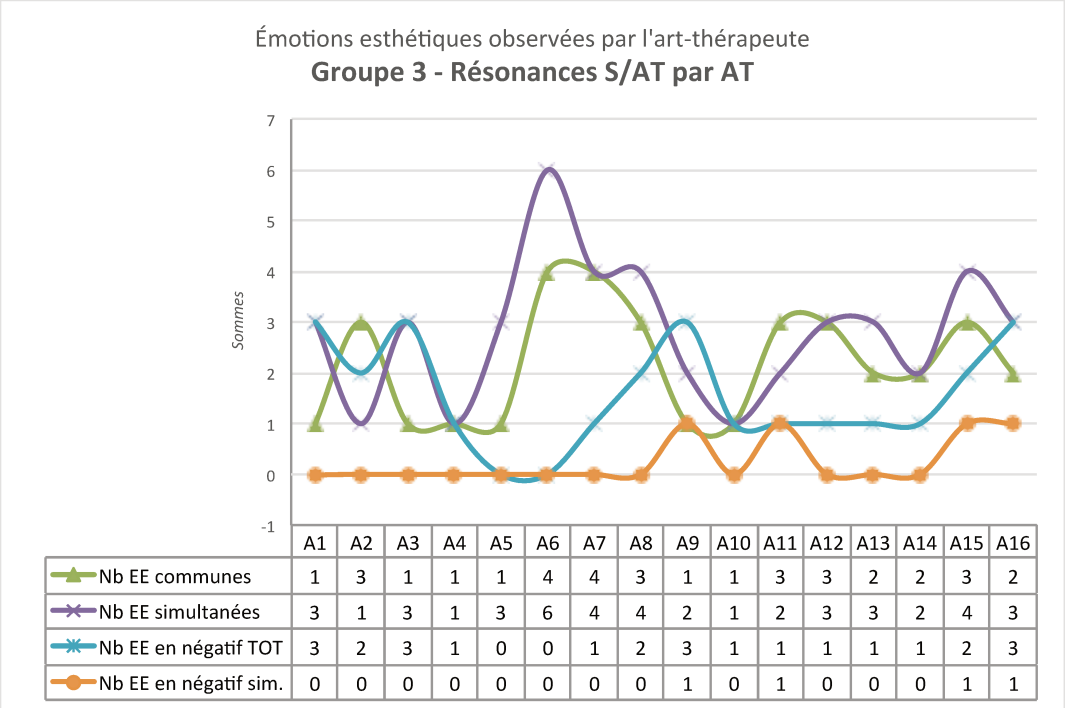
Nos relevés et ceux de l'observatrice montrent, sur le graphique ci-dessus, une concordance relativement notable concernant l'observation des sujets, particulièrement pour les ateliers 7, 8 et 16 (courbe verte).

Dans le graphique suivant (résonances d'émotions esthétiques observées entre nous-même et les sujets), nous pouvons noter une concordance relativement notable des émotions esthétiques communes (courbe verte : même nature, même catégorie fabriquant ou fabriqué) et les émotions esthétiques simultanées (courbe mauve : nature et catégorie différente, mais moment identique) observées pour l'atelier 6, et jusqu'à l'atelier 8. Même si du côté de l'observatrice, les relevés sont peu significatifs, nous

notons également que sont signifiées des émotions esthétiques communes et simultanées pour l'atelier 8.

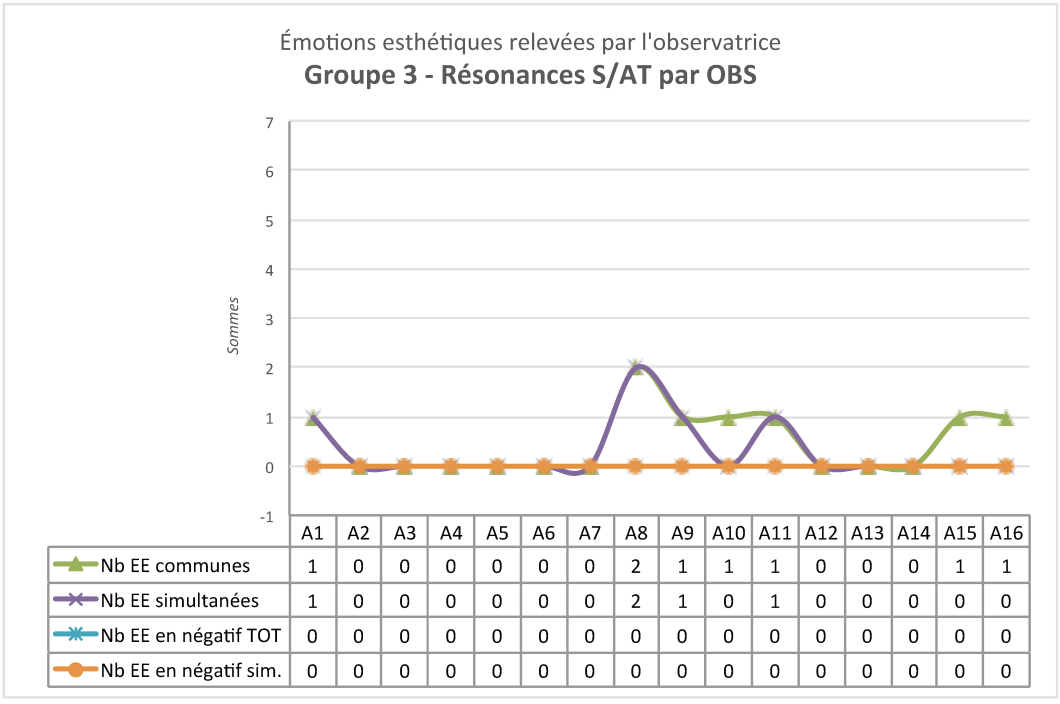
Les émotions esthétiques « en négatif » (courbe bleu clair) et « en négatif simultanées » (courbe jaune orangé) sont toutes deux représentées à l'atelier 9.

VII.2.e. GP3. Résonances des émotions esthétiques



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Nb EE communes	1	3	1	1	1	4	4	3	1	1	3	3	2	2	3	2
Nb EE simultanées	3	1	3	1	3	6	4	4	2	1	2	3	3	2	4	3
Nb EE en négatif TOT	3	2	3	1	0	0	1	2	3	1	1	1	1	1	2	3
Nb EE en négatif sim.	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	1	1

• *GROUPE 3 – Résonances des émotions esthétiques entre l'art-thérapeute et le groupe. Relevés par l'art-thérapeute.*

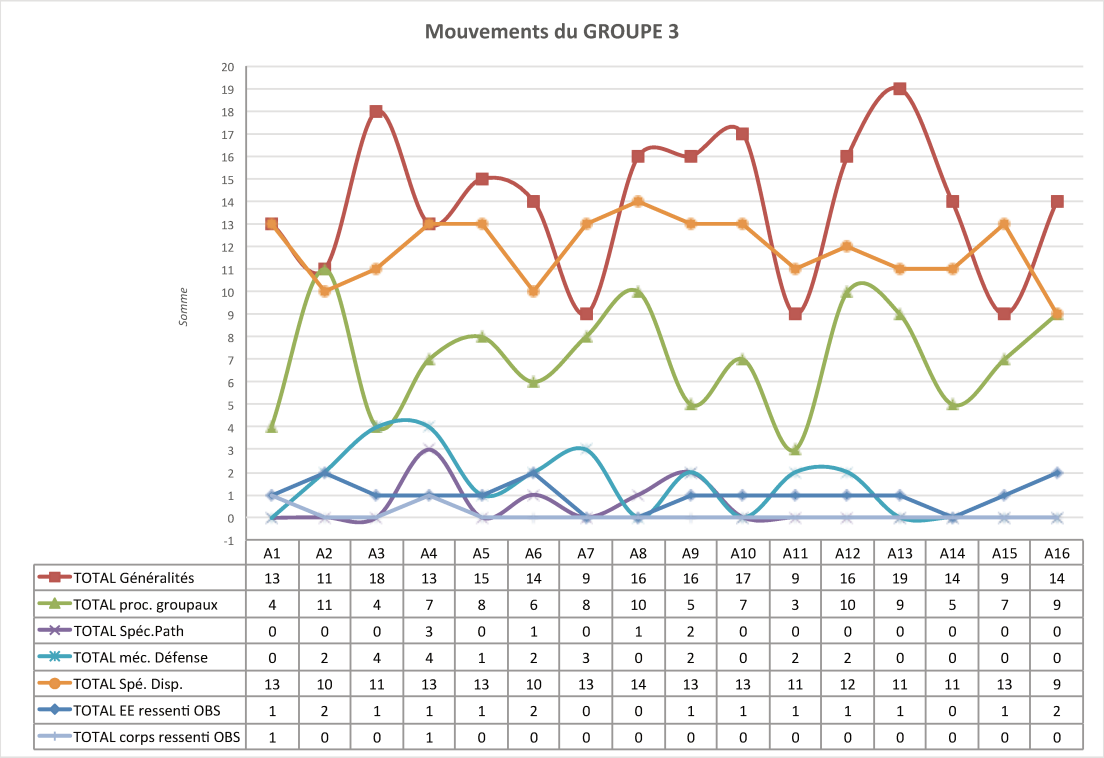


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Nb EE communes	1	0	0	0	0	0	0	2	1	1	1	0	0	0	1	1
Nb EE simultanées	1	0	0	0	0	0	0	2	1	0	1	0	0	0	0	0
Nb EE en négatif TOT	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Nb EE en négatif sim.	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

• *GROUPE 3 – Résonances des émotions esthétiques entre l'art-thérapeute et le groupe. Relevés par l'observatrice.*

VII.3. Groupe 3 : les moments forts du groupe au niveau émotionnel

VII.3.a. GP3. Mouvements généraux du groupe



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
TOTAL Généralités	13	11	18	13	15	14	9	16	16	17	9	16	19	14	9	14
TOTAL proc. groupaux	4	11	4	7	8	6	8	10	5	7	3	10	9	5	7	9
TOTAL Spéc.Path	0	0	0	3	0	1	0	1	2	0	0	0	0	0	0	0
TOTAL méc. Défense	0	2	4	4	1	2	3	0	2	0	2	2	0	0	0	0
TOTAL Spé. Disp.	13	10	11	13	13	10	13	14	13	13	11	12	11	11	13	9
TOTAL EE ressenti OBS	1	2	1	1	1	2	0	0	1	1	1	1	1	0	1	2
TOTAL corps ressenti OBS	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

• *GROUPE 3. Mouvements groupaux scores globaux*

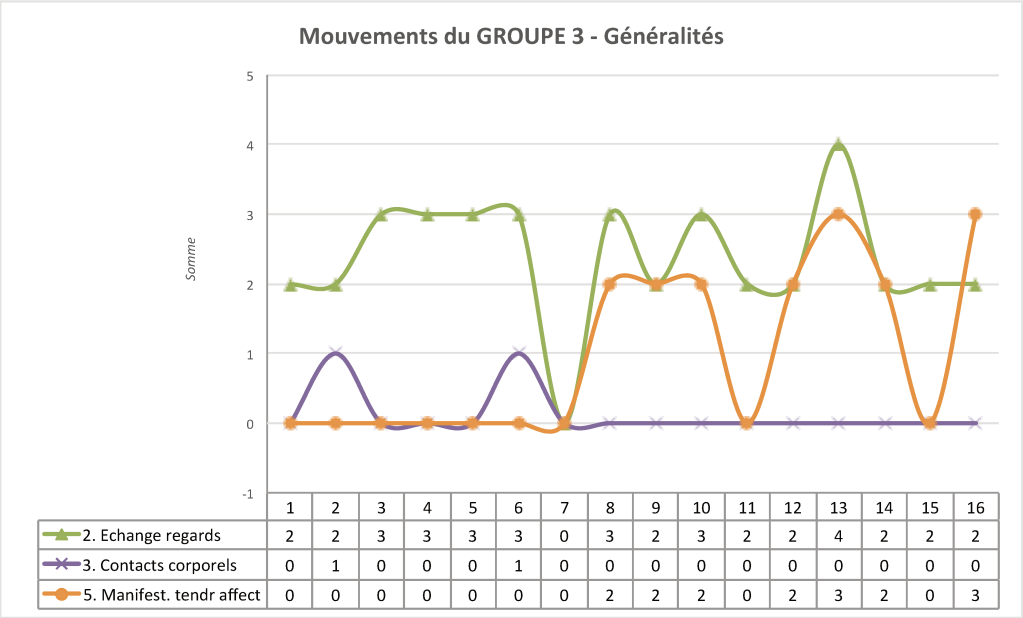
Nous pouvons noter sur ce graphique une prévalence des scores concernant les généralités du groupe (en rouge) et les spécificités du dispositif (en jaune). Les scores des mécanismes de défense (en bleu clair) s'atténuent au fur et à mesure des ateliers.

Nous notons quelques temps forts aux troisième, dixième et treizième ateliers du point de vue des généralités du groupe, et aux huitième et douzième ateliers du point de vue des processus groupaux (courbe verte).

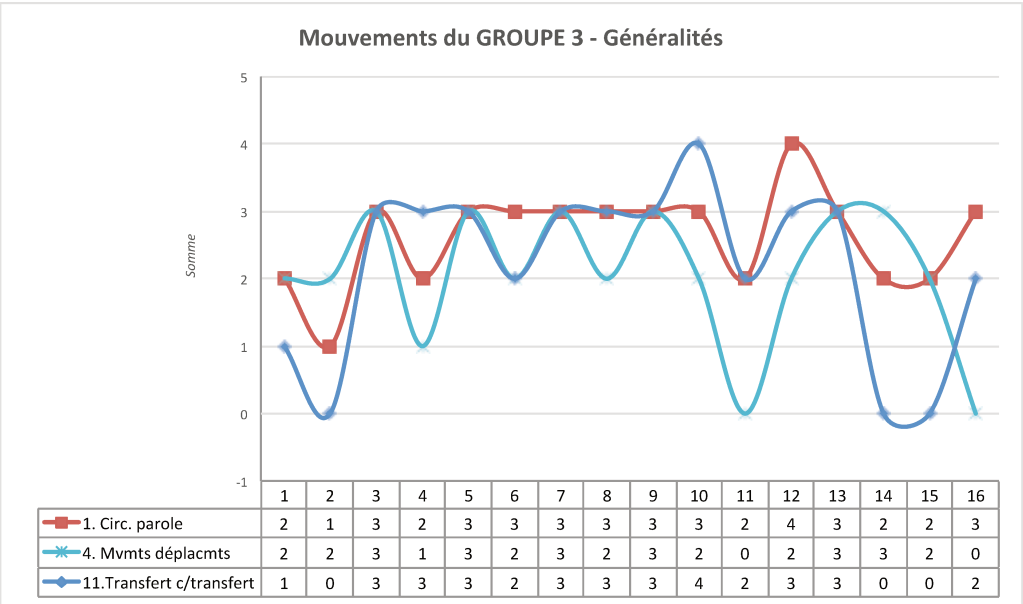
Dans le détail des mouvements généraux du groupe (tableaux ci-dessous), les scores sont relativement homogènes, même si les contacts corporels sont très peu représentés. Nous observons cependant un temps fort liant échanges de regards (courbe verte) et manifestations de tendresse et d'affection (courbe jaune) au treizième atelier.

Nous notons également un score un peu plus élevé de manifestations transférentielles au dixième atelier (score 4 = très fréquent), associé à des échanges de regards (score 3 = fréquent).

VII.3.b. GP3. Détails des mouvements généraux du groupe



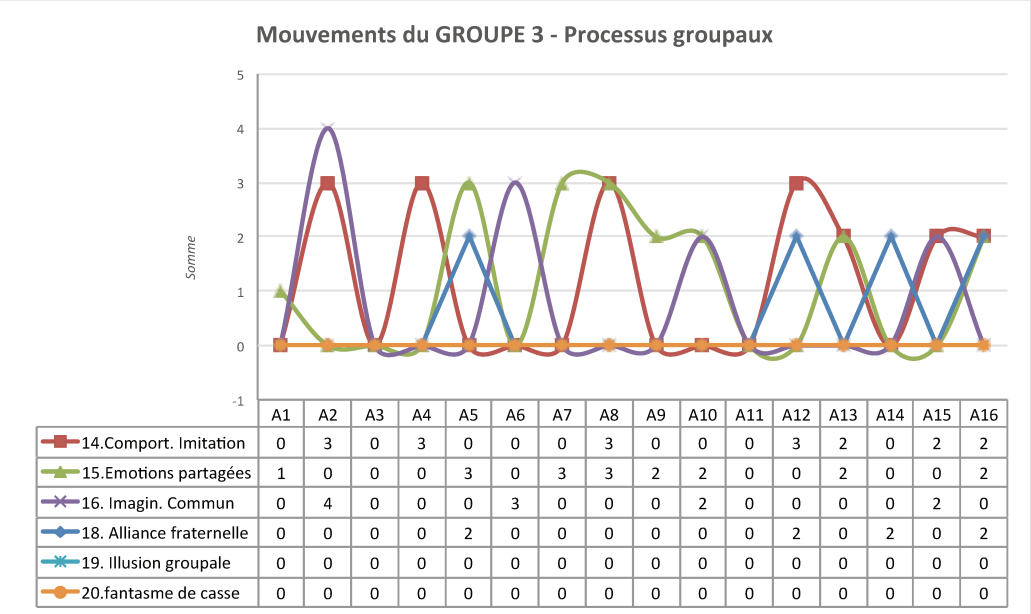
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
2. Echange regards	2	2	3	3	3	3	0	3	2	3	2	2	4	2	2	2
3. Contacts corporels	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
5. Manifest. tendr affect	0	0	0	0	0	0	0	2	2	2	0	2	3	2	0	3



	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
1. Circ. parole	2	1	3	2	3	3	3	3	3	3	2	4	3	2	2	3
4. Mvmts déplacmts	2	2	3	1	3	2	3	2	3	2	0	2	3	3	2	0
11.Transfert c/transfert	1	0	3	3	3	2	3	3	3	4	2	3	3	0	0	2

• *GROUPE 3. Généralités du groupe détaillées*

VII.3.c. GP3. Détail des processus groupaux



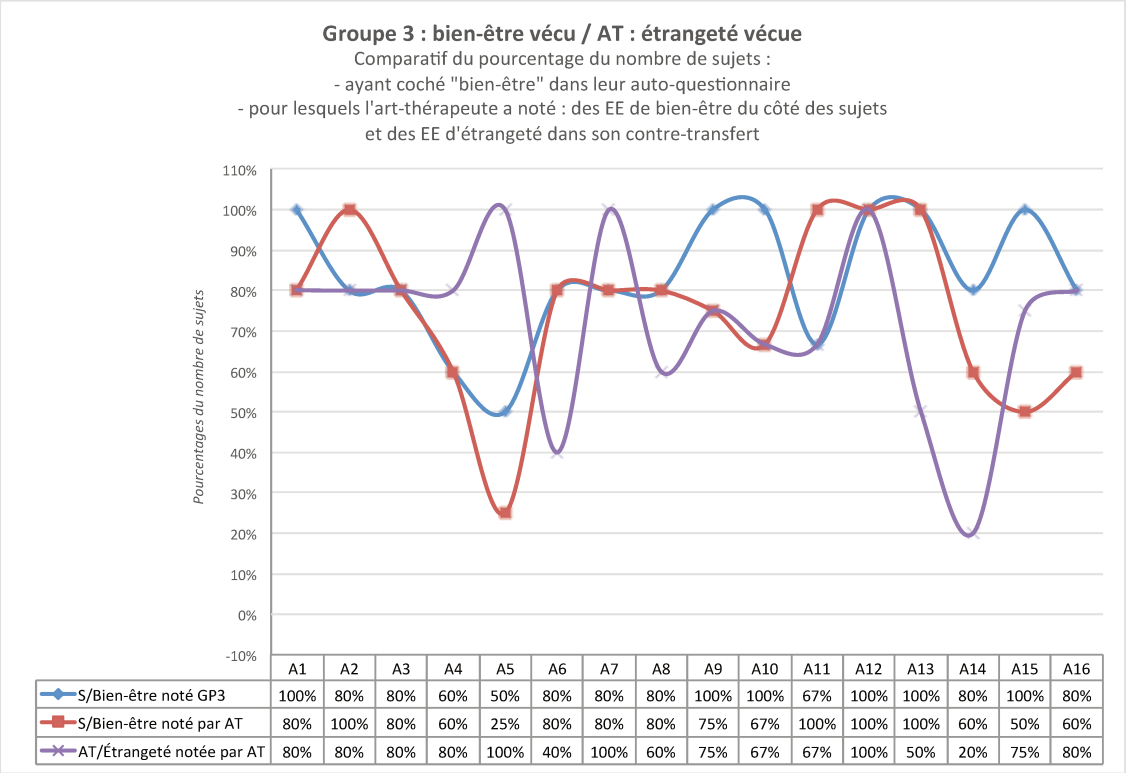
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
14.Comport. Imitation	0	3	0	3	0	0	0	3	0	0	0	3	2	0	2	2
15.Emotions partagées	1	0	0	0	3	0	3	3	2	2	0	0	2	0	0	2
16. Imagin. Commun	0	4	0	0	0	3	0	0	0	2	0	0	0	0	2	0
18. Alliance fraternelle	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	2	0	2	0	2
19. Illusion groupale	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
20.fantasme de casse	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

• *GROUPE 3. Processus groupaux détaillés*

Ce groupe n'a montré ni illusion groupale, ni fantasme de casse du point de vue de ces relevés. Les comportements d'imitation y sont bien représentés (courbe rouge). Les émotions partagées (courbe verte) le sont de façon assez continue entre le septième et le dixième atelier.

Nous notons pour le douzième atelier des comportements d'imitation associés à des alliances fraternelles.

VII.3.d. GP3. Bien-être des sujets versus étrangeté chez l'art-thérapeute



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Bien-être noté GP3	100%	80%	80%	60%	50%	80%	80%	80%	100%	100%	67%	100%	100%	80%	100%	80%
S/Bien-être noté par AT	80%	100%	80%	60%	25%	80%	80%	80%	75%	67%	100%	100%	100%	60%	50%	60%
AT/Étrangeté notée par AT	80%	80%	80%	80%	100%	40%	100%	60%	75%	67%	67%	100%	50%	20%	75%	80%

• GROUPE 3 – Bien-être vécu par le groupe versus étrangeté vécue par l'art-thérapeute. Comparatif auto-questionnaires / relevés de l'art-thérapeute (pourcentages des sujets concernés).

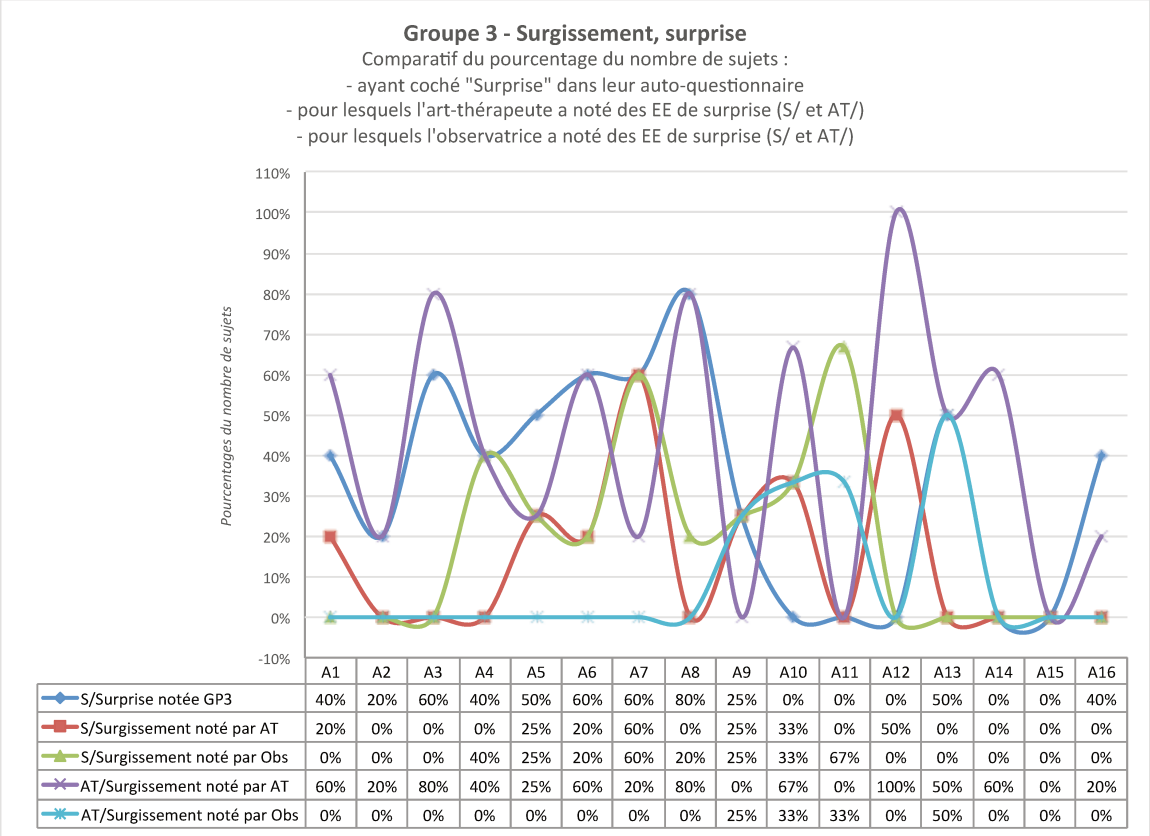
Les pourcentages de sujets concernés par la relation entre bien-être de leur côté, et étrangeté de notre côté sont assez élevés. Les courbes de relevés entre les ressentis de bien-être exprimés par les sujets (courbe bleu foncé) et les émotions esthétiques de bien-être observées par l'art-thérapeute (courbe rouge) sont relativement homogènes entre elles.

La résonance entre le bien-être exprimé ou observé du côté des sujets et l'émotion esthétique d'étrangeté ressentie par nous-même en contre-transfert (courbe mauve) est particulièrement notable pour les ateliers 1 à 3 (relevés entre 80 et 100%), l'atelier 7 (relevés entre 80 et 100%) et l'atelier 12 (100% des sujets pour les trois relevés).

L'atelier 5 montre des émotions esthétiques teintées d'étrangeté de notre côté pour 100% des sujets, alors que le bien-être exprimé ou observé du côté des sujets est relativement bas (50% pour le premier, 25% pour le second). A l'inverse, l'atelier 14 montre un taux exprimé de bien-être élevé du côté des sujets (pour 80% d'entre eux), et

un taux assez bas d'étrangeté ressentie par nous-même en terme de qualité d'émotions esthétiques (20%).

VII.3.e. GP3. Comparatifs des émotions de surprise



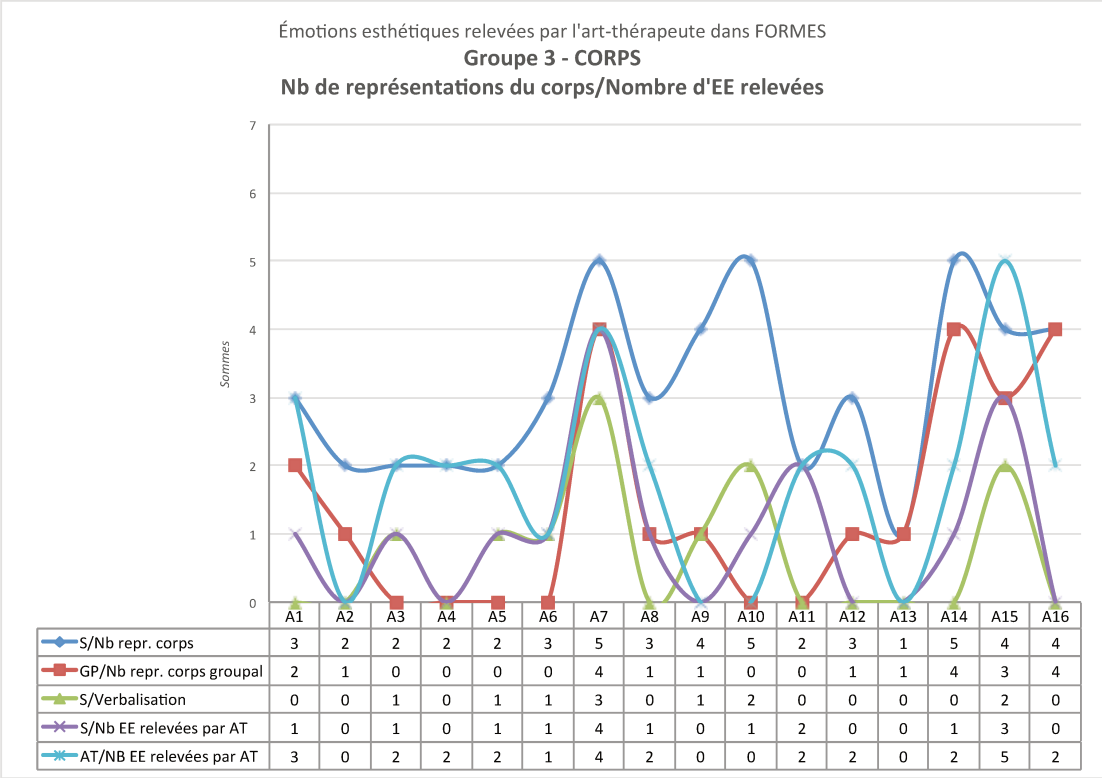
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Surprise notée GP3	40%	20%	60%	40%	50%	60%	60%	80%	25%	0%	0%	0%	50%	0%	0%	40%
S/Surgissement noté par AT	20%	0%	0%	0%	25%	20%	60%	0%	25%	33%	0%	50%	0%	0%	0%	0%
S/Surgissement noté par Obs	0%	0%	0%	40%	25%	20%	60%	20%	25%	33%	67%	0%	0%	0%	0%	0%
AT/Surgissement noté par AT	60%	20%	80%	40%	25%	60%	20%	80%	0%	67%	0%	100%	50%	60%	0%	20%
AT/Surgissement noté par Obs	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	25%	33%	33%	0%	50%	0%	0%	0%

• *GROUPE 3 – Comparatif auto-questionnaires / relevés de l'art-thérapeute et de l'observatrice, pour les ressentis de surprise (pourcentage des sujets concernés).*

L'atelier 8 voit la surprise exprimée par les sujets (courbe bleu foncé) rejoindre la surprise exprimée dans notre vécu contre-transférentiel de l'émotion esthétique (courbe mauve). Concernant plus précisément l'atelier 12, il semblerait que nos émotions esthétiques ressenties comme surgissement accompagnent celles de qualité d'étrangeté (pour 100% des sujets sur ce graphique, comme sur le précédent).

VII.4. Groupe 3 : les moments forts du groupe au niveau émotionnel

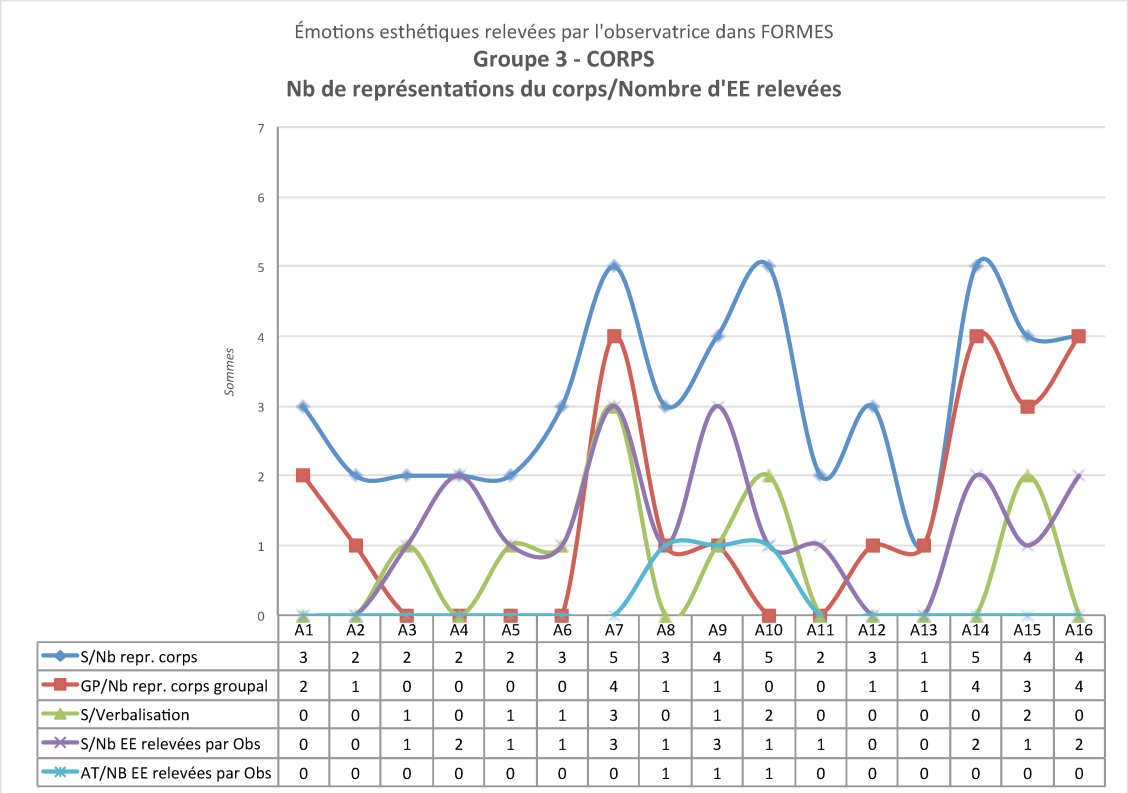
VII.4.a. GP3. Eprouvés versus représentations du corps



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Nb repr. corps	3	2	2	2	2	3	5	3	4	5	2	3	1	5	4	4
GP/Nb repr. corps groupal	2	1	0	0	0	0	4	1	1	0	0	1	1	4	3	4
S/Verbalisation	0	0	1	0	1	1	3	0	1	2	0	0	0	0	2	0
S/Nb EE relevées par AT	1	0	1	0	1	1	4	1	0	1	2	0	0	1	3	0
AT/NB EE relevées par AT	3	0	2	2	2	1	4	2	0	0	2	2	0	2	5	2

• *GROUPE 3 – Nombre de représentations du corps, et d'émotions esthétiques relevées en relation à ces représentations par l'art-thérapeute.*

L'atelier 7 est celui qui a le plus regroupé d'éléments autour des représentations du corps : nombre de représentations de corps individuels (courbe bleu foncé : 5), représentations du corps groupal (courbe rouge : 4), nombre d'émotions esthétiques relevées par nous-même en relation à ces représentations du côté des sujets (courbe mauve : 4) et dans notre contre-transfert (courbe bleu clair : 4), et verbalisation autour de ces formes (courbe verte : 3). Le graphique ci-dessous indique un nombre d'émotions esthétiques relevées par l'observatrice du côté des sujets, assez proche de celles relevées par nous-même (courbe mauve : 3), pour ce même atelier, et en relation aux mêmes représentations du corps.



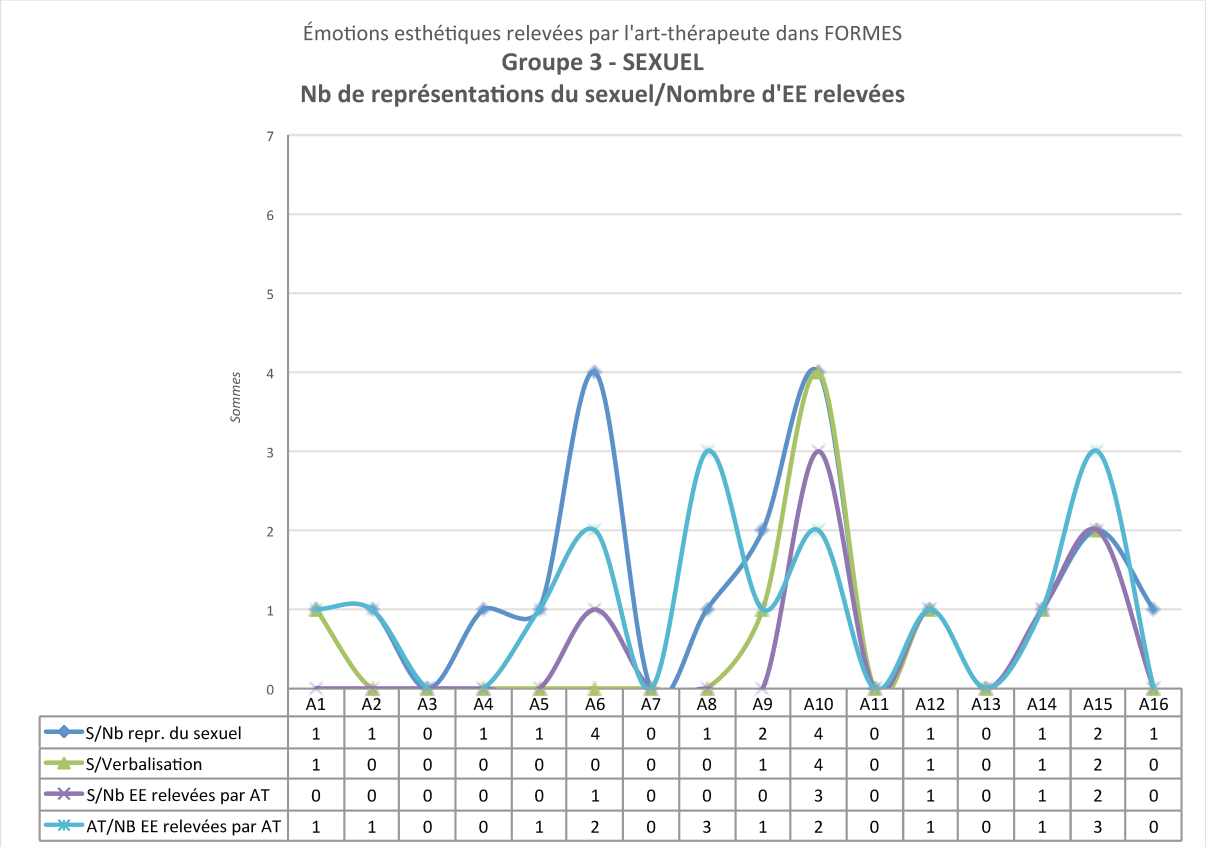
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Nb repr. corps	3	2	2	2	2	3	5	3	4	5	2	3	1	5	4	4
GP/Nb repr. corps groupal	2	1	0	0	0	0	4	1	1	0	0	1	1	4	3	4
S/Verbalisation	0	0	1	0	1	1	3	0	1	2	0	0	0	0	2	0
S/Nb EE relevées par Obs	0	0	1	2	1	1	3	1	3	1	1	0	0	2	1	2
AT/NB EE relevées par Obs	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0

• *GROUPE 3 – Nombre de représentations du corps, et d'émotions esthétiques relevées en relation à ces représentations par l'observatrice.*

D'un point de vue plus global, nous constatons que les représentations du corps du point de vue individuel apparaissent dans le même temps que celles du groupe, particulièrement pour les ateliers 7 et 14.

L'atelier 10 ressort également en terme de nombre de représentations du corps. Nous pouvons observer dans le graphique ci-dessous que ces émotions esthétiques ont également été reliées aux représentations du sexuel dans cet atelier (courbe mauve pour celles observées du coté des sujets, courbe bleu clair pour celles observées par l'art-thérapeute dans son contre-transfert).

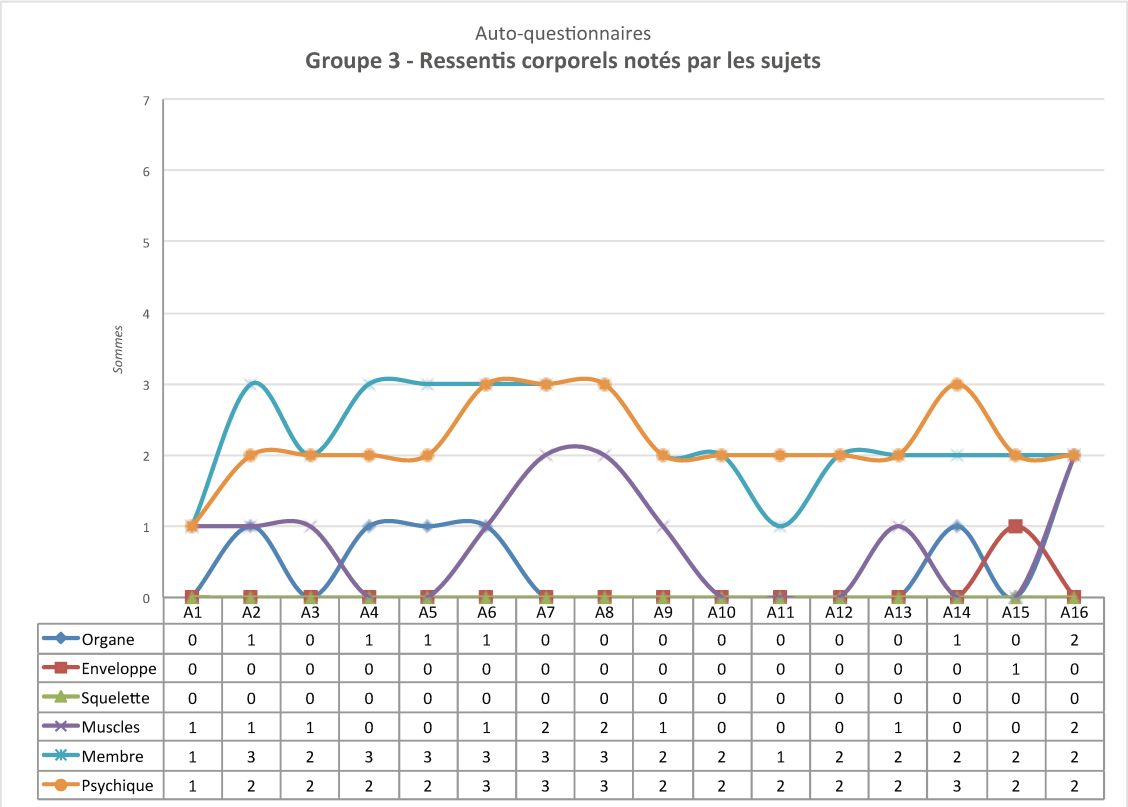
VII.4.b. GP3. Emotions esthétiques en relation aux représentations du sexuel



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Nb repr. du sexuel	1	1	0	1	1	4	0	1	2	4	0	1	0	1	2	1
S/Verbalisation	1	0	0	0	0	0	0	0	1	4	0	1	0	1	2	0
S/Nb EE relevées par AT	0	0	0	0	0	1	0	0	0	3	0	1	0	1	2	0
AT/NB EE relevées par AT	1	1	0	0	1	2	0	3	1	2	0	1	0	1	3	0

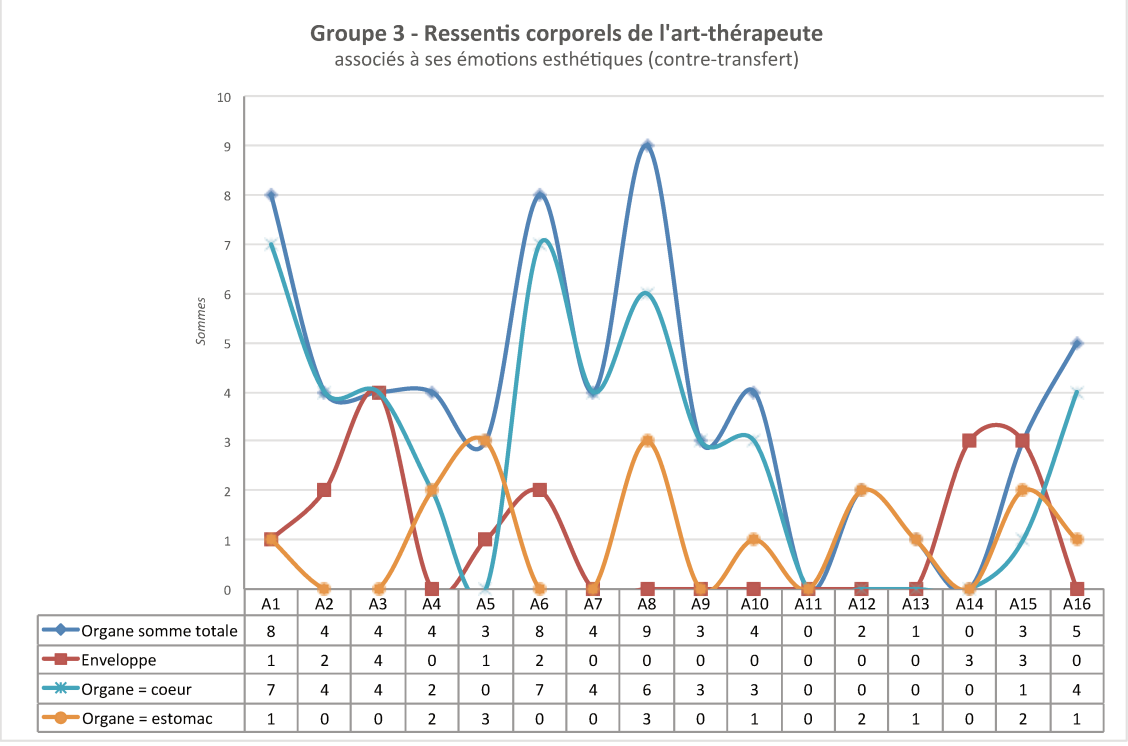
• *GROUPE 3 – Nombre de représentations du sexuel, et d'émotions esthétiques relevées en relation à ces représentations par l'art-thérapeute.*

VII.4.c. GP3. Ressentis corporels



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Organe	0	1	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	2
Enveloppe	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
Squelette	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Muscles	1	1	1	0	0	1	2	2	1	0	0	0	1	0	0	2
Membre	1	3	2	3	3	3	3	3	2	2	1	2	2	2	2	2
Psychique	1	2	2	2	2	3	3	3	2	2	2	2	2	3	2	2

• *GROUPE 3 – Auto-questionnaires : ressentis corporels notés par les sujets.*



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Organe somme totale	8	4	4	4	3	8	4	9	3	4	0	2	1	0	3	5
Enveloppe	1	2	4	0	1	2	0	0	0	0	0	0	0	3	3	0
Organe = coeur	7	4	4	2	0	7	4	6	3	3	0	0	0	0	1	4
Organe = estomac	1	0	0	2	3	0	0	3	0	1	0	2	1	0	2	1

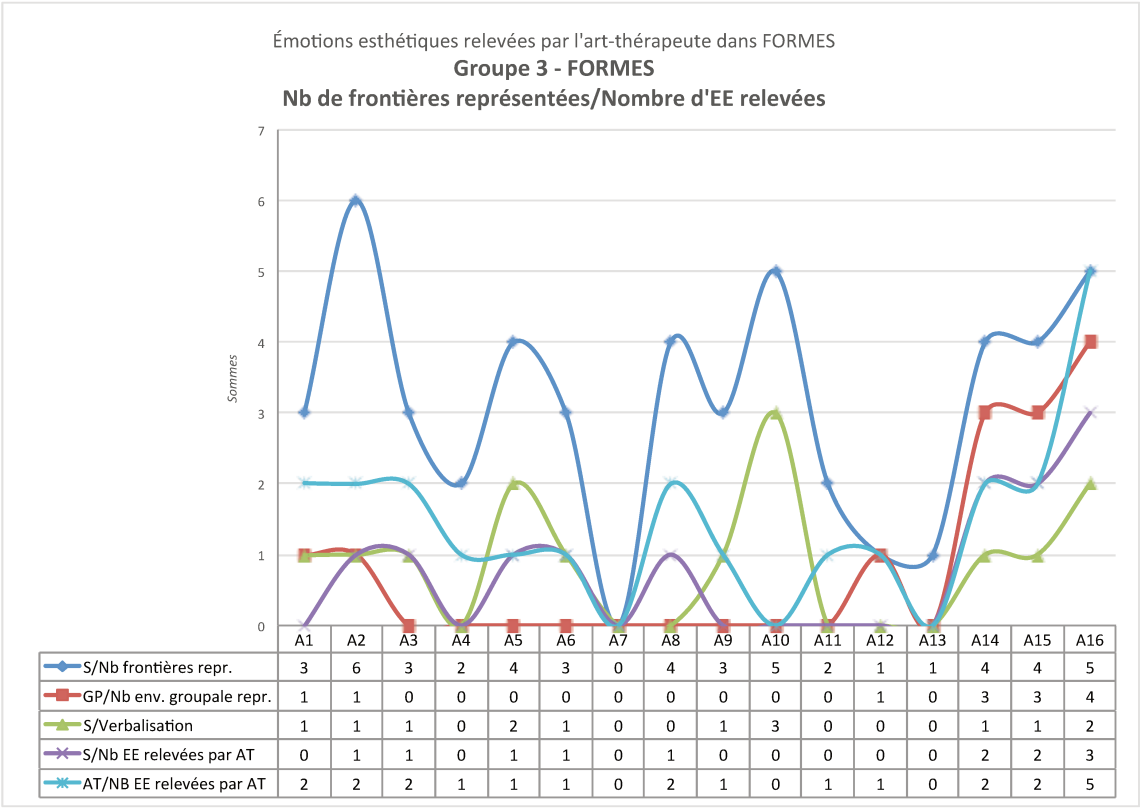
• *GROUPE 3 – Ressentis corporels de l'art-thérapeute.*

Nous observons pour l'atelier 7, d'une part, une baisse de nos éprouvés corporels du point de vue organique, et un lien potentiel avec les éprouvés corporels au niveau des membres et du psychisme, voire des muscles, exprimés par les sujets de l'atelier 6 à l'atelier 8.

Notons également notre ressenti corporel du point de vue de l'enveloppe (traduit de façon générale par des frissons) pour l'atelier 3 (courbe rouge).

Cet éprouvé corporel du point de vue de l'enveloppe est également relevé de façon notable pour les ateliers 14 et 15.

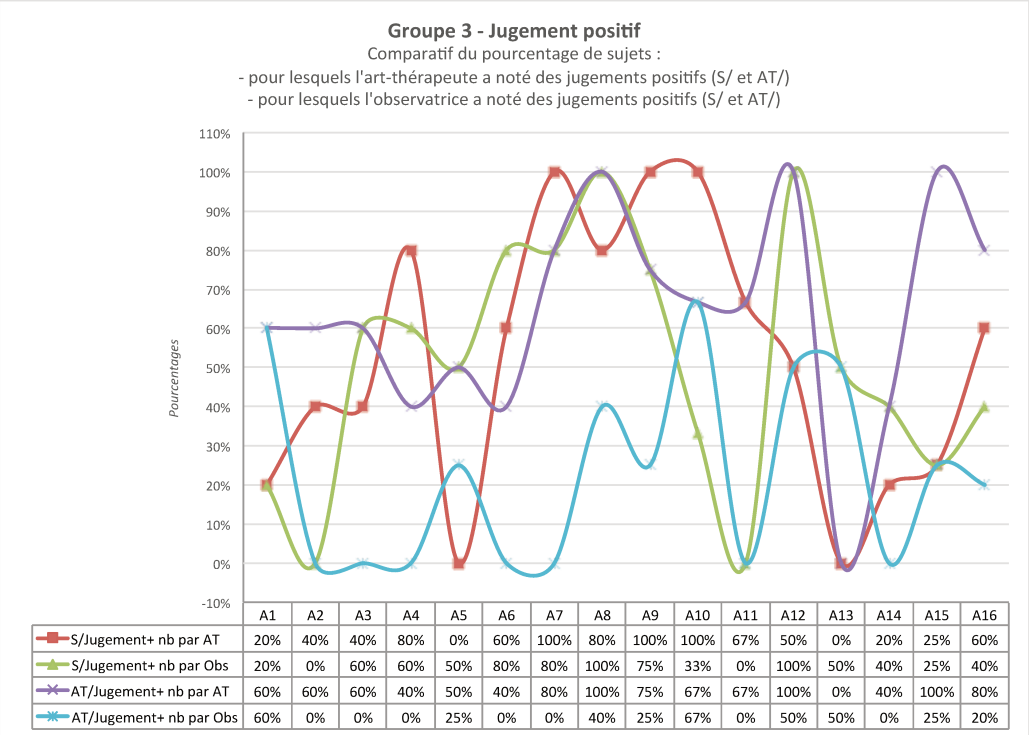
Dans le graphique ci-dessous, se révèle pour ces deux ateliers une dynamique entre le nombre de frontières individuelles représentées au niveau formel (courbe bleu foncé), le nombre représenté en terme d'enveloppe groupale (courbe rouge), le nombre d'émotions esthétiques observées du côté des sujets (courbe mauve) et de l'art-thérapeute (courbe bleu clair), et les verbalisations des sujets reliées à ces apparitions formelles (courbe verte). Même si les scores restent modestes, nous pouvons observer que ces courbes se continuent toutes vers le haut jusqu'au dernier atelier.



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Nb frontières repr.	3	6	3	2	4	3	0	4	3	5	2	1	1	4	4	5
GP/Nb env. groupale repr.	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	3	3	4
S/Verbalisation	1	1	1	0	2	1	0	0	1	3	0	0	0	1	1	2
S/Nb EE relevées par AT	0	1	1	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	2	2	3
AT/NB EE relevées par AT	2	2	2	1	1	1	0	2	1	0	1	1	0	2	2	5

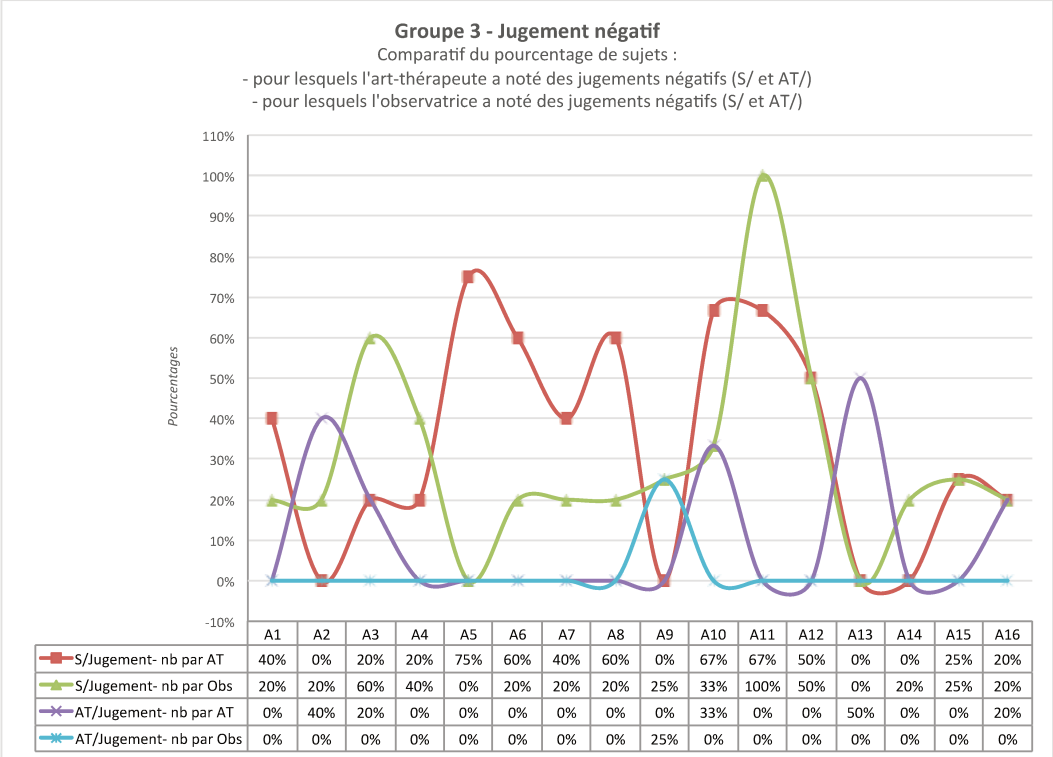
• *GROUPE 3 – Comparatif entre le nombre de frontières représentées (du point de vue formel), et le nombre d'émotions esthétiques associées à ces représentations. Relevés par l'art-thérapeute (sujets et contre-transfert).*

VII.4.d. GP3. Jugements esthétiques positifs et négatifs



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Jugement+ nb par AT	20%	40%	40%	80%	0%	60%	100%	80%	100%	100%	67%	50%	0%	20%	25%	60%
S/Jugement+ nb par Obs	20%	0%	60%	60%	50%	80%	80%	100%	75%	33%	0%	100%	50%	40%	25%	40%
AT/Jugement+ nb par AT	60%	60%	60%	40%	50%	40%	80%	100%	75%	67%	67%	100%	0%	40%	100%	80%
AT/Jugement+ nb par Obs	60%	0%	0%	0%	25%	0%	0%	40%	25%	67%	0%	50%	50%	0%	25%	20%

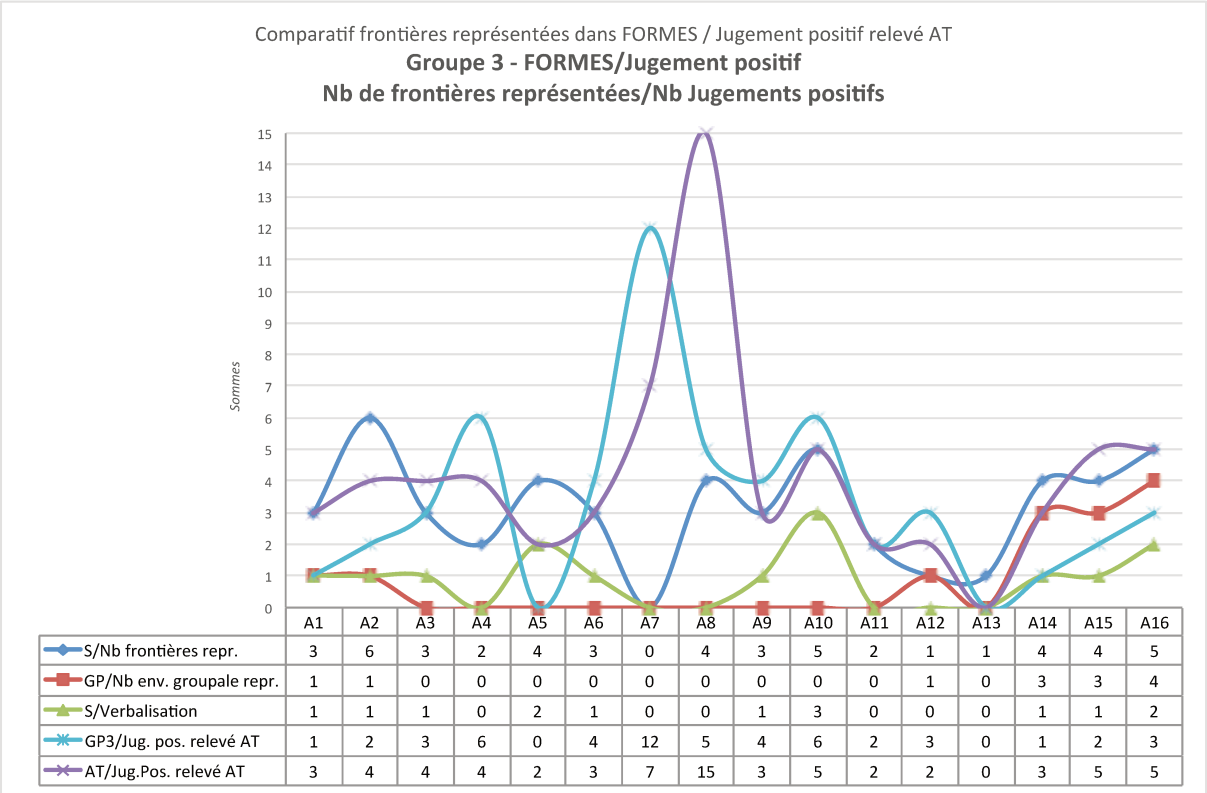
• *GROUPE 3 – Comparatif des relevés de jugements esthétiques positifs par l'art-thérapeute et l'observatrice.*



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Jugement- nb par AT	40%	0%	20%	20%	75%	60%	40%	60%	0%	67%	67%	50%	0%	0%	25%	20%
S/Jugement- nb par Obs	20%	20%	60%	40%	0%	20%	20%	20%	25%	33%	100%	50%	0%	20%	25%	20%
AT/Jugement- nb par AT	0%	40%	20%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	33%	0%	0%	50%	0%	0%	20%
AT/Jugement- nb par Obs	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	25%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%

• *GROUPE 3 – Comparatif des relevés de jugements esthétiques négatifs par l'art-thérapeute et l'observatrice.*

VII.4.e. GP3. Jugements esthétiques positifs en relation aux formes



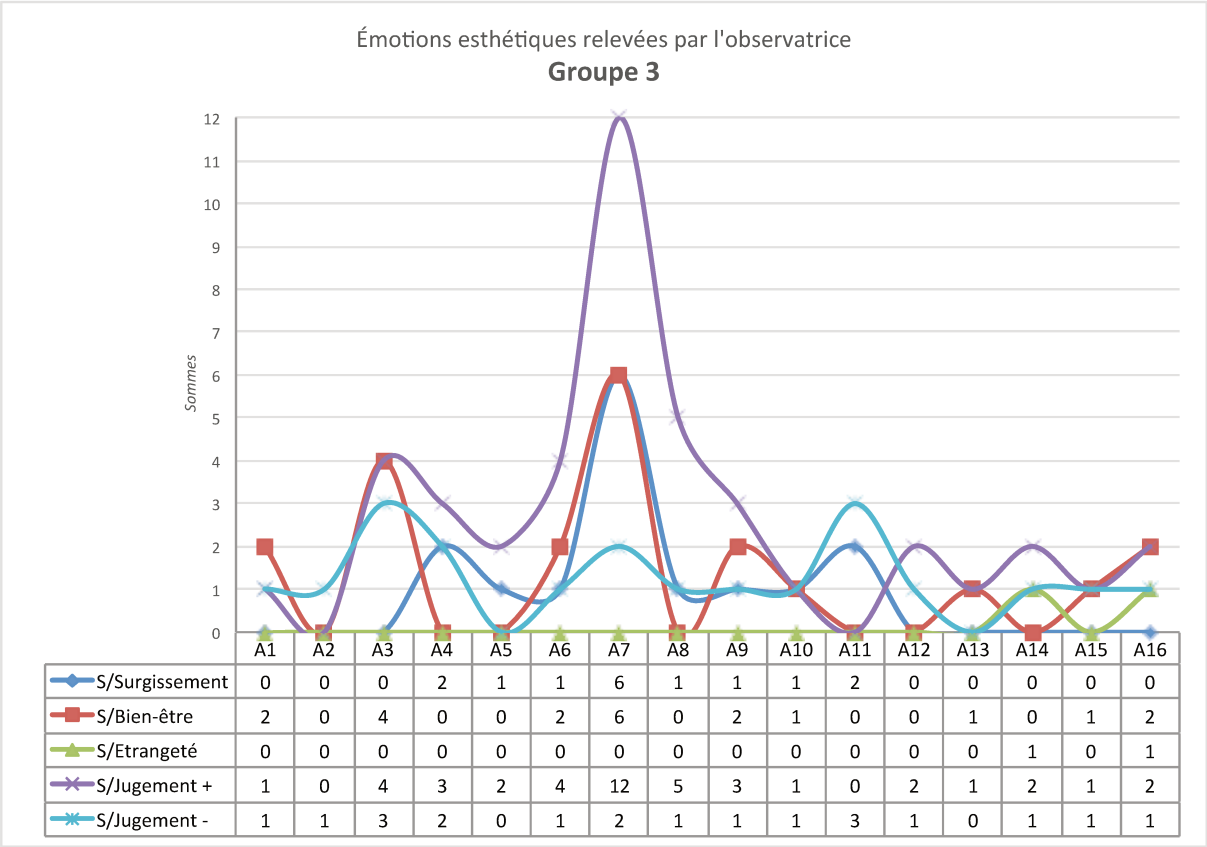
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Nb frontières repr.	3	6	3	2	4	3	0	4	3	5	2	1	1	4	4	5
GP/Nb env. groupale repr.	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	3	3	4
S/Verbalisation	1	1	1	0	2	1	0	0	1	3	0	0	0	1	1	2
GP3/Jug. pos. relevé AT	1	2	3	6	0	4	12	5	4	6	2	3	0	1	2	3
AT/Jug.Pos. relevé AT	3	4	4	4	2	3	7	15	3	5	2	2	0	3	5	5

• *GROUPE 3 – Comparatif entre le nombre de frontières représentées (du point de vue formel), et la somme totale des jugements esthétiques positifs relevés par l'art-thérapeute (groupe).*

Du point de vue des jugements positifs observés pour l'ensemble du Groupe 3 (relevés ci-dessus dans leur totalité, atelier par atelier, par l'art-thérapeute), ils sont particulièrement nombreux lors de l'atelier 7, mais aussi lors des ateliers 4 et 10.

Le relevé ci-dessous des émotions esthétiques notées par l'observatrice pour l'ensemble des sujets vient corroborer notre observation. Nous pouvons y observer un lien potentiel entre les émotions esthétiques de bien-être (courbe rouge) et le jugement esthétique positif (courbe mauve) pour l'atelier 3. De la même manière, un lien potentiel semble suggéré entre les émotions esthétiques de surprise (courbe bleu foncé) et de bien-être, et les jugements esthétiques positifs pour l'atelier 7.

VII.4.f. GP3. Emotions esthétiques relevées par l'observatrice

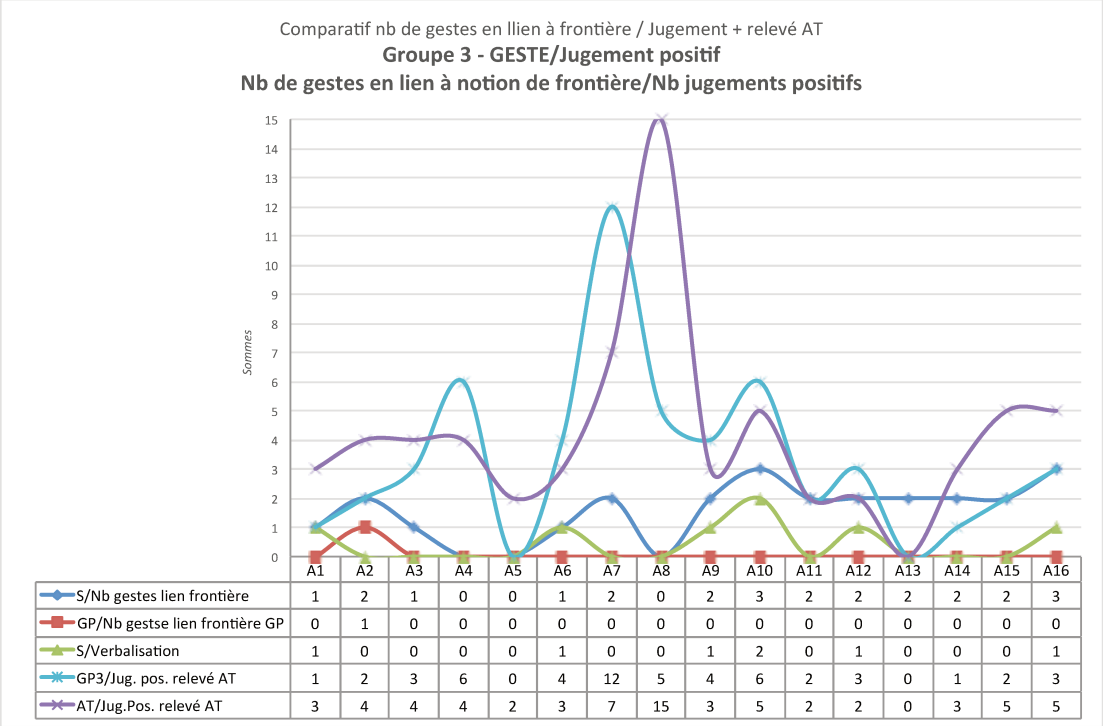


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Surgissement	0	0	0	2	1	1	6	1	1	1	2	0	0	0	0	0
S/Bien-être	2	0	4	0	0	2	6	0	2	1	0	0	1	0	1	2
S/Etrangeté	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
S/Jugement +	1	0	4	3	2	4	12	5	3	1	0	2	1	2	1	2
S/Jugement -	1	1	3	2	0	1	2	1	1	1	3	1	0	1	1	1

• *GROUPE 3 – Nombre d'émotions esthétiques relevées par l'observatrice pour tout le groupe, atelier par atelier.*

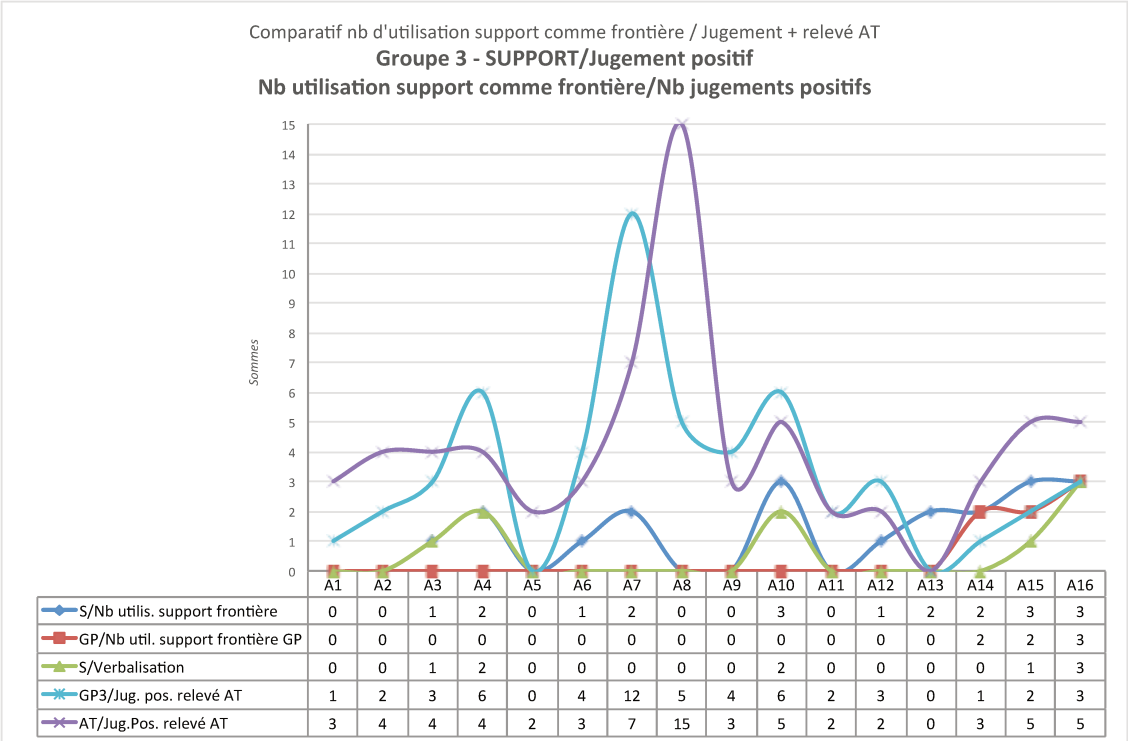
Le graphique ci-après (« Groupe 3 – Support »), montre pour le ressenti de bien-être une moyenne assez conséquente pour l'atelier 10 (valeur 4, courbe bleu clair).

VII.4.g. GP3. Jugements esthétiques positifs associés au geste et au support



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Nb gestes lien frontière	1	2	1	0	0	1	2	0	2	3	2	2	2	2	2	3
GP/Nb gestse lien frontière GP	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
S/Verbalisation	1	0	0	0	0	1	0	0	1	2	0	1	0	0	0	1
GP3/Jug. pos. relevé AT	1	2	3	6	0	4	12	5	4	6	2	3	0	1	2	3
AT/Jug.Pos. relevé AT	3	4	4	4	2	3	7	15	3	5	2	2	0	3	5	5

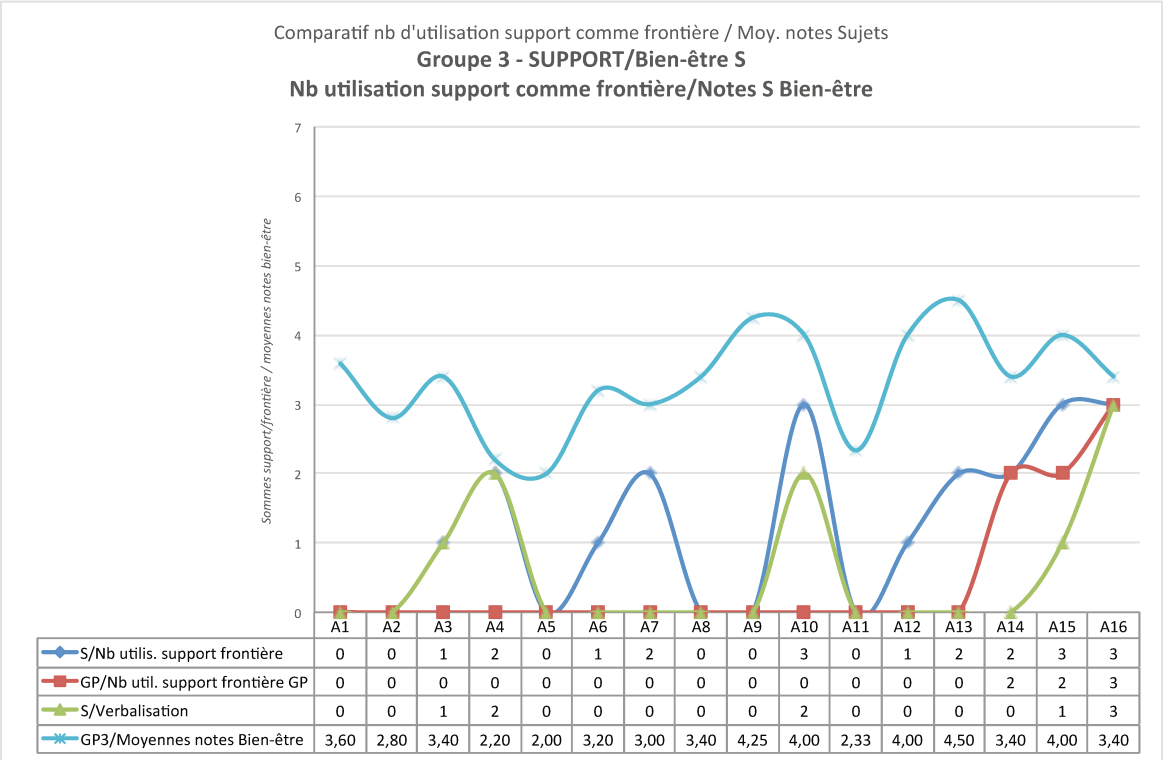
• *GROUPE 3 – Comparatif entre le nombre de représentations de frontières signifiées par le geste créatif, et la somme totale des jugements esthétiques positifs ressentis par l'art-thérapeute.*



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Nb utilis. support frontière	0	0	1	2	0	1	2	0	0	3	0	1	2	2	3	3
GP/Nb util. support frontière GP	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	2	3
S/Verbalisation	0	0	1	2	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	1	3
GP3/Jug. pos. relevé AT	1	2	3	6	0	4	12	5	4	6	2	3	0	1	2	3
AT/Jug.Pos. relevé AT	3	4	4	4	2	3	7	15	3	5	2	2	0	3	5	5

• *GROUPE 3 – Comparatif entre le nombre de représentations de frontières signifiées par l'utilisation du support, et la somme totale des jugements esthétiques positifs ressentis par l'art-thérapeute.*

VII.4.h. GP3. Bien-être associé au geste

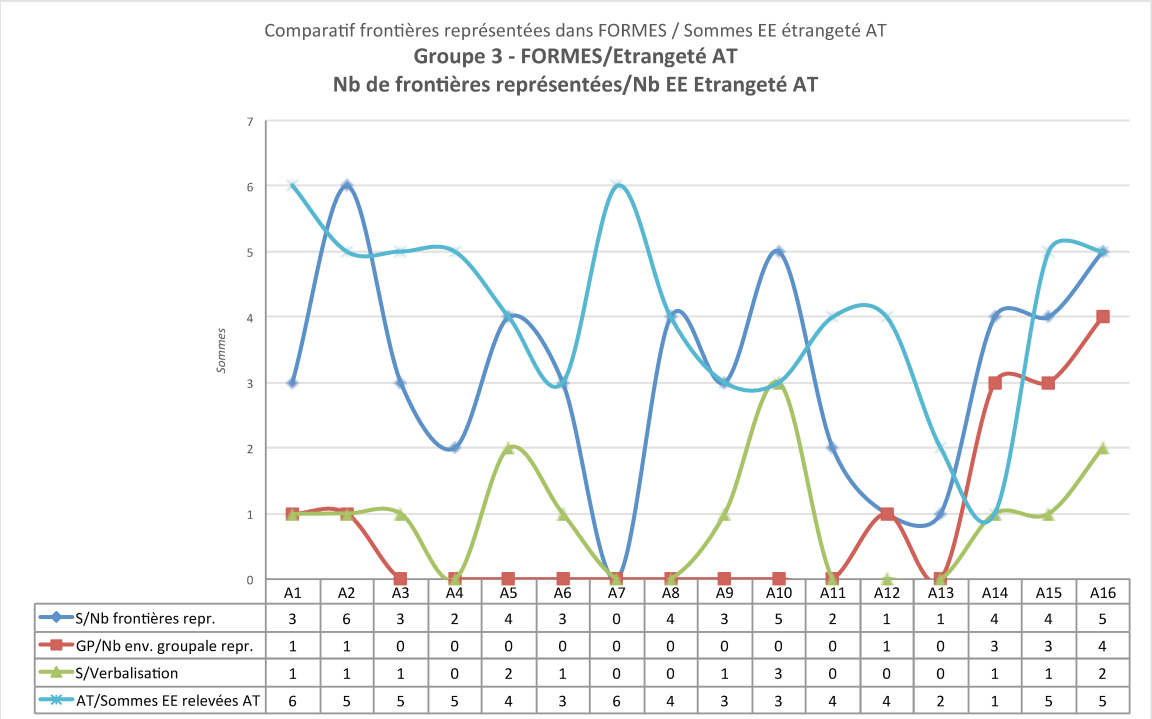


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Nb utilis. support frontière	0	0	1	2	0	1	2	0	0	3	0	1	2	2	3	3
GP/Nb util. support frontière GP	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	2	3
S/Verbalisation	0	0	1	2	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	1	3
GP3/Moyennes notes Bien-être	3,60	2,80	3,40	2,20	2,00	3,20	3,00	3,40	4,25	4,00	2,33	4,00	4,50	3,40	4,00	3,40

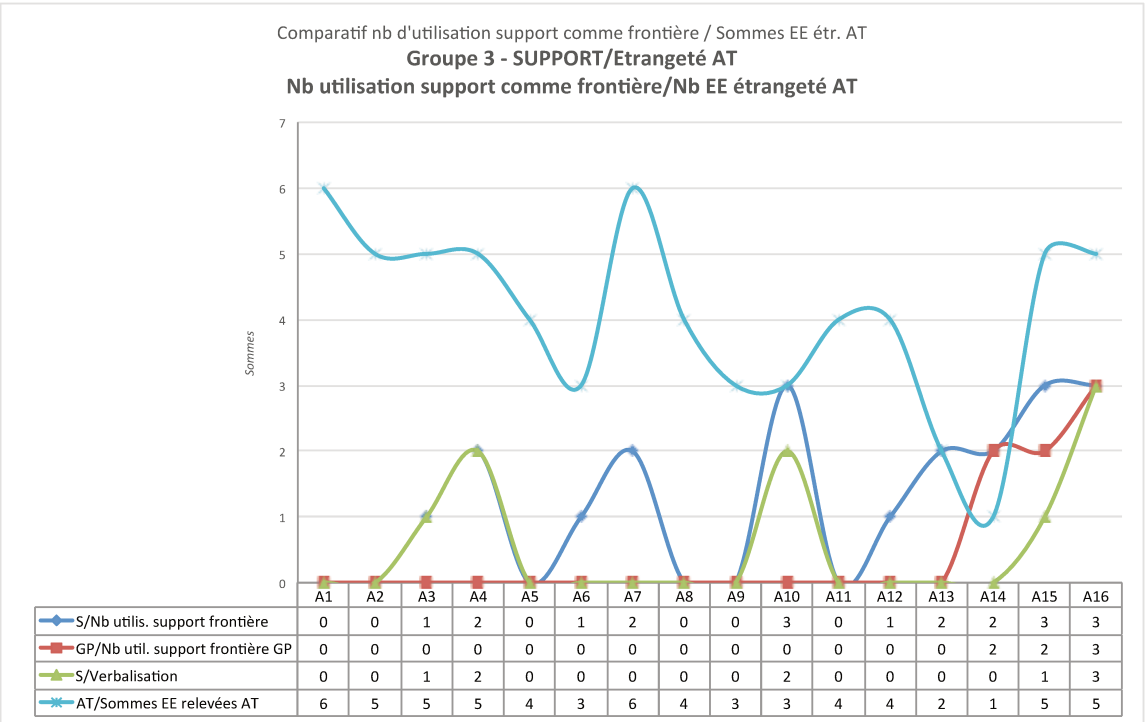
• *GROUPE 3 – Comparatif entre le nombre de représentations de frontières signifiées par l'utilisation du support, et la moyenne des notes données par les sujets sur les ressentis de bien-être.*

Nous avons relevé dans notre contre-transfert des jugements esthétiques positifs particulièrement au moment des représentations formelles et symboliques, soit du corps, soit des frontières, notamment à partir de l'atelier 8 (graphique ci-dessous). Sur ce graphique, les jugements positifs comptabilisés le sont dans leur totalité, pour chacun des ateliers.

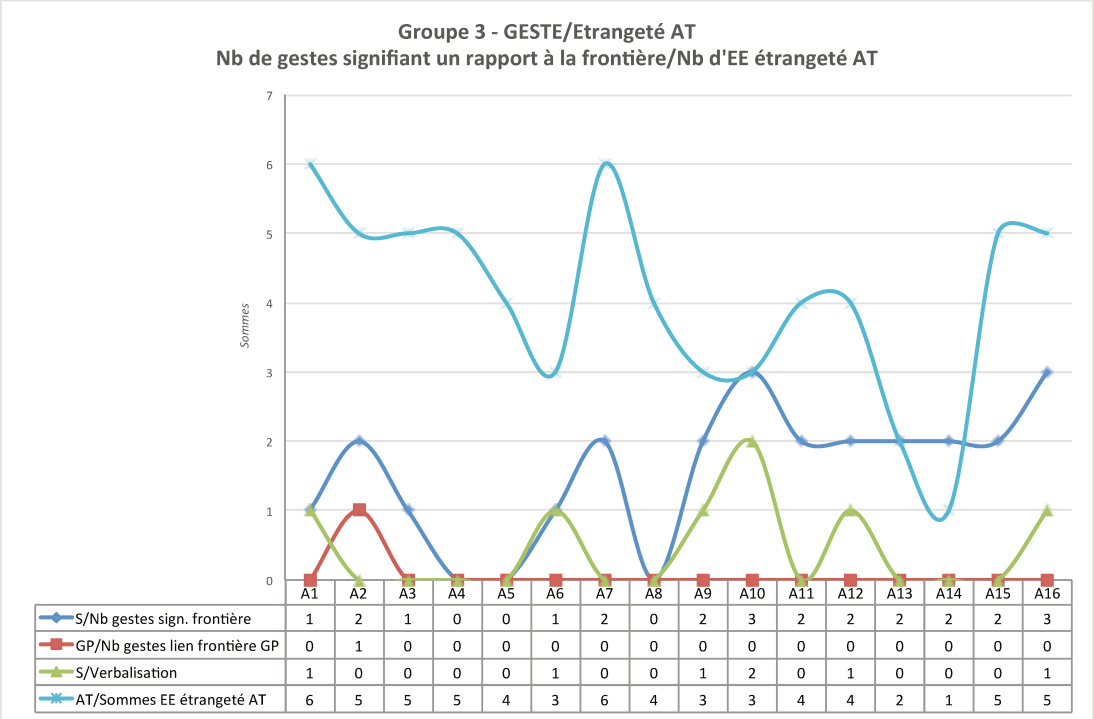
VII.4.i. GP3. L'étrangeté en relation aux représentations de frontières



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Nb frontières repr.	3	6	3	2	4	3	0	4	3	5	2	1	1	4	4	5
GP/Nb env. groupale repr.	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	3	3	4
S/Verbalisation	1	1	1	0	2	1	0	0	1	3	0	0	0	1	1	2
AT/Sommes EE relevées AT	6	5	5	5	4	3	6	4	3	3	4	4	2	1	5	5



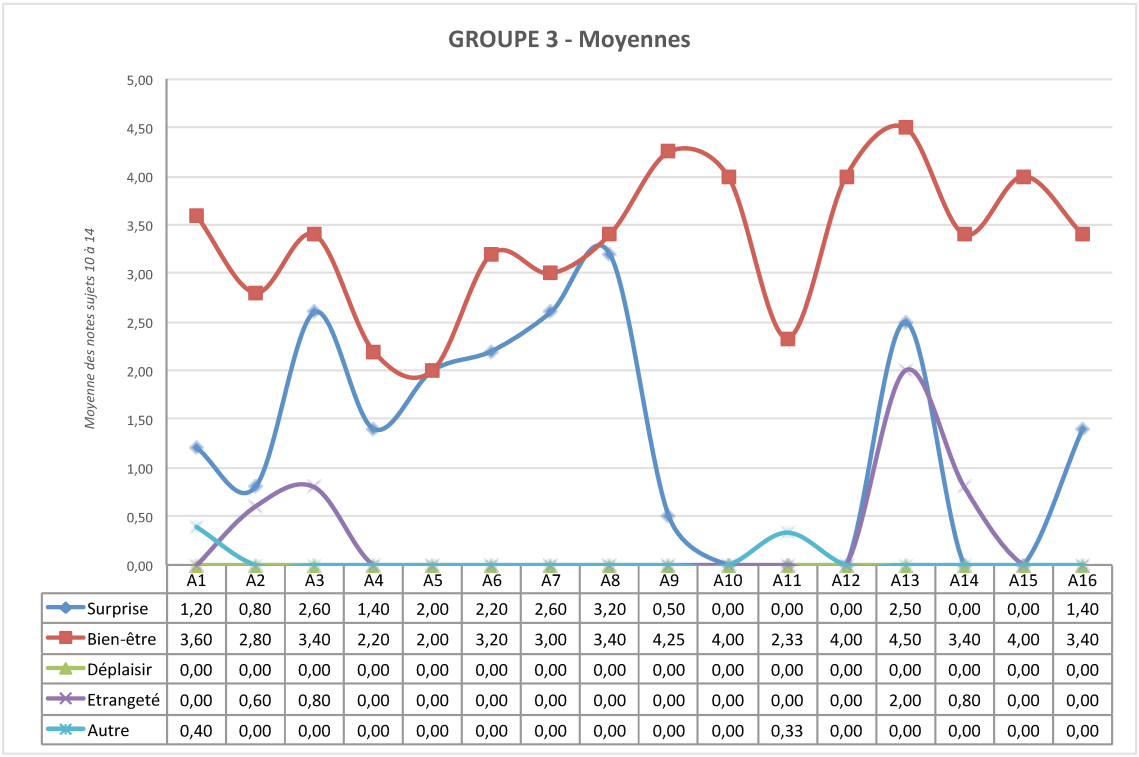
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Nb utilis. support frontière	0	0	1	2	0	1	2	0	0	3	0	1	2	2	3	3
GP/Nb util. support frontière GP	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	2	3
S/Verbalisation	0	0	1	2	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	1	3
AT/Sommes EE relevées AT	6	5	5	5	4	3	6	4	3	3	4	4	2	1	5	5



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Nb gestes sign. frontière	1	2	1	0	0	1	2	0	2	3	2	2	2	2	2	3
GP/Nb gestes lien frontière GP	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
S/Verbalisation	1	0	0	0	0	1	0	0	1	2	0	1	0	0	0	1
AT/Sommes EE étrangeté AT	6	5	5	5	4	3	6	4	3	3	4	4	2	1	5	5

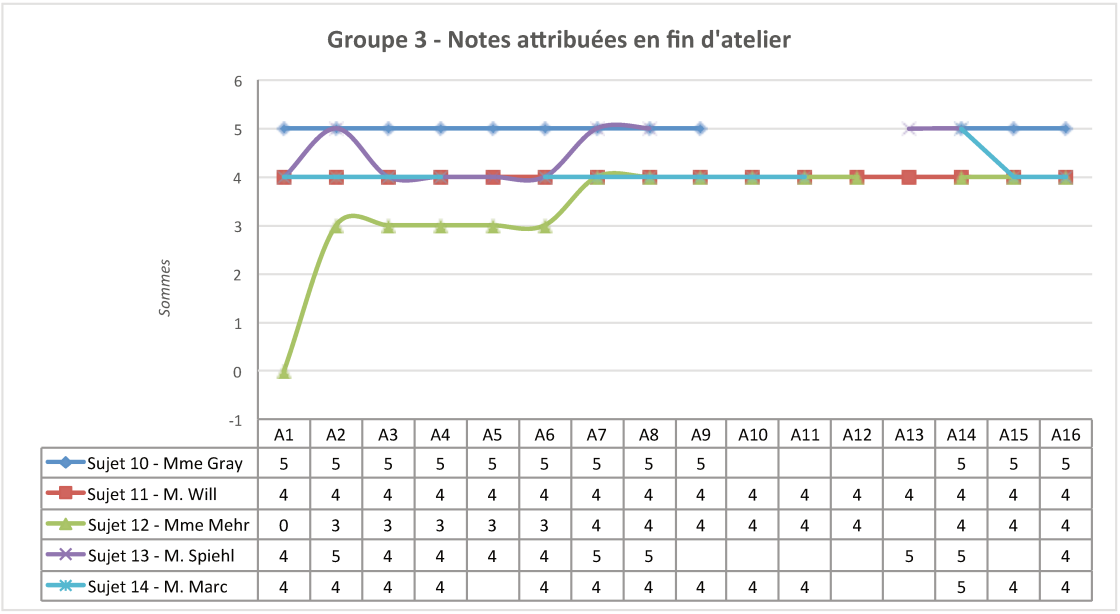
VII.5. Groupe 3. Tableaux comparatifs généraux

VII.5.a. GP3. Eprouvés du côté des sujets et notes de fin de séance



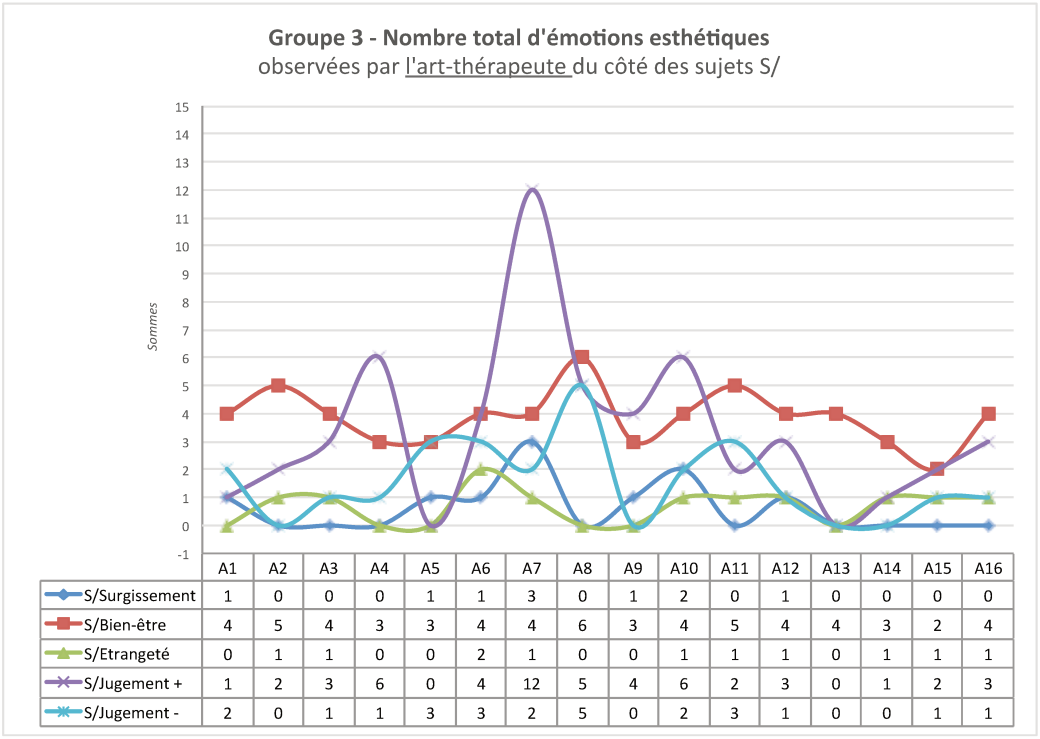
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Surprise	1,20	0,80	2,60	1,40	2,00	2,20	2,60	3,20	0,50	0,00	0,00	0,00	2,50	0,00	0,00	1,40
Bien-être	3,60	2,80	3,40	2,20	2,00	3,20	3,00	3,40	4,25	4,00	2,33	4,00	4,50	3,40	4,00	3,40
Déplaisir	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
Etrangeté	0,00	0,60	0,80	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	2,00	0,80	0,00	0,00
Autre	0,40	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,33	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00

VII.5.b. GP3. Notes attribuées par les sujets en fin d'atelier

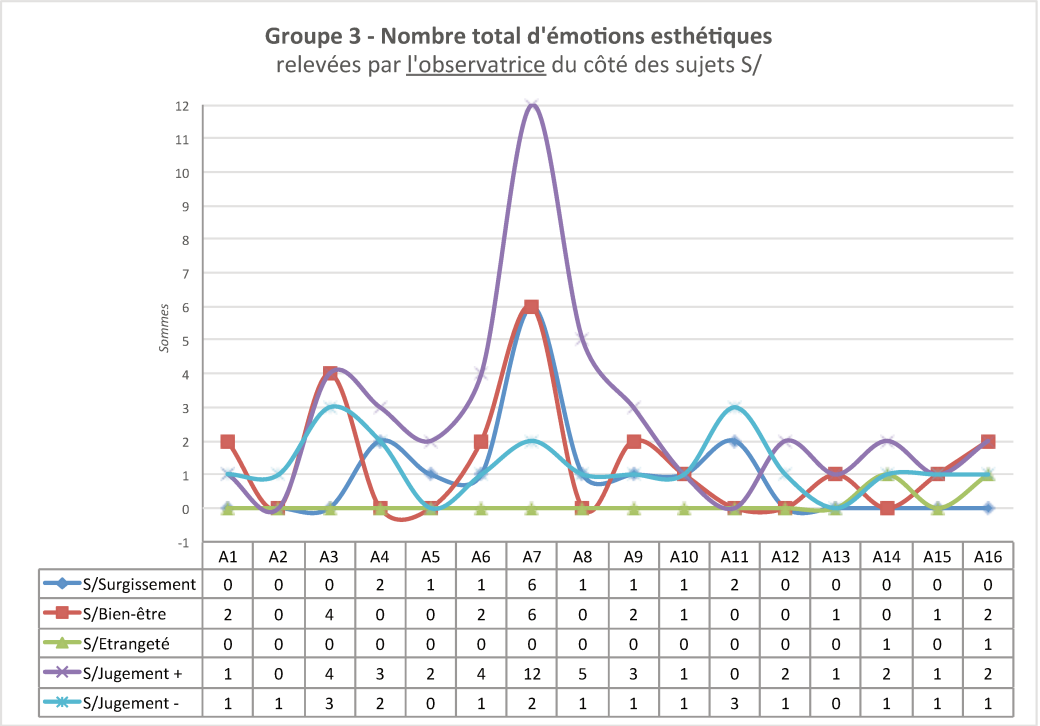


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Sujet 10 - Mme Gray	5	5	5	5	5	5	5	5	5					5	5	5
Sujet 11 - M. Will	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4
Sujet 12 - Mme Mehr	0	3	3	3	3	3	4	4	4	4	4	4		4	4	4
Sujet 13 - M. Spiehl	4	5	4	4	4	4	5	5					5	5		4
Sujet 14 - M. Marc	4	4	4	4		4	4	4	4	4	4			5	4	4

VII.5.c. GP3. Emotions esthétiques observées du côté des sujets

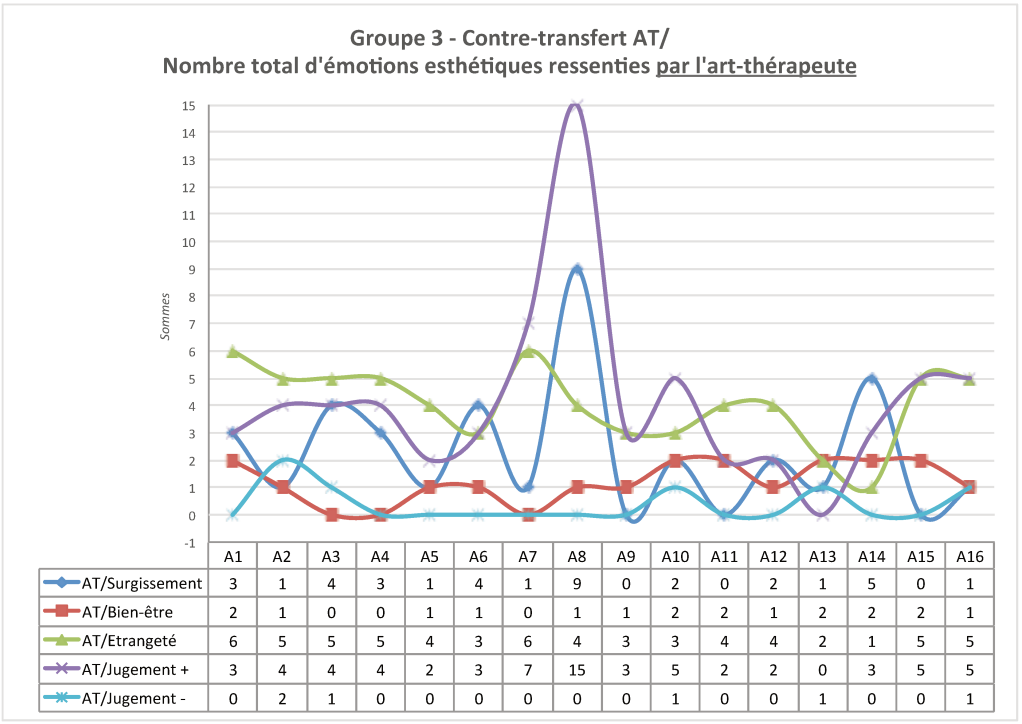


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Surgissement	1	0	0	0	1	1	3	0	1	2	0	1	0	0	0	0
S/Bien-être	4	5	4	3	3	4	4	6	3	4	5	4	4	3	2	4
S/Etrangeté	0	1	1	0	0	2	1	0	0	1	1	1	0	1	1	1
S/Jugement +	1	2	3	6	0	4	12	5	4	6	2	3	0	1	2	3
S/Jugement -	2	0	1	1	3	3	2	5	0	2	3	1	0	0	1	1

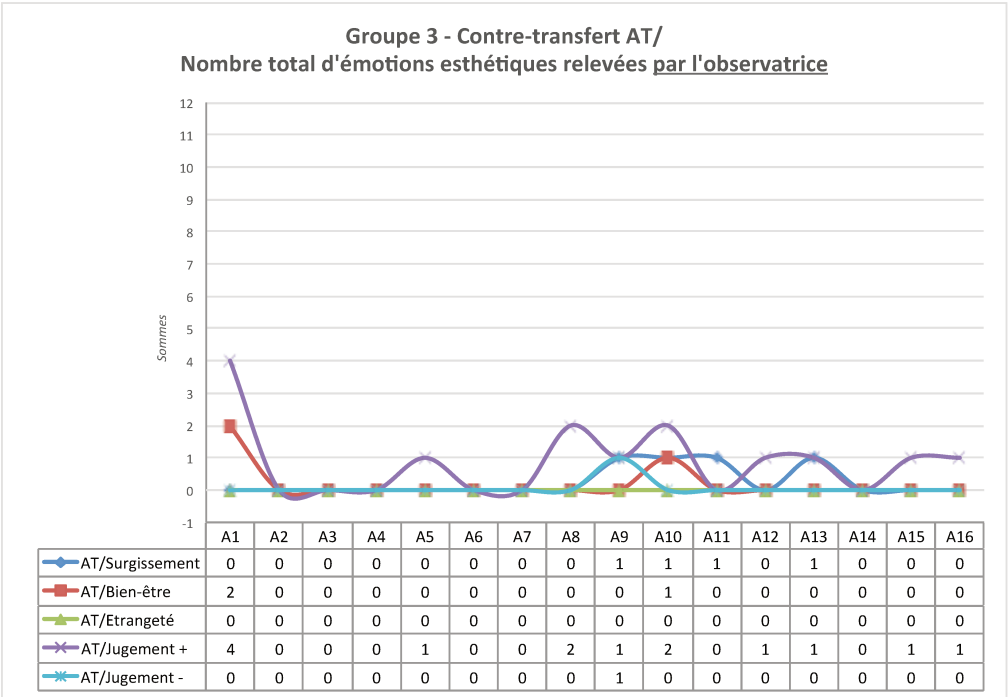


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
S/Surgissement	0	0	0	2	1	1	6	1	1	1	2	0	0	0	0	0
S/Bien-être	2	0	4	0	0	2	6	0	2	1	0	0	1	0	1	2
S/Etrangeté	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
S/Jugement +	1	0	4	3	2	4	12	5	3	1	0	2	1	2	1	2
S/Jugement -	1	1	3	2	0	1	2	1	1	1	3	1	0	1	1	1

VII.5.d. GP3. Emotions esthétiques observées du côté de l'art-thérapeute



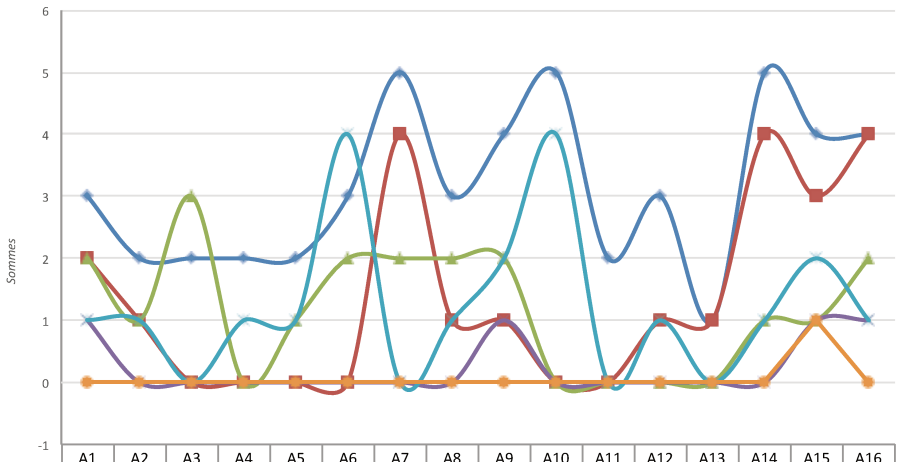
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
AT/Surgissement	3	1	4	3	1	4	1	9	0	2	0	2	1	5	0	1
AT/Bien-être	2	1	0	0	1	1	0	1	1	2	2	1	2	2	2	1
AT/Etrangeté	6	5	5	5	4	3	6	4	3	3	4	4	2	1	5	5
AT/Jugement +	3	4	4	4	2	3	7	15	3	5	2	2	0	3	5	5
AT/Jugement -	0	2	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	1



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
AT/Surgissement	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	0	1	0	0	0
AT/Bien-être	2	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
AT/Etrangeté	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
AT/Jugement +	4	0	0	0	1	0	0	2	1	2	0	1	1	0	1	1
AT/Jugement -	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0

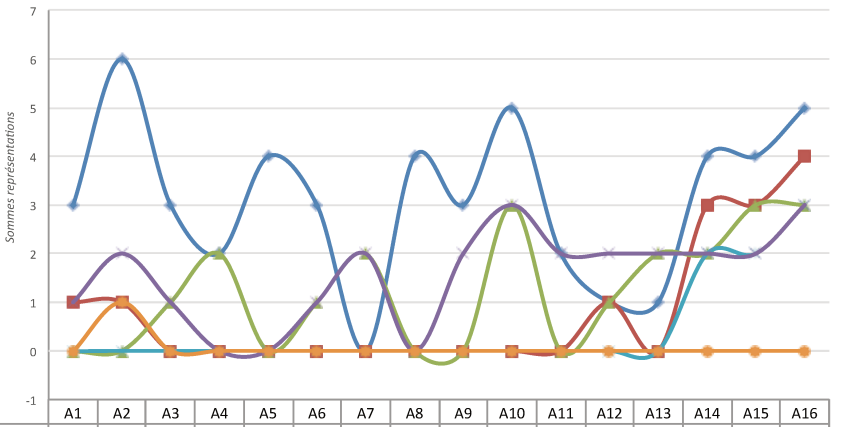
VII.5.e. GP3. Représentations dans les œuvres

Groupe 3
Nombre de représentations CORPS-REGARD-SEXUEL



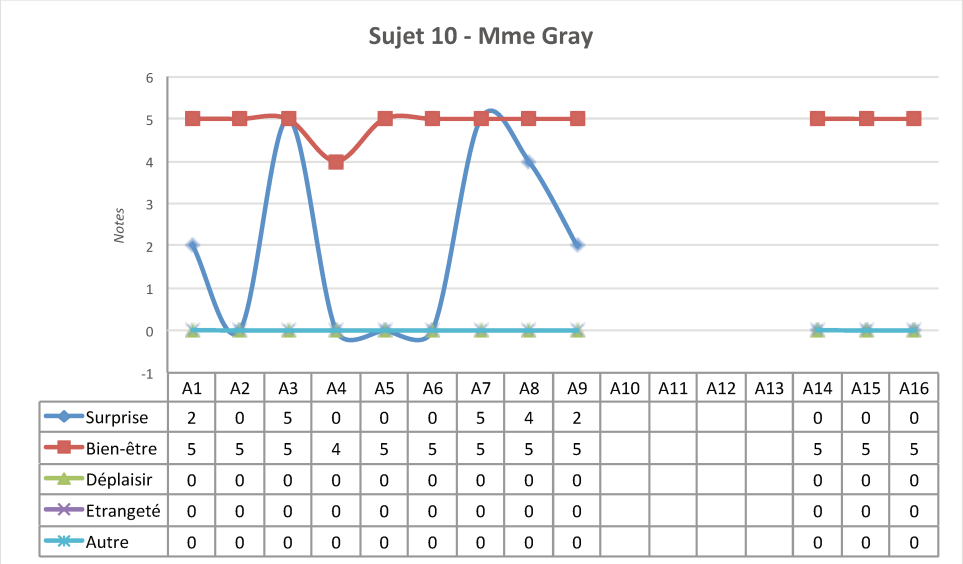
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Corps individuels	3	2	2	2	2	3	5	3	4	5	2	3	1	5	4	4
Corps groupal	2	1	0	0	0	0	4	1	1	0	0	1	1	4	3	4
Regard individuel	2	1	3	0	1	2	2	2	2	0	0	0	0	1	1	2
Regard du groupe	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	1
Sexuel individuel	1	1	0	1	1	4	0	1	2	4	0	1	0	1	2	1
Sexuel du groupe	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0

Groupe 3
Nombre de représentations FRONTIÈRES-CONTENANTS
(FORMEL, par utilisation du SUPPORT, ou par le GESTE)

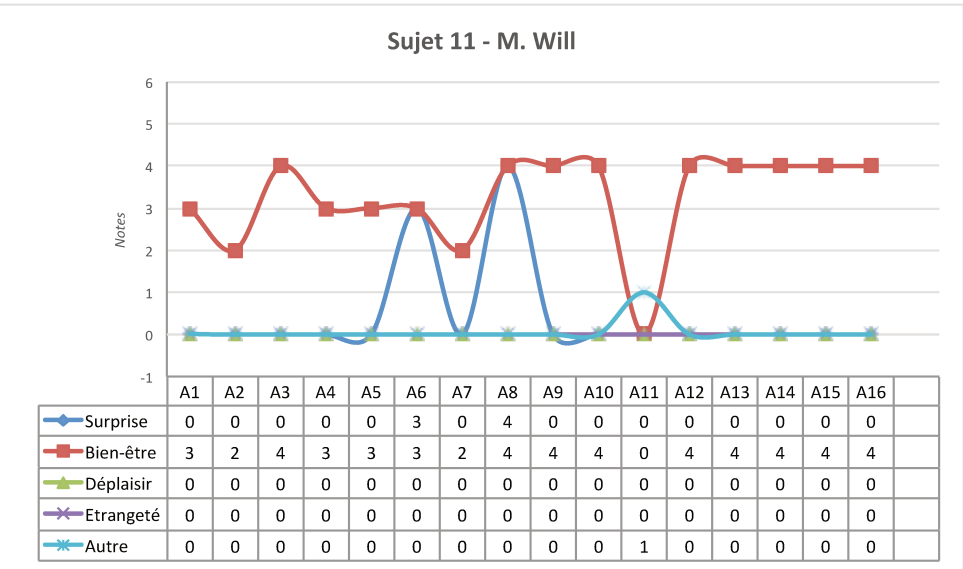


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Formes frontières indiv.	3	6	3	2	4	3	0	4	3	5	2	1	1	4	4	5
Formes frontières GP	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	3	3	4
Support frontières indiv.	0	0	1	2	0	1	2	0	0	3	0	1	2	2	3	3
Support frontières GP	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	2	3
Geste frontières indiv.	1	2	1	0	0	1	2	0	2	3	2	2	2	2	2	3
Geste frontières GP	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

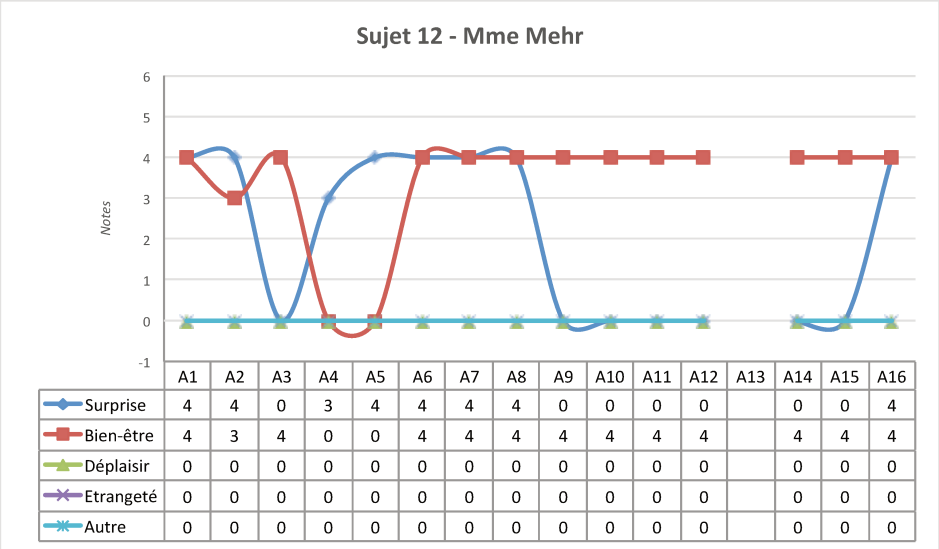
VII.5.f. GP3. Détail des éprouvés notifiés par sujet et par atelier (auto-questionnaires)



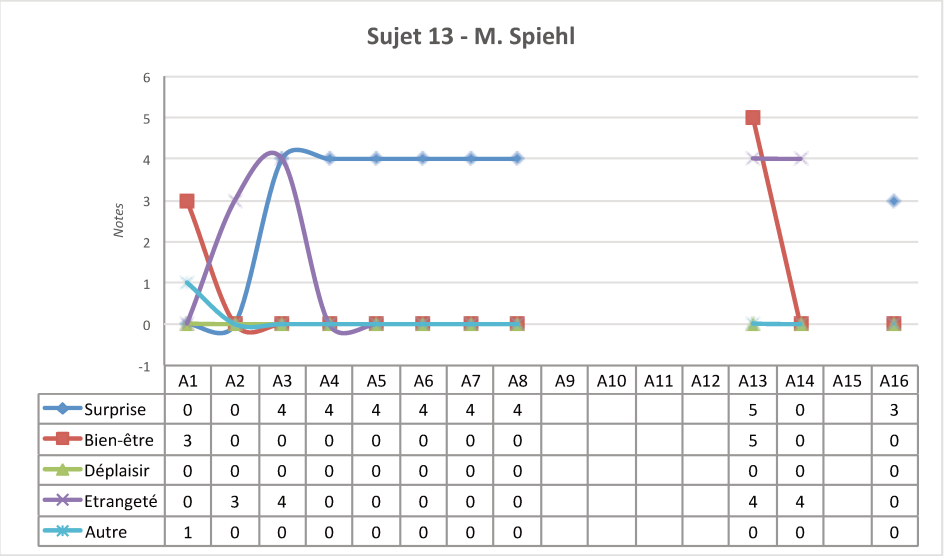
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Surprise	2	0	5	0	0	0	5	4	2					0	0	0
Bien-être	5	5	5	4	5	5	5	5	5					5	5	5
Déplaisir	0	0	0	0	0	0	0	0	0					0	0	0
Etrangeté	0	0	0	0	0	0	0	0	0					0	0	0
Autre	0	0	0	0	0	0	0	0	0					0	0	0



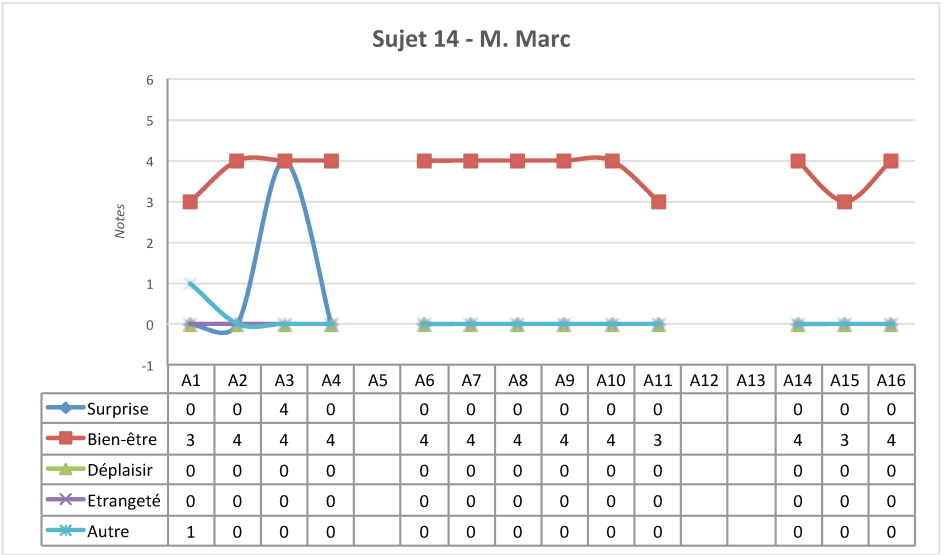
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Surprise	0	0	0	0	0	3	0	4	0	0	0	0	0	0	0	0
Bien-être	3	2	4	3	3	3	2	4	4	4	0	4	4	4	4	4
Déplaisir	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Etrangeté	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Autre	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Surprise	4	4	0	3	4	4	4	4	0	0	0	0		0	0	4
Bien-être	4	3	4	0	0	4	4	4	4	4	4	4		4	4	4
Déplaisir	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0		0	0	0
Etrangeté	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0		0	0	0
Autre	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0		0	0	0

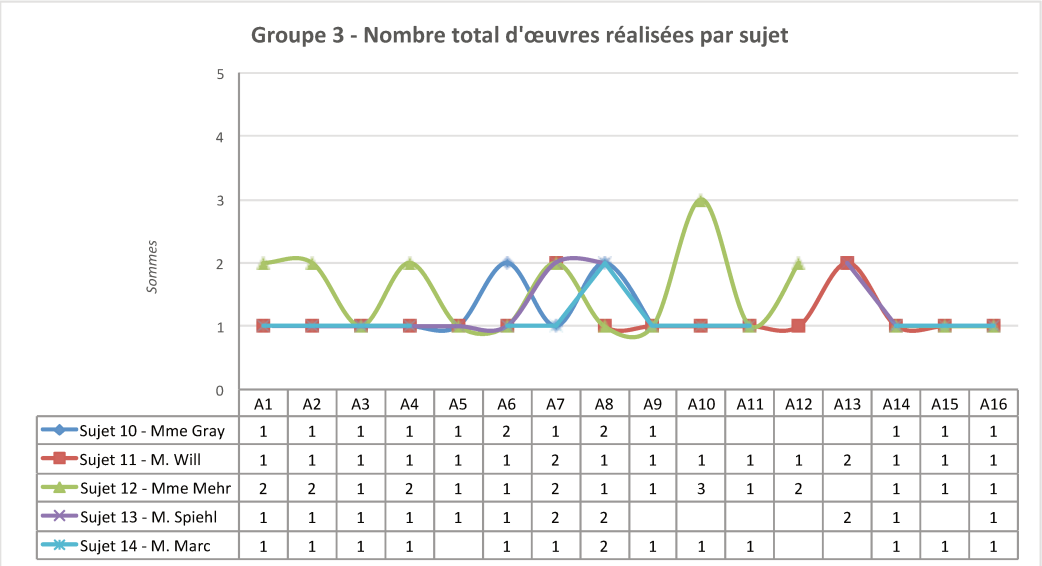


	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Surprise	0	0	4	4	4	4	4	4					5	0		3
Bien-être	3	0	0	0	0	0	0	0					5	0		0
Déplaisir	0	0	0	0	0	0	0	0					0	0		0
Etrangeté	0	3	4	0	0	0	0	0					4	4		0
Autre	1	0	0	0	0	0	0	0					0	0		0



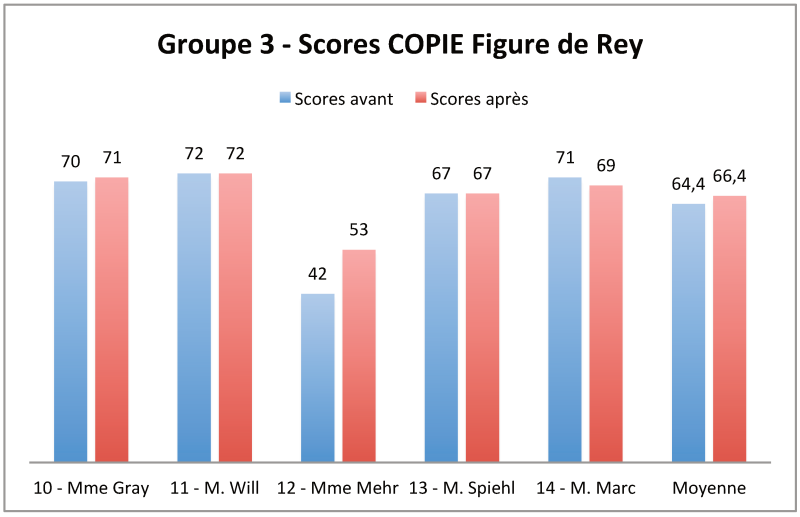
	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Surprise	0	0	4	0		0	0	0	0	0	0			0	0	0
Bien-être	3	4	4	4		4	4	4	4	4	3			4	3	4
Déplaisir	0	0	0	0		0	0	0	0	0	0			0	0	0
Etrangeté	0	0	0	0		0	0	0	0	0	0			0	0	0
Autre	1	0	0	0		0	0	0	0	0	0			0	0	0

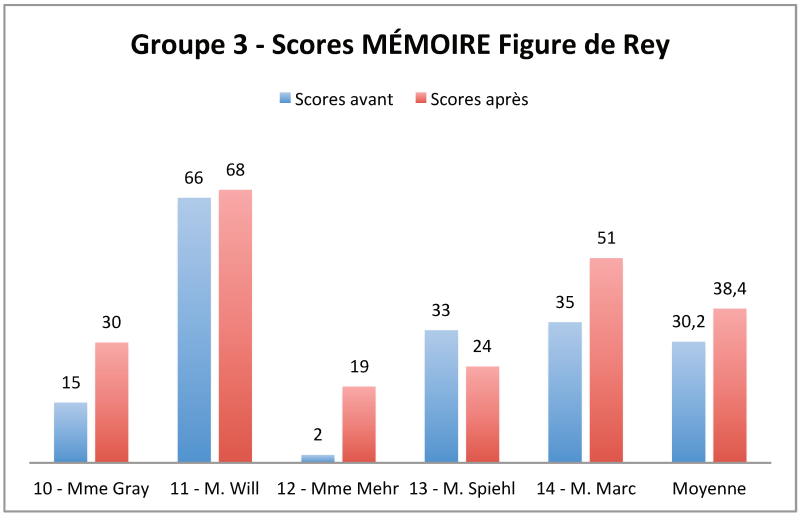
VII.5.g. GP3. Nombre d'œuvres réalisées par sujet et par atelier



	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12	A13	A14	A15	A16
Sujet 10 - Mme Gray	1	1	1	1	1	2	1	2	1					1	1	1
Sujet 11 - M. Will	1	1	1	1	1	1	2	1	1	1	1	1	2	1	1	1
Sujet 12 - Mme Mehr	2	2	1	2	1	1	2	1	1	3	1	2		1	1	1
Sujet 13 - M. Spiehl	1	1	1	1	1	1	2	2					2	1		1
Sujet 14 - M. Marc	1	1	1	1		1	1	2	1	1	1			1	1	1

VII.5.h. GP3. Scores Figure de Rey





VIII. Tests de perception esthétique - Groupe 3

• Liste des œuvres

	AUTEUR	ŒUVRE	ANNÉE	CATÉGORIE	THÈME – Raison du choix
T1	Victor Brauner	*L'Endoréalité*	1963	Surréalisme	Créature animale imaginaire, rêve, hallucination.
T2	René Magritte	*Souvenir de voyage*	1926	Surréalisme	Buste de femme devant des montagnes : rêve, poésie, mystère.
T3	Johannes Vermeer	*La jeune fille à la perle*	1665	Peinture néerlandaise	Portrait en clair-obscur. Intimité, sensualité ou détresse ? Clair/obscur. Points de fuite. Regard, miroir.
T4	Victor Brauner	*Chimère*	1939	Surréalisme	Monstre hybride mi-femme, mi-animal au regard hypnotique. L'étrange. Annonciateur de « la folie humaine ».
T5	François Emile Ehrmann	*Œdipe et le Sphinx*	1903	Symbolisme	Portrait, mythe. Confrontation des regards.
T6	André Masson	*Chevaux attaqués par des poissons*	1932	Surréalisme	Mouvement, abstraction. Contradiction entre couleurs gaies et thème violent.
T7	Max Ernst	*À l'intérieur de la vue*	1929	Surréalisme	Œuf et vision intérieure : organe de la genèse du monde. Créatures enchevêtrées.

• Scores SAPS-SANS

Tableau 1. Données socio-démographiques et symptômatologie des participants

Schizophrénie	**Pré-thérapie** *(n=5)*		**Post-thérapie** *(n=5)*	
	Moyenne	*Ecart-type*	*Moyenne*	*Ecart-type*
Age *(moyenne du groupe)*	44,60			
Niveau d'études *(moy. nb d'années à p. primaire)*	13,20			
Genre				
Hommes	3			
Femmes	2			
SAPS				
Hallucinations	1,40	3,13	2,00	2,92
Idées délirantes	5,80	3,56	4,60	8,14
Comportement bizarre	3,20	2,68	3,80	4,27
Trouble de la pensée formelle non déficitaire	6,40	5,32	8,20	5,26
TOTAL SAPS	**16,80**	9,09	**18,60**	11,06
SANS				
Retrait ou pauvreté affective	15,40	7,33	14,00	4,47
Alogie	7,40	6,23	9,20	5,97
Avolition - Apathie	6,20	4,66	4,80	5,07
Anhédonie - Retrait social	8,20	4,92	7,80	6,14
Attention	1,60	2,30	2,20	1,79
TOTAL SANS	**38,80**	16,15	**38,00**	17,85
TOTAL SCORE SAPS-SANS	**55,60**	21,26	**56,60**	17,27

- **Résultats eye-tracker**

En respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle, ce contenu a été retiré de cette version.

- **Questionnaire du tableau *Chimère***

En respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle, ce contenu a été retiré de cette version.

ANNEXES 2

ŒUVRES DES PATIENTS

Nous présentons dans ces annexes les œuvres des sujets de notre recherche, qui ont tous signé un formulaire d'autorisation de prises de vues de leurs créations, dont ils possèdent l'entière propriété intellectuelle. Cependant, pour des questions éthiques, nous n'autorisons pas leur diffusion.

Ces annexes ont donc été destinées aux seuls membres du jury, dans le cadre exclusif de notre soutenance de thèse.