

Les Fleurs d'ici et d'ailleurs : quelques réflexions sur l'ikebana

Ekaterina Kuleshova

Volume 2, numéro 9, 2021

Néojaponisme et renouveau contemporain des relations culturelles
France-Japon

Neojaponism and Contemporary Renewal of the Cultural
Relationships between France and Japan

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1077089ar>

DOI : <https://doi.org/10.29173/af29424>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

University of Alberta, Department of Modern Languages and Cultural Studies

ISSN

1916-8470 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Kuleshova, E. (2021). Les Fleurs d'ici et d'ailleurs : quelques réflexions sur l'ikebana. *Alternative francophone*, 2(9), 86–115.
<https://doi.org/10.29173/af29424>

Résumé de l'article

Le présent article se propose d'interroger la pratique, ou plutôt les pratiques, de l'ikebana en tant qu'un phénomène traditionnel de la culture japonaise. Relativement confidentiel en France, sa spécificité repose sur une tradition ancestrale transmise de génération en génération et cultive un regard original porté sur la plante. Le croiser avec celui de l'art floral français permet de tracer une perspective d'échanges culturels potentiels à développer dans le cadre de l'amitié réciproque entre la France et le Japon.

© Ekaterina Kuleshova, 2021



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Les Fleurs d'ici et d'ailleurs : quelques réflexions sur l'ikebana

 alternative francophone
pour une francophonie en mode mineur

<https://doi.org/10.1215/08992363-10.29173/af29424>



Ekaterina Koulechova
Kiwa.paris@gmail.com

Résumé. *Le présent article se propose d'interroger la pratique, ou plutôt les pratiques, de l'ikebana en tant qu'un phénomène traditionnel de la culture japonaise. Relativement confidentiel en France, sa spécificité repose sur une tradition ancestrale transmise de génération en génération et cultive un regard original porté sur la plante. Le croiser avec celui de l'art floral français permet de tracer une perspective d'échanges culturels potentiels à développer dans le cadre de l'amitié réciproque entre la France et le Japon.*

Mots clés : *ikebana ; kado ; art floral ; fleurs ; plantes ; Japon*

Abstract. *This article proposes to question the practice, or rather the practices, of ikebana as a traditional phenomenon of Japanese culture. Relatively confidential in France, its specificity is based on an ancestral tradition transmitted from generation to generation and cultivates an original look at the plant. Crossing it with the French floral art allows to draw a perspective of potential cultural exchanges to be developed within the framework of the reciprocal friendship between France and Japan.*

Keywords: *ikebana; kado; floral art; flowers; plants; Japan*

Ce qui concerne le pin,
l'apprendre du pin;
ce qui concerne le bambou,
du bambou.

Bashô

INTRODUCTION

A l'occasion des Japonismes 2018, célébrant le 160^e anniversaire des relations diplomatiques entre la France et le Japon, nombreux furent les articles de la presse française qui résumaient, souvent sous forme de liste, les principales « spécialités » japonaises, désormais bien connues et aimées des Français. Par exemple, Éric Meyer notait dans son éditorial du numéro hors-série de *Geo Histoire* :

Notre vocabulaire intègre une pléiade de mots japonais, karaoké, kamikaze, tsunami ou futon. Le judo est le quatrième sport le plus pratiqué par nos compatriotes. Les expositions sur l'art et l'histoire du Japon se multiplient. Ajoutons notre affection pour l'univers culturel nippon, les mangas ou les sushis, le théâtre nô ou le jardin sec. (2)

Psychologies Magazine, à son tour, s'attardait sur certains concepts phares en affirmant ceci : « Raffinement, harmonie, tradition, modernité, zen... ce sont les mots qui viennent à l'esprit pour évoquer le Japon » (30). Cette énumération, que l'on pourrait traiter de légèrement caricaturale, cerne néanmoins avec précision les engouements du grand public envers le Japon. Et nous insistons sur le terme de « grand public », car il ne s'agit pas ici des « amateurs éclairés », souhaitant sonder l'insondable, à savoir le mystère de l'âme japonaise. C'est le goût du « grand public », sans aucune connotation péjorative, qui permet par ailleurs d'aligner les mangas, le jardin sec et les sushis dans une même phrase. Il est donc bel et bien question de la présence variée et constante d'un certain nombre d'éléments japonais, plus ou moins authentiques, plus ou moins complexes, plus ou moins compris, dans la vie quotidienne des Français, qui, à force de voyages et de lectures, commencent à s'y connaître, à s'y repérer, voire à devenir exigeants. (L'on pourrait citer en miroir les affiches dans la ville de Kyoto, en avril 2019, annonçant l'arrivée imminente du véritable cannelé dans une des pâtisseries à la mode de l'ancienne capitale du Japon. Personne n'ignore que les Japonais sont friands, au propre comme au figuré, de spécialités françaises). Mais reprenons nos listes, d'où l'ikebana, communément traduit par l'art floral japonais – nous y reviendrons –, n'apparaît guère, ou très peu. Mon expérience confirme que les Français ne connaissent pas le mot et le confondent souvent avec, par exemple, l'origami, l'art du pliage du papier, ou le kokedama, une boule végétale, pour ceux qui s'intéressent aux plantes.

Et pourtant, en janvier 2019, la Maison de la culture du Japon à Paris, à l'initiative de l'association Ikebana International, et en particulier du Chapitre parisien de cette organisation mondiale¹, offrait au

¹ Fondée en 1956 par Ellen Gordon Allen, Ikebana international est l'association de référence pour le développement international de l'art floral japonais. Elle est composée de 255 associations locales appelées

public un événement d'une ampleur exceptionnelle en invitant les *iemoto*, les Grands Maîtres, des cinq écoles d'ikebana les plus connues (Ikenobo, Ichiyo, Ohara, Sogetsu et Misho²). Événement inédit, car, même au Japon, les *iemoto* n'ont jamais eu l'occasion d'exposer ensemble dans un seul lieu. C'était donc une première dans le monde des fleurs, et cette première s'est tenue à Paris.³ Un film documentaire d'une trentaine de minutes, intitulé *L'ikebana dans toute sa diversité*⁴ retrace les préparatifs au processus de la création durant l'installation des œuvres et donne la parole aux *iemoto* pour présenter leurs visions respectives de l'ikebana. En guise d'introduction, Udagawa Riou, qui représente l'association japonaise de l'art de l'ikebana, explique : « Il y a dans l'art de l'ikebana de nombreuses facettes de la culture japonaise. Quand j'interprète un ikebana, je ressens quelque part le sens de la culture nippone ». Cette forte affirmation suggère que l'ikebana aurait une valeur symbolique importante et serait révélateur d'une essence de la culture japonaise. La formule « le sens de la culture nippone » pourrait paraître paradoxalement à la fois ambitieuse et réductrice. Ambitieuse parce que l'ikebana renfermerait le concentré de l'esthétique japonaise. Réductrice parce qu'aucun phénomène culturel ne peut prétendre incarner une culture tout entière. Mais plutôt que de pointer du doigt cette exagération, nous préférons y voir la quête d'un idéal : l'ikebana apprécié à sa juste valeur par un spectateur averti, sachant y reconnaître et interpréter les symboles du Japon. N'oublions pas que ce discours s'adresse au public français, peu familier avec le phénomène, et veut logiquement l'impressionner. Par ailleurs, le commentaire de Udagawa Riou n'est pas unique, d'autres ont déjà évoqué le caractère essentiel de l'ikebana. Ainsi, dans son ouvrage *Japanese Flower Arrangement Applied to Western Needs*, paru en 1913, Mary Averill note : « Aucun autre art ne leur [aux Japonais] est si distinctement propre, comportant si peu de traces d'origine étrangère⁵ » (21). De même, le critique russe Vladimir Pronnikov insiste sur la singularité du « langage artistique » créé par l'ikebana (5). Mais si, au Japon, l'ikebana est une pratique aux accents exceptionnels, pourquoi reste-t-elle à l'ombre sans attirer des foules d'adeptes en France ? Quel serait son potentiel artistique sur le sol français ? Répondre à ces questions semble impossible sans une réflexion préalable sur ce que signifie l'ikebana en tant que pratique et sur la ou les manières(s) de sa présentation au public occidental, en l'occurrence français.

Tel est le but de cet article qui ne vise pas à formuler une vérité absolue sur l'ikebana, mais à partager quelques hypothèses qui n'engagent que l'auteur. Avant d'entrer dans le vif du sujet, il reste à apporter des précisions sur les éventuelles sources d'informations. Il n'existe pas aujourd'hui en Occident au sens large du terme (l'Europe et les États-Unis) d'ouvrage critique récent⁶ sur l'ikebana qui proposerait une

« chapitres ». Pour plus d'informations, voir le site officiel : <https://ikebanahq.org> et le site du I.I. Paris – Chapitre 219 : <https://ikebana-international-paris.com>.

² Pour la présentation détaillée de chaque école, voir le site officiel du I.I. : <https://ikebanahq.org>

³ Voir la présentation complète de l'exposition qui s'est tenue à Paris du 30 janvier au 2 février 2019 sur le site officiel du MCJP : <https://www.mcjp.fr/fr/ikebana>.

⁴ Produit et réalisé par Nathanaël Carton, ce documentaire est disponible sur commande auprès de Ikebana International Paris. Cf. le site : <https://ikebana-international-paris.com/film-documentaire-ikebana/>.

⁵ « *No other art is so distinctively their own, bearing so few traces of foreign origin* » (C'est moi qui traduis).

⁶ Il existe en revanche un grand nombre d'ouvrages en japonais et quelques-uns publiés au Japon, mais écrits en langue anglaise. Ces derniers sont principalement datés d'avant 1980. Je citerai dans cet article l'ouvrage de référence de Donald Richie, *The Masters » Book of Ikebana*, Bijutsu Shuppansha Publishers, Tokyo, 1966. Le célèbre livre *We Japanese* propose deux autres références : « *The most instructive books in English are "The Flowers of Japan and the the Art of Japanese Flower Arrangement," by Josiah Conder, and "Japanese Flower Arrangement Applied to Western Needs", by Mary Averill* » (Yamaguchi, H. S. K.. *We Japanese*. Yamagata Press, Yokohama, 1950, p. 18). L'ouvrage de J. Condon, un architecte britannique, initialement publié en 1892, réédité en 2004, est considéré comme le tout premier livre présentant quelques principes de l'art floral japonais au public

analyse synthétique et comparative des différentes écoles (histoire, enseignements, principes...). Aucun ouvrage d'histoire de l'art, de philosophie, ni d'esthétique ne place l'ikebana au cœur de sa recherche pour en dégager une sémantique. Globalement, l'on trouve deux types de livres. Soit des livres didactiques, écrits par des professeurs de différentes écoles⁷, qui présentent leurs travaux et expériences personnelles en essayant de transmettre quelques techniques de base pour que le lecteur puisse s'essayer à l'arrangement floral. Soit des études sur la culture japonaise qui relient de manière accessoire l'ikebana aux pratiques religieuses du bouddhisme et du zen sans aller plus loin.⁸ Si des études plus synthétiques existent au Japon, elles ne sont pas traduites en anglais. Ce manque d'études systématiques se révèle à la fois stimulant, parce que permettant une grande liberté d'interprétation, mais aussi frustrant parce que la certitude n'est jamais acquise. Quoi qu'il en soit, ce flou artistique, osons l'expression, contribue à maintenir un mystère autour de ce phénomène culturel que nous essayerons de lever en partie.

Pour cela, il me semble important de m'attarder sur le terme même d'ikebana et sur quelques faits historiques marquants en soulignant les variantes existantes. Puis d'illustrer les expressions florales dans le Japon d'aujourd'hui avant d'effleurer la symbolique des fleurs en France. Ceci pour esquisser enfin des passages possibles dans ces deux mondes de fleurs.

L'IKEBANA, L'ART FLORAL JAPONAIS ?

Le terme « ikebana » (いけばな 生け花) est le plus souvent traduit par l'expression « faire vivre les fleurs » ou « les fleurs vivantes ». « Ike » venant du verbe *ikeru* – « faire vivre », et « bana », transformation de *hana*, donc « fleur ». Pratiquer l'ikebana aurait donc pour but de rendre la vie aux fleurs coupées par le biais d'un arrangement. Dans son ouvrage *L'Univers du zen*, Jacques Brosse alerte sur la nature tardive du terme, apparu, selon lui, seulement au XVIII^e siècle avec la « vulgarisation » de la pratique et devenu largement utilisé après 1900 (231). La source d'informations la plus commune, *Wikipédia*, nous apprend en même temps que le mot « est forgé au début du XVI^e siècle, lorsqu'il [l'ikebana] est devenu une pratique artistique codifiée et répandue parmi la noblesse, avec ses spécialistes et ses diverses écoles⁹ ». Nous y décelons déjà une certaine confusion qui se renforce si l'on cherche à identifier la date ou la période d'apparition de la pratique même. Jacques Brosse évoque le VII^e siècle lorsque « l'ambassadeur japonais Ono-no-Imoko, connu plus tard sous le nom de Senmu, rapporta de Chine une précieuse documentation, tant sur l'architecture des temples bouddhiques que sur les jardins et

occidental. D'un intérêt indéniable, ces textes n'incluent pas, pour des raisons évidentes, les évolutions du XX^e et du XXI^e siècles.

⁷ Quelques exemples parmi d'autres : Flamin, Jean-Baptiste et Shinichi Nagatsuka. *Ikebana : 30 créations faciles*. Rustica éditions, Paris, 2019 ; Imai, Rie *Japanese Ikebana for Every Season*, Tuttle, Rutland, 2014 ; Beunen, Ilse. *L'Ikebana – Pas à pas*, Ulmer, Paris, 2015 ; Shiraishi Manako, Rumiko, Odile Carton et Lila Dias. *Ikebana. Compositions en pas à pas*. Fleurus, Paris, 2009.

⁸ Jacques Brosse dans *L'Univers du zen* (Albin Michel, Paris, 2003) y consacre quelques pages (pp. 231-4) ; Daisetz T. Suzuki évoque l'arrangement floral dans le contexte de la cérémonie du thé, *cha no yu*, dans son ouvrage *Zen and Japanese culture*, destiné à ouvrir la voie du zen aux Occidentaux. (Tuttle, Singapore, [1959] 1988).

⁹ Voir le site de *Wikipédia*, URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Ikebana>. Je cite délibérément quelques sources non scientifiques parce qu'elles indiquent les informations immédiatement disponibles au grand public. Or, il s'agit justement de comprendre à quel type de données le consommateur français est exposé.

la Voie des fleurs » (231). *Geo Histoire* nous apprend que « l'ikebana est né au XIII^e siècle au Japon » (38). Selon *Wikipédia* encore :

l'art floral serait apparu en Chine comme un élément de rites religieux. Il s'est ensuite développé sous la dynastie Tang (618-907), atteignant son âge d'or sous la dynastie Song (960-1279). Il est introduit au Japon au VIII^e siècle par des moines bouddhistes. (« Ikebana »)

Là encore, les données diffèrent. En fait, il n'existe pas de consensus réel sur la manière dont l'ikebana a pris forme au Japon, et on ignore encore aujourd'hui la date précise de cette implantation. Mais devrions-nous chercher une date voire une période concrète ? Le fait de nous tourner vers l'appellation synonymique de l'ikebana, à savoir *kadô*, « la Voie des fleurs », permet d'apporter au moins une certitude, à savoir les origines bouddhistes de cette voie codifiée qui rejoint le système des autres *do* japonais, concept profondément ancré dans la tradition (*bushidô*, *shodô*, *sadô*, *kendô*...). Le *dô* usité au Japon vient du *dao* (*tao*) de Chine ancienne – « parcours », « chemin », « voie » –, et invite à suivre une doctrine permettant, par une acquisition minutieuse de techniques¹⁰, de s'interroger sur son comportement et sa nature profonde dans le but d'établir un chemin moral personnel. Ce cheminement long et strict dans le perfectionnement de l'activité choisie suppose l'existence d'un maître et d'un élève ainsi que d'un enseignement transmissible, donc potentiellement convertible en un texte fondateur. Dans le cas de *kadô*, les événements fondateurs sont traçables et nous connaissons le moment de l'apparition des premiers enseignements s'appuyant sur un texte, et donc la fondation de la première « école » qui est l'école Ikenobo.¹¹ Cette plus ancienne école, née dans le temple Rokkakudô (Chôhōji) non loin du Palais Impérial à Kyoto, a fêté ses 550 ans en 2012. Lors de la période Muromachi (1336-1573), Senno Ikenobo a livré une théorie de l'ikebana, qui comprenait différentes techniques, mais formulait également une philosophie. Le rouleau Ikenobo Senno Kuden, daté de 1537, est considéré comme le premier document sur l'ikebana. Au fil des siècles, les Grands Maîtres de la famille Ikenobo, également prêtres supérieurs du temple, ont élaboré plusieurs styles en réponse aux évolutions de la société japonaise. Le Grand Maître actuel, Sen'ei Ikenobo, a introduit deux nouveaux styles : le *shôka shimpûtai* (1977) et le *rikka shimpûtai* (1999).¹² Les offices religieux avec des offrandes florales font partie intégrante de la vie de l'école et de ses nombreux chapitres à travers le pays. Dans le contexte récent de la pandémie mondiale due au COVID-19, une offrande spéciale a été déposée au temple Rokkakudô par le Grand Maître et sa fille, le futur Grand Maître désigné, le 17 avril 2020 accompagnée d'une prière pour la fin de la crise.¹³ Ce message d'espoir a été partagé avec tous les membres de l'école ainsi que sur les réseaux sociaux où le

¹⁰ À la différence de l'Occident, où le diplôme marque une fin d'études, un accomplissement ou un achèvement, l'obtention d'un grade au Japon n'est qu'une invitation à poursuivre la pratique. Mon ancien Maître d'ikebana ne manquait pas de souligner, à chaque fois que je recevais un nouveau diplôme, que ce n'était qu'une autorisation de continuer, et en aucun cas la marque d'une maîtrise définitive.

¹¹ Pour l'histoire détaillée de l'école, voir son site officiel (en anglais) : www.ikenobo.jp/english/.

¹² Dans l'histoire de l'école Ikenobo, le développement des styles principaux est le suivant : la période Muromachi (1336-1573) offre la théorisation du style le plus ancien : le *rikka*. Appelé aujourd'hui le *rikka shôfûtai* (= classique ou traditionnel) par opposition au *rikka shimpûtai* (= moderne) introduit en 1999. À la période Edo (1603-1868), avec le développement du *tokonoma* (une alcôve, une niche) dans l'architecture japonaise, apparaît le *shôka*, une composition plus sobre et moins volumineuse, plus adaptée à l'espace privé, l'ikebana sortant du contexte religieux du temple. Sur le modèle du *rikka*, le *shôka shôfûtai* (classique) a pour pendant le *shôka shimpûtai* (moderne). Les libertés du XX^e siècle apportent le *jiyûka* (= le freestyle), des compositions plus libres et personnalisées, adaptables à tout espace. Pour les caractéristiques générales de chaque style, voir la section du site « Ikenobo's Arranging Style » : www.ikenobo.jp/english/about/style.html. Je reviendrai plus loin sur le style *rikka*.

¹³ La vidéo avec le message du Grand Maître et le déroulement de la cérémonie est disponible sur la chaîne de l'école sur YouTube : www.youtube.com/watch?v=kSGTJdhThg4&feature=youtu.be.

hashtag *#ikebanaforpraying* est devenu une identification pour des ikebana du monde entier sur *Instagram*.



© Ikenobo



© Ikenobo

Une autre procession importante, qui a lieu chaque année le 4 avril au sanctuaire shinto d'Ise¹⁴, un des plus vénérés au Japon, a dû subir des modifications pour se tenir en comité réduit, sans public¹⁵.



Capture d'écran du reportage © Ikenobo

¹⁴ Pour la présentation et l'histoire du sanctuaire, voir le site officiel : www.isejingu.or.jp/fr/about/index.html.

¹⁵ Tenue cette année exceptionnellement par Masafumi Ikenobo, le secrétaire général de l'école, la cérémonie commentée est disponible sous forme d'un court reportage sur *YouTube*, sur la chaîne officielle : www.youtube.com/watch?v=WRnWz_uOQ34&feature=youtu.be.

Si je choisis ces deux événements parmi les autres, c'est pour insister sur la cohabitation des rituels bouddhistes et shinto dans le calendrier de l'école conformément à la cohabitation pacifique entre ces deux religions officielles du pays. Il est à noter que, dans ce contexte des fleurs, l'offrande shinto n'est pas un calque des rituels bouddhistes communément considérés, nous l'avons vu, comme l'origine de l'ikebana. Car, avant l'arrivée du bouddhisme au Japon, et donc avant l'influence chinoise certes structurante, il y avait déjà un terrain propice à la formation de l'ikebana. L'influence chinoise peut être considérée comme structurante au sens premier du terme : le bouddhisme a apporté un cadre stable et protégé, celui du temple, avec un autel organisé autour d'une figure centrale. L'offrande florale bénéficie désormais d'un emplacement codifié, pérenne et nécessaire. Structurante aussi pour l'évolution de la pratique même : cette stabilité assure une plus grande visibilité, une plus grande popularité et probablement une pratique plus massive. Cette dernière amène lentement vers la clarification des règles et principes, autrement dit vers une théorisation d'un ensemble. On emporte également de Chine des vases en bronze qui deviennent des contenants privilégiés pour les offrandes florales à Bouddha. Remarquons que lors de la cérémonie shinto, ce sont des vases en bambou, matériau japonais traditionnel, qui sont utilisés. Au pays des *kami*¹⁶, diverses floraisons rythment les saisons bien marquées. La contemplation des arbres en fleurs¹⁷ a certainement conditionné le développement d'une sensibilité particulière des Japonais, autrefois en quête d'harmonie avec la nature, aujourd'hui capables de déceler la beauté d'une simple tige. Concernant le premier point, la quête d'harmonie, il ne s'agit pas d'affirmer que tous les Japonais d'aujourd'hui cultivent leur jardin zen secret en écoutant des tiges de bambous s'entrechoquer dans la lumière argentée de la lune.¹⁸ L'idée commune selon laquelle les Japonais auraient un rapport privilégié, plus subtil et plus profond, avec la nature ne résiste pas entièrement à la critique développée depuis quelques décennies. Ainsi, le postulat d'introduction du maître « des arts zen, et notamment d'ikebana » Shôzô Satô dans son livre *Ikebana : l'histoire, les styles, les techniques* « L'amour de la nature est une caractéristique intrinsèque de la culture japonaise » (13) mérite d'être nuancé.¹⁹ Philippe Pelletier, l'auteur de *La Fascination du Japon : idées reçues sur l'archipel japonais*, formule la question suivante :

Peut-on raisonnablement supposer que la « traditionnelle » attitude des Japonais vis-à-vis de la nature soit restée inchangée pendant plusieurs siècles, et quelles que soient les couches sociales ? Qu'il n'y ait aucune différence entre les aristocrates de la période Heian, les guerriers du Moyen Âge, les marchands et les paysans des Tokugawa ?

Le discours commun répond « oui » à ces questions, en s'appuyant notamment sur la sensibilité artistique japonaise. (99)

Tout un chapitre est consacré à la remise en question de ce « oui » trop catégorique, et le constat final donne une tout autre image du Japon : « La tradition japonaise privilégie non pas la nature sauvage, mais la nature construite, artificialisée, reconstruite esthétiquement », puis « L'urbanisation des trois quarts de

¹⁶ Selon la tradition shinto, les *kami* sont des divinités ressenties dans les phénomènes naturels : les pierres, les rochers, les rivières, le vent, les arbres, les fleurs...

¹⁷ Ce qui a donné la coutume traditionnelle japonaise d'admirer les arbres en fleurs : le *hanami*. À part la contemplation bien connue des cerisiers (*sakura*), cette habitude concerne aussi la floraison des pruniers (*ume*) en février.

¹⁸ Autre version : « ... qui s'extasiaient devant une branche de glycine en fleurs sur fond du Mont Fuji en composant un haïku fondé sur le jeu de mots *fuji* (glycine)/*fuji* (mont). » Cela est, bien entendu, très caricatural. Mais lorsque l'on voit dans les parcs le nombre de Japonais, armés de leurs appareils photo, en train de prendre inlassablement en photo chaque pivoine ouverte ou, installés devant leurs chevalets, en train de peindre le paysage environnant, l'on ne peut pas s'empêcher de penser que leur regard est plus souvent tourné vers la nature et qu'ils la voient différemment. Nuancions tout de même : il s'agit principalement de la génération de plus de 50 ans.

¹⁹ Shôzô Satô vit et enseigne aux États-Unis. Son livre présente l'ikebana de l'école Ryûsei.

la population japonaise actuelle a en partie éloigné celle-ci de la nature, néanmoins facile à retrouver » (Pelletier 102-3). Il y aurait donc une séparation entre la nature réelle et la nature fantasmée. D'ailleurs, chez Shôzô Satô nous lisons plus loin qu'au Japon « le simple nom d'une fleur évoque souvent toute une série d'idées, d'images et de significations issues de la poésie classique » (13). Le rôle de l'imaginaire collectif culturel est donc essentiel. Cela nous permet de mieux comprendre des affirmations sur l'amour des fleurs, comme celle de Haru Reischauer, dans sa préface au livre capital *The Masters' Book of Ikebana* :

Les fleurs sont probablement plus importantes pour les Japonais que pour n'importe quel autre peuple. Ceux des voyageurs du XIX^e siècle qui parlaient du Japon comme d'« une terre des fleurs » n'avaient finalement pas tort. Non que le Japon soit si particulièrement riche en trésors floraux, mais au vu de tout ce que les Japonais réussirent à faire avec ce qu'ils ont.²⁰ (Richie 7)

Cette idée fait écho à l'article de Stephen Mansfield intitulé « A Place for Floriculture » sur l'engouement des Japonais envers les fleurs renforcé grâce à la circulation massive des estampes, qui s'ouvre ainsi :

En visitant le Japon au début des années 1860, le botaniste britannique Robert Fortune fut frappé de voir à quel point l'intérêt avancé pour l'horticulture touchait toutes les couches sociales. Dans son livre, *Visits to the Capitals of Japan and China*, il nota « le caractère national d'aimer les fleurs », un degré raffiné de l'art du jardin, qui, de plus, était diffusé auprès des gens simples. Cette diffusion se faisait principalement à travers les estampes du genre ukiyo-e.²¹ (14)

L'œil japonais serait donc entraîné à regarder les fleurs bien qu'il s'agisse des fleurs cultivées et non sauvages. De nombreux festivals et expositions présentant des rangées de fleurs (des chrysanthèmes à l'automne, des ipomées en été, etc.), mais aussi des bonsaïs surtout en période de leur floraison, structurent le calendrier national.

²⁰ « *Flowers are probably more important to the Japanese than to any other people. Those nineteenth-century travelers who spoke of Japan as "the land of flowers" were not wrong after all. It is not that Japan is so peculiarly rich in floral treasures, but rather that the Japanese have managed to make so much of what they have* » (Notre traduction).

²¹ « *The British botanist Robert Fortune, visiting Japan in the early 1860s, was struck by how advanced the interest in horticulture was among all social classes. In his book, Visits to the Capitals of Japan and China, he noted the "flower-loving national character", the urbane level of gardening culture, and the extent to which it had been diffused to the common people. Much of that diffusion was accomplished through the medium of ukiyo-e prints* » (Noytr traduction).



Des chrysanthèmes à Kobe ©Kiwa



Exposition de bonsai (glycines) à Nara ©Kiwa

Cette tradition remonterait à la période Kamakura (1185-1333) où des concours de fleurs, appelés *tanabana-e*, se tenaient le jour de Tanabata²² à la cour impériale. L'ikebana, de son côté, a cette particularité d'être une création humaine, répondant à une esthétique, mais s'appuyant directement sur une matière première vivante et admirée pour cela. Ne pourrait-on y avoir alors une pratique qui concilie la nature esthétisée avec la nostalgie, même inconsciente, de la nature sauvage ? Celui qui pratique l'ikebana, et celui qui le regarde, *a fortiori* dans un espace industrialisé, ne pourraient-ils y trouver un moyen de réintégrer le cycle naturel ? Le concept de *yorishiro*, un élément qui permet de convoquer une divinité²³, a certainement été fondamental pour le développement de la pratique florale. Peu d'éléments existent sur les pratiques ancestrales japonaises en matière de fleurs, mais le fait d'assembler des branches d'un arbre dans un récipient (ou même les fixer à l'aide d'une pierre ou dans du sable) en guise d'offrande semble être à l'origine de l'attention portée à la matière végétale tant dans les rites sacrés que dans le contexte profane par la suite. C'est pour cela que l'ikebana peut être considéré comme une pratique aux racines japonaises, et non importée de Chine.²⁴ Encore une fois, l'élément chinois a stimulé une habitude déjà bien ancrée, mais qui semblait attendre une symbolique plus ordonnée. N'oublions pas que le bouddhisme ramené de Chine au Japon au VI^e siècle est resté longtemps une religion des aristocrates et a mis plusieurs siècles à pénétrer la tradition populaire (Miura 25) où les offrandes florales continuaient certainement selon les rites shinto. Précisons maintenant que le terme d'ikebana, bien que tardif, semble ainsi plus approprié pour évoquer cette pratique dans sa totalité, à la différence du terme *kadô*, plus orienté vers le sacré. L'analyse sémantique du mot « ikebana » révèle également la richesse de la pratique qu'il désigne au détriment, semble-t-il, de l'arrangement floral. Le professeur de l'école Ikenobo Manabu Noda dans sa leçon sobrement intitulée « Ikebana and Flower Arrangement », proclame de manière quelque peu provocatrice qu'il commence toujours ses démonstrations à l'étranger par la

²² Tanabata désigne le 7^e jour du 7^e mois du calendrier lunaire, cette fête des étoiles a lieu généralement le 7 juillet.

²³ Un exemple qui existe toujours : le *kadomatsu*, une composition combinant pin et bambou pour célébrer le Nouvel An.

²⁴ En Chine, l'arrangement floral, bien que présent dans les rituels bouddhistes dès les dynasties Sui (581-618) et Tang (618-907), n'est jamais devenu un système et a fini par décliner sous la dynastie Qing (1644-1912) après avoir connu l'apogée sous la dynastie Ming (1368-1644). On consultera avec profit le cours intitulé « Flower Arrangements in China and Japan » proposé sur la plateforme en ligne EDX par l'université Tsinghua de Pékin : www.courses.edx.org, TsinghuaX : 00670122X.

phrase suivante : « L'Ikebana d'Ikenobo n'est pas un arrangement floral japonais²⁵ » (68). Mais qu'est-ce alors ?

Le professeur Noda précise que le substantif *hana*, en plus de signifier « fleur », désigne plus généralement « quelque-chose de beau », un élément qui attire l'œil, qui est au centre de l'attention. Alors que la signification du verbe *ikeru* dépend du *kanji*²⁶ qu'on utilise. En dehors de la signification « vivre » (生), parfaitement valide et transmettant l'idée de la vie, essentielle pour l'ikebana, un autre *kanji*, utilisé par les Chinois, lui ferait signifier « mettre debout » ou « dresser » (挿). Mais l'école Ikenobo utilise un troisième *kanji* qui apporte une signification supplémentaire et non la moindre : « tirer le maximum de » ou « exploiter quelque-chose » (活). L'ikebana se doit de s'inspirer de la beauté naturelle, au sens « existant déjà dans la nature », et trouver un moyen de la mettre en valeur le plus possible, d'optimiser, de rehausser la beauté de la vie de chaque plante choisie pour une composition. L'essence de chaque plante, appelée *shussho*, devra être perceptible et mise en valeur. Le verbe *ikeru* s'écrit d'ailleurs le plus souvent en hiragana pour réunir ces trois significations qui constituent un tout. L'ikebana propose donc une forme d'expression maximisée de la beauté vitale des plantes par le biais d'une (re)composition. Il est essentiel de comprendre qu'il ne s'agit en aucun cas d'imiter la nature, la nature n'ayant pas besoin de l'être humain pour être belle ni parfaite. La critique d'art allemande Gabriele Fahr-Becker le résume de manière très juste dans son subtil ouvrage consacré au *ryokan*, l'auberge traditionnelle japonaise :

En principe, l'effet parfait produit par une fleur, une plante ou un arbre dans leur milieu naturel correspondant peut difficilement être surpassé. Si on se saisit de branches ou de fleurs en les arrachant à la nature pour imiter leur beauté d'origine dans un vase et donc dans un environnement étranger, cet effort va échouer. La beauté originelle végétale ne peut pas être reproduite. Il convient donc de choisir avec une attention esthétique recueillie les plus beaux aspects des plantes, de les mettre dans un ordre nouveau et de leur conférer une valeur artistique qui surpasse la nature. (310)

En quoi cette conception s'oppose-t-elle à « l'arrangement floral » et pourquoi faudrait-il insister sur cette différence ? Pour tenter de répondre à cette question, il semble nécessaire d'exposer quelques principes généraux de l'ikebana permettant la comparaison avec l'arrangement floral occidental.

QUELQUES PRINCIPES

Chaque école d'ikebana a développé, au fil des années, parfois des siècles, sa pensée propre. Cette dernière n'est souvent accessible largement qu'aux élèves de l'école, la transmission des savoirs se faisant par la pratique, et les textes n'offrant qu'un support secondaire. Il n'est donc pas évident de les citer, d'autant plus que la traduction risque d'altérer les propos et de manquer de précision. Les ouvrages officiels des écoles, quand ils existent, ne prévoient pas de communiquer à un tiers l'enseignement transmis exclusivement par un professeur à son élève. Par exemple, jusqu'à la fin des années 1920, parmi les règles de conduite affichées dans le hall de l'école Ikenobo à l'intention des élèves, la deuxième règle

²⁵ Noda Manabu, « Ikebana and Flower Arrangement », [Lesson 35], *Kado Magazine*, Ikenobo, novembre 2019 : « *Ikenobo Ikebana is not Japanese Flower arrangement* ». (notre traduction).

²⁶ On appelle un *kanji* un signe idéographique d'origine chinoise. Les *kanji* constituent un des quatre systèmes d'écriture du japonais. La signification du sinogramme peut varier en fonction de sa transcription et de son contexte.

postulait : « Il est strictement interdit de discuter de l'ikebana d'Ikenobo avec les non-membres²⁷ » (*The Book of Ikebana* 12). Malgré cette communication sélective, l'on peut essayer de dégager quelques caractéristiques communes. Ne pouvant amplement citer que l'école Ikenobo, je m'appuierai sur les interviews des *iemoto* dans le documentaire déjà évoqué qui a l'avantage d'offrir leur parole directe. Partons de l'affirmation suivante de Keiho Hihara, *iemoto* de l'école Misho : « Partout dans le monde, les gens sont sensibles aux fleurs qu'ils utilisent comme ornement chacun à sa manière. L'approche japonaise se caractérise par la spiritualité ».²⁸

Si l'on met de côté le caractère sacré *stricto sensu* transmis par le *kadô*, c'est-à-dire l'offrande à Bouddha lors des cérémonies religieuses qui perdurent grâce à Ikenobo, sur quoi se fonde alors cette spiritualité ? Il nous semble que l'on revient justement ici vers notre hypothèse sur l'origine de l'ikebana provenant d'un rapport singulier à la plante même. La spiritualité de la pratique résiderait dans le regard porté sur la nature. Tous les *iemoto* semblent mettre en avant le caractère actif de la plante. Ainsi, Hiroki Ohara, *iemoto* de l'école Ohara, explique que la fleur n'est pas simplement un matériau, mais « un maître avec qui apprendre ». Pour Kasuya Naohiro, *iemoto* de l'école Ichiyo, « il s'agit d'offrir aux plantes une autre vie, ressentir leur énergie tout en créant du mouvement » (*L'ikebana dans toute sa diversité*). La vie c'est le mouvement, et vice versa le mouvement c'est la vie. Il existe plusieurs manières de montrer le mouvement. D'abord, il s'agit d'utiliser les fleurs de saison pour marquer le passage du temps. Cependant, ce principe n'est pas toujours appliqué au XX^e et au XXI^e siècles, notamment dans les compositions du style libre utilisant massivement des fleurs provenant des autres continents à tout moment de l'année. Mais le mouvement peut être exprimé dans la structure même de la composition. L'école Ikenobo s'attache par exemple à considérer la beauté d'une plante à tous les stades de la vie. Ce principe date du XVI^e siècle. Certes, l'ikebana n'utilise ni plantes séchées ni plantes abîmées.²⁹ Mais il est possible d'insérer une feuille jaunie afin de souligner l'évolution naturelle de la vie des plantes. L'hiver, il est possible d'introduire des branches mortes recouvertes de mousse pour appuyer l'aspect endormi de la nature. De même, il est conseillé de jouer savamment sur l'état d'ouverture d'une fleur : entre un bouton et une fleur bien épanouie, il y a toute une vie à vivre. Ici, il faut préciser tout de suite que l'ikebana s'inspire de la plante dans toute son intégralité. Autrement dit, branches, fleurs, feuillage, tiges sont considérés comme beaux et sont appréciés. Cela nous amène vers une dernière manière, et la plus importante, pour insuffler le mouvement : l'organisation de l'espace. Ce principe est valable pour toute école : l'ikebana n'est jamais une composition plate, mais une composition en 3D. La profondeur, l'asymétrie – j'y reviendrai –, le contraste, le vide et le plein... sont des moyens techniques pour créer une composition dynamique jamais unie.

Ces quelques préceptes devraient nous permettre la comparaison avec le bouquet occidental. Mais avant il serait utile d'observer les présences florales au Japon d'aujourd'hui.

²⁷ *The Book of Ikebana*, Part 1, Ikenobo Sô musho, Ikenobo Headquarters Publishers, Kyoto, Japan, p. 12. Il s'agit du premier livre qui accompagne le premier grade *shoden* (12 leçons). L'époque a changé et aujourd'hui l'école partage des vidéos de création florale sur les réseaux sociaux, mais la venue à l'école et la participation aux cours sont soumises à des règles strictes et ne se font que sur recommandation. Le magazine mensuel *Kadô* comporte quelques pages en anglais depuis seulement deux ans. La lettre mensuelle de l'école, *Hana-komichi*, devient partiellement traduite en anglais et en chinois en mai 2020.

²⁸ Cf. le documentaire *L'ikebana dans toute sa diversité*.

²⁹ Exception faite de l'école Sôgetsu, fondée en 1927 par Sôfu Teshigahara suivi par un groupe d'artistes d'avant-garde, qui peut utiliser, en plus de végétaux, des matières non organiques. La fleur est traitée comme élément sculptural. Cf. le site officiel : www.sogetsu.or.jp/e/.

LES PRÉSENCES DES FLEURS AU JAPON

Dans les grandes villes comme à la campagne, les fleurs coupées sont omniprésentes au Japon. À commencer par les petits bouquets colorés déposés en offrande aux innombrables *jizô*, statuettes vêtues de bonnets et bavoires multicolores, pour finir par une note fraîche dans les toilettes les plus reculées. Je décrirai ici trois contextes identifiés.



Dans un musée à Yasugi ©Kiwa



Tokyo © Kiwa

Le contexte sacré

Si le calendrier de l'école Ikenobo est rempli de processions religieuses, respectant scrupuleusement les rites séculaires, il est courant de voir dans les temples japonais de très grandes compositions florales posées, dans de lourds vases en bronze, des deux côtés de l'autel. Il s'agit des plantes traditionnelles, et les branches de pin y sont presque toujours présentes. D'ailleurs, parfois les vigoureuses branches de pin suffisent seules.



© Kiwa



Rikka de lotus © Kiwa

Ces compositions ont la fonction sacrée d'offrande à Bouddha et il est fort possible que leur aspect n'ait pas beaucoup bougé depuis l'origine. À partir de ces « fleurs dressées », le style *rikka* (école Ikenobo) a été élaboré à la fin du XVI^e siècle. Les *rikka*, ayant la même fonction votive, sont devenus un attribut si commun qu'ils accompagnent très souvent les statues de Bouddha sous forme de composition en métal (il s'agit le plus souvent d'un *rikka* de lotus, symbole de Bouddha). Il n'est pas rare de voir à la fois les deux – les fleurs fraîches et leur réplique métallique – qui créent un cadre ornemental majestueux et symétrique.



Le Grand Bouddha de Kamakura ©Kiwa



Le Grand Bouddha de Nara ©Kiwa

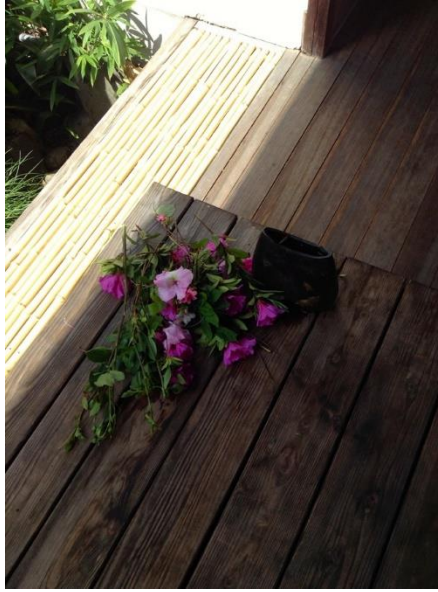
Mais il est courant également, à une échelle plus humaine, d'observer des compositions florales de taille modeste dans des temples nichés dans les montagnes ou à la lisière d'une forêt. Elles sont d'autant plus émouvantes qu'elles présentent des plantes visiblement cueillies aux alentours. En cela, elles respectent non seulement la saisonnalité, mais aussi la provenance locale des matériaux. Créées par des moines, des gardiens ou le personnel, elles ne représentent aucune école de manière ostensible, mais rendent palpable l'essence de l'ikebana.



Le temple Chigen-ji à Miyazu ©Kiwa



Le temple Chigen-ji à Miyazu ©Kiwa



Ikebana en préparation dans un temple à Kyoto ©Kiwa

Dans les deux cas cités, la fonction de l'ikebana n'est pas décorative, mais religieuse, l'ikebana faisant partie intégrante du contexte religieux. L'ikebana ici incarne une prière.

Le contexte « traditionnel »

Il s'agit des endroits japonais dits « traditionnels » telles les vitrines des boutiques des artisans, certains restaurants et les *ryokan*, les auberges japonaises. Il n'est pas rare d'apercevoir dans les larges vitrines des boutiques de *wagashi*³⁰, de céramiques ou de papier, des compositions florales répondant aux critères de l'ikebana : fleurs de saison, composition en 3D avec des branches structurées, un récipient traditionnel en céramique ou en bambou...

³⁰ Ces pâtisseries traditionnelles respectent également le changement des saisons et épousent souvent les formes végétales. En forme de feuilles d'érables rouges à l'automne, présentant les notes acidulées du yuzu (agrumes japonais) en hiver, devenant des pétales de cerisier au printemps ou portant une impression d'iris en été, elles marquent infailliblement le passage du temps.



Une vitrine hivernale à Kyoto ©Kiwa



Un restaurant à Kyoto ©Kiwa



Dans les rues de Kyoto ©Kiwa

Nettement plus présentes en dehors de Tokyo, trop moderne, ces compositions, ne reflétant encore une fois aucune école en particulier, supportent activement l'atmosphère du lieu et s'y fondent. Il nous semble qu'ici le rôle des fleurs est celui de médiation entre l'espace extérieur (la nature) et l'espace intérieur (organisé par l'homme). En voici un exemple concret : prenons le mois de février, au moment de la floraison des pruniers, nous sommes sûrs de retrouver leurs branches fleuries, accompagnées souvent de camélias, autre fleur hivernale, en ville. Ainsi s'opère une transition progressive entre deux mondes, celui de la nature et celui des hommes. Le choix des matériaux pour ces compositions est dicté par la nature même, et non par l'envie d'embellir l'endroit. Encore une fois, leur but n'est pas de purement décorer, mais de refléter le moment présent. De même, lorsque l'on franchit la porte d'un *ryokan*, qu'il soit huppé ou modeste, on découvre des fleurs à l'entrée, dans la pièce où se prennent les repas, dans les couloirs qui sont le plus souvent en cohérence avec le paysage environnant.



Un grand hôtel d'une petite ville thermale combinant l'esprit du ryokan avec celui d'un hôtel occidental ©Kiwa

La fonction de ces ikebanas est aussi de souhaiter la bienvenue, d'accueillir le client. Parfois, on en rencontre dans des endroits aussi incongrus au premier abord que les stations de métro ou les gares.



*La gare de Yasugi (préfecture de Shimane)
©Kiwa*

Le contexte occidentalisé

Les fleuristes japonais proposent massivement des fleurs du monde entier, et les grands hôtels chics ainsi que des restaurants et des boutiques de luxe, fiers de leur allure occidentale, se parent de décorations florales tout autres. Le mot « décoration » y est important, car leur fonction est d'abord bel et bien décorative au sens premier du terme, puis elles soulignent un certain standing de l'établissement. Le luxe et la richesse s'expriment à l'occidentale par la quantité et le volume privilégiant les grosses fleurs souvent d'une seule espèce (rouges, blanches...) afin de créer un effet de masse colorée ou multicolore. La masse sera le signe distinctif de cette manière décorative.



L'entrée d'un restaurant à Kyoto ©Kiwa



Un bouquet rond de roses à Kyoto ©Kiwa



*Hôtel Ritz à Osaka, profil Instagram
©Ritz Osaka*



Une composition ronde à Kyoto ©Kiwa

Parfois, des rangées entières d'orchidées blanches en pot, toutes pareilles au point qu'on les croirait en plastique, remplacent les bouquets. On remarque la même profusion dans les imposantes installations de célébration, que s'envoient commerces et restaurants à l'occasion d'un anniversaire, d'une ouverture, etc.



Kyoto ©Kiwa



Les travaux d'une école florale de Tokyo : Tokyo Flower design club sur Instagram ©Tokyo Flower design club

Les mariages célébrés dans des chapelles vidées de tout sens religieux et ne servant que de cadre exotique relèvent du même type de manifestations. Enfin, de nombreux fleuristes choisissent la présentation massive de leur marchandise, misant sur la couleur et la quantité. Dans les grandes villes, certains se calent aussi sur le calendrier des fêtes occidentales : Noël, la Saint-Valentin, la Fête des mères...



Un fleuriste à Okayama ©Kiwa



Aoyama Flower Market à Tokyo ©Kiwa

... ET EN FRANCE

Nous parlerons essentiellement de la France, même si l'art floral de l'Europe occidentale présente des similitudes notables : des écoles internationales³¹ diffusent largement leurs travaux sur Internet et via des publications spécialisées en échangeant aisément tendances et inspirations. En outre, les Pays-Bas sont le premier producteur mondial des fleurs coupées qui régule le marché européen au niveau de la matière première : nouvelles variétés, disponibilité de tel ou tel produit, etc.

Pour expliquer la différence entre l'ikebana et l'art floral occidental, le professeur Nobu trace le parallèle avec l'art du jardin : « Les jardins japonais se caractérisent par l'utilisation du milieu naturel qui les entoure. Ils sont le reflet d'une culture où les gens vivent avec la nature. À l'inverse, les jardins occidentaux sont les produits d'une idée artistique provenant de l'homme qui domine la nature³². » Les fondements animistes du Japon s'opposent ainsi à l'anthropocentrisme occidental. Nous n'allons pas revenir plus en détail sur les rapports problématiques des Japonais à la nature déjà effleurés. Il semble plus productif d'analyser cette citation dans le contexte précis de l'ikebana qui est le nôtre pour en saisir l'idée principale. Le professeur Nobu s'appuie dans son explication, de manière quelque peu idéaliste et schématique, sur un certain type du jardin japonais, le *shakkei* ou « le paysage emprunté », qui efface visuellement la frontière entre la nature recrée par l'homme, le jardin, et la nature environnante, le plus souvent des montagnes ou des collines. Ce milieu naturel irrégulier communique son dynamisme au jardin qui s'y fond pour proposer à l'œil une perspective ininterrompue dans le souci de l'harmonisation : « La technique du *shakkei* (paysage emprunté) consiste à intégrer une vue lointaine dans le jardin pour lui donner une profondeur au-delà de ses limites » (Peeters 124). C'est le cas de la Villa impériale Shigaku à Kyoto (1659), du jardin Isui à Nara (1899), du jardin Koraku (XVII^e siècle) à Okayama, l'un des trois jardins les plus connus du Japon, ou encore du jardin Ritsurin à Takamatsu (XVII^e siècle) pour ne citer que les exemples les plus connus. Cette conception revient au XX^e siècle justement comme un moyen de pallier les ravages de l'industrialisation. Pour Francis Peeters « [...] le XX^e siècle se caractérise par la domination et l'exploitation forcée de la nature par l'homme » et « le Japon ne constitue pas une exception à la règle et semble avoir perdu le respect viscéral qu'il avait pour ce monde divinisé » (180). Soucieux de présenter quelques projets contemporains japonais qui tentent de renouer « le dialogue perdu entre architecture et paysage », l'historien d'art présente les jardins du musée Adachi³³, emblématiques de cette tendance où, pour lui, « Nature sauvage, nature réinterprétée et architecture se rencontrent sans heurt. Au contraire, elles partagent leur force et leur puissance respectives sans perdre leur identité propre » (Peeters 184). Ce style de jardin nous incite à *voir* le paysage et profite de cette extension naturelle pour s'agrandir. Ingénieusement, le jardin s'intègre de manière organique dans la nature tandis que le milieu naturel s'invite au jardin. Le jardin occidental, de son côté, s'arrêterait à la limite de l'espace qui lui est attribué sans proposer de va-et-vient visuel ni correspondances avec l'espace naturel

³¹ Par exemple, l'école réputée du fleuriste belge Daniël Ost, www.danielost.be; les classes de maître proposées par le fleuriste allemand Gregor Lersch, www.gregorlersch.de.

³² Noda Manabu, *op. cit.*, « *Japanese-style gardens are characterized by use of the natural scenery around them. They reflect the culture in which people live with nature. In contrast, Western-style gardens are based on artistic designs springing from the idea of humans overcoming nature* ». (Notre traduction).

³³ Non loin de la petite ville de Yasugi (préfecture de Shimane), le musée Adachi a ouvert ses portes en 1970, créé par Zenko Adachi, un riche marchand, agent immobilier et collectionneur d'art, notamment de peintures. Le site se compose d'un musée entouré de six jardins paysagers dont certaines parties sont appelées « des tableaux vivants ». Voir le site du musée : www.adachi-museum.or.jp.

d'origine. La comparaison du professeur Nobu ne tient que si l'on se réfère au jardin « à la française », qui « répondant aux strictes lois de la géométrie [...] exalte le pouvoir de l'homme sur la nature » (Golliou 74). Encore faut-il préciser que le traité d'Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville *La Théorie et la pratique du jardinage*, rédigé en 1709 et devenu rapidement le manuel du jardin à la française, met en évidence « quatre principes fondamentaux : “faire céder l'Art à la Nature”, “ne point trop offusquer un jardin”, “ne le point trop découvrir” et enfin, le “faire toujours paraître plus grand qu'il n'est effectivement” » (82). Voici donc le jardin « dominé par la raison », une raison qui semble en certains points faire écho à la raison japonaise. Sans oublier la naissance au XVIII^e siècle en Grande-Bretagne du jardin pittoresque qui se veut un tableau et repense encore une fois les relations avec la nature. Les propos du professeur Nobu pourraient alors être lus comme un raccourci qui ne permettrait pas, paradoxalement, d'appréhender la singularité de l'ikebana par rapport au bouquet occidental. Cependant, le parallèle avec les jardins autorise de penser l'ikebana en termes d'architecture et de spatialité, ce qui me semble plus que pertinent. Une parenthèse sur ce rapprochement s'impose.

Architecture, spatialité et symétrie

L'ikebana est donc une composition tridimensionnelle. De ce fait, il affiche une spatialité dynamique, irrégulière et en relief. Cette structure forte puise son origine dans le style *rikka*. Le *rikka*, rappelons-le, est l'arrangement le plus ancien, issu du style *tatehana*, « fleurs debout », dont il reste peu de témoignages écrits. Le *rikka*, en revanche, a été théorisé au XV^e siècle et l'on connaît bien son évolution. C'est aussi le style le plus sophistiqué et le plus impressionnant comptant sept ou neuf *yakueda* (éléments principaux). La taille de ces compositions peut atteindre plusieurs mètres de hauteur comme de largeur. Ce n'est pas une exagération que de considérer le *rikka* comme « l'âme de l'arrangement floral japonais », à l'instar du livre éponyme du maître Yuchiku Fujiwara, paru en 1976. Dans cet ouvrage, entièrement consacré au style originel, l'auteur considère le *rikka* comme « un art architectural » : « Les arrangements *rikka* sont plus bâtis qu'ils ne sont arrangés. Il est aisément compréhensible que plus le schéma et l'échelle de la création sont grands plus le besoin de respecter les règles architecturales de base est important afin de tenir ensemble tous les matériaux³⁴ » (Fujiwara 18).

³⁴ « Rikka as an architectural art », « *Rikka arrangements are built rather than arranged. It will be readily understood that the larger the scheme and scale of a creation the greater the need to observe the basic rules of architecture in order to hold all the material together* » (Notre traduction).

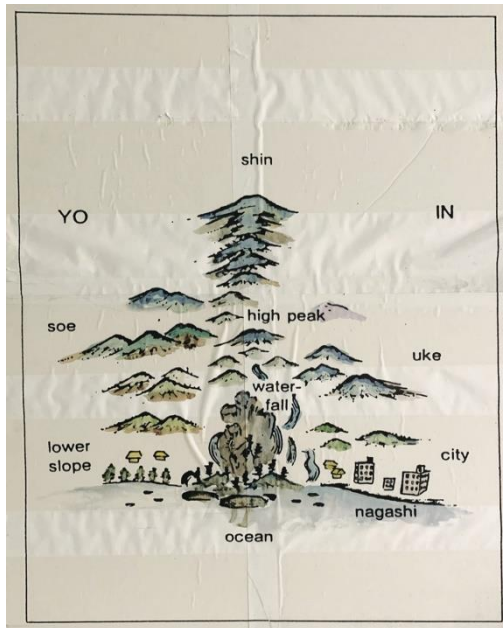


Printemps : le rikka traditionnel avec branches de cerisier et branches de pin ©Ikenobo



Automne : le rikka traditionnel avec branches d'érable ©Ikenobo

Une autre dimension du *rikka* est importante à noter : il représente un paysage naturel. Ainsi, les branches suggèrent les rochers, tandis que les herbacés et les fleurs symbolisent l'eau. Voici la structure du *rikka* classique traduite à travers sa symbolique paysagère.



©Ikenobo

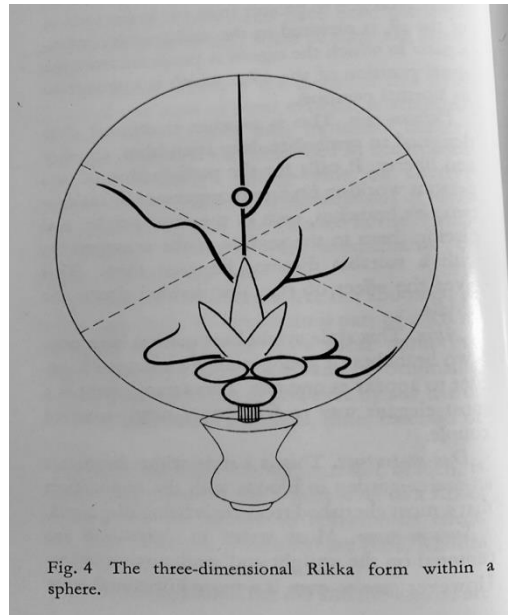


Fig. 4 The three-dimensional Rikka form within a sphere.

Structure en 3D du rikka ©The Soul of Japanese Flower Arrangement

Notons au passage la remise à jour du schéma : la ville y figure désormais. Le *shin* est la ligne centrale, le côté *soe*, ici à gauche, se trouve du côté « *yō* » ou le côté ensoleillé. Le côté *uke*, ici à droite, marque la partie « *in* », qui désigne l'ombre. C'est une structure tridimensionnelle, sphérique qui recrée, en miniature, un paysage majestueux tout en relief. Si j'insiste autant sur cette structure obéissant aux règles strictes d'architecture c'est parce que le vocabulaire riche et précis de la spatialité me paraît le mieux adapté pour saisir la singularité de l'ikebana par rapport à l'arrangement occidental. Tandis que l'opposition courante symétrie / asymétrie ne semble plus suffire aujourd'hui. En effet, Patricia Massy, dans son livre *The Essentiels of Ikebana*, publié en 1978 et non traduit en français, résumait bien la tradition occidentale d'époque :

Lorsqu'il y a une centaine d'années, le Japon s'est ouvert au commerce et que ses « mystères » ont été révélés à la curiosité du reste du monde, parmi un nombre d'arts qui avaient suscité étonnement et admiration il y avait l'ikebana. Personne n'avait encore remis en cause les standards communément admis : qu'une rose côté droit demande la présence d'une rose côté gauche ou que la meilleure chose que l'on puisse faire avec des fleurs, c'est de les rassembler à profusion dans un vase richement décoré. Si le design asymétrique est devenu une pratique commune, dans le domaine des fleurs, peu s'y essaient, et s'ils le font, il est fort probable que le résultat soit un fouillis aléatoire.³⁵ (5)

³⁵ « When Japan was opened to trade a hundred years ago and its "mysteries" revealed to the curious world, among the many arts that aroused surprised admiration was Ikebana. No one else had ever challenged the accepted standard that a rose on the right required another on the left, or that the best that could be done with flowers was to gather a rich profusion into a highly decorated vase. Although asymmetrical design has still now become a common practice, when it comes to flowers, there are few who attempt it, and if they do, it is most likely to be a haphazard jumble » (Notre traduction).

Aujourd'hui, quarante ans plus tard, l'art floral occidental a largement intégré l'asymétrie dans ses compositions et casse aisément aussi bien la symétrie axiale que la symétrie centrale. Dans les deux cas, le résultat peut toujours relever d'« un fouillis aléatoire », mais ce n'est pas par manque d'expérience. Voici deux compositions contemporaines de fleuristes français asymétriques :

lesjumeauxfleuristes
Sponsorisé



Profil Instagram ©Les Jumeaux fleuriste 1

desireefleurs



Profil Instagram ©Désirée fleurs

L'asymétrie peut par ailleurs être mise en valeur dans le travail d'un fleuriste. Ainsi, dans un portrait du célèbre fleuriste parisien Christian Tortu, on souligne que « dans un domaine où le traditionnel bouquet rond dominait, il a su imposer la nature à l'état brut, avec ses asymétries, ses contrastes, son "métissage" » (« Christian Tortu – l'artiste aux fleurs »).³⁶ Mais pratiquer l'asymétrie ne veut pas dire faire de l'ikebana. D'autant plus que le *rikka* classique, par exemple, présente une certaine symétrie dans la mesure où les matériaux utilisés d'un côté de la ligne centrale doivent généralement se retrouver de l'autre côté, mais distribués autrement. Force est de constater que l'opposition symétrie/asymétrie ne constitue aujourd'hui qu'un des traits distinctifs et ne peut véritablement fonctionner qu'en association avec d'autres caractéristiques. Ces dernières relèvent de l'organisation de l'espace : la profondeur, la répartition des volumes (le rapport entre le vide et le plein) et le contraste de l'ombre et de la lumière.³⁷ Chaque ikebana construit un espace qui lui est propre, reposant sur un subtil jeu d'équilibres. En cela reposerait sa spécificité. L'architecte Tadao Andô émet la critique suivante à l'égard du Japon contemporain :

L'imbrication entre Orient et Occident, que je retrouve en moi, témoigne de la structure de la culture japonaise. Le Japon a créé une culture originale en important et en intégrant des éléments d'autres pays. Cependant, de nos jours, notre spécificité est en train de disparaître. [...] Le Japon contemporain a perdu, selon moi, deux valeurs importantes : la richesse dont l'ombre est porteuse et le sens de la profondeur. [...] Il me paraît donc nécessaire de revenir à la richesse que nous offre l'espace. (129-30)

Ces valeurs semblent ne pas avoir perdu de leur force dans la pratique de l'ikebana, capable, à l'instar du jardin du style *shakkei*, par sa profondeur au sens propre comme au sens figuré, de nous inviter à dépasser

³⁶ Christian Tortu ouvre sa boutique à Paris, à Odéon, en 1986.

³⁷ Le principe binaire *yô* (soleil) et *in* (ombre) se trouve dans chaque plante même en fonction de sa position de croissance. Par exemple, la face externe d'une feuille est *yô*, sa face interne – *in*.

les contours de la composition et à tourner notre regard vers la nature. La composition occidentale, au contraire, nous fait profiter de son espace clos et d'une beauté concentrée.

En France, mais aussi partout en Europe, le bouquet est une décoration, composée selon l'idée du fleuriste ou le désir d'un client. Et les critères de la beauté divergent. L'Occident mise clairement sur la fleur, de préférence pleinement épanouie, reléguant au second rang feuillage et tiges. Une composition ne comportant que de grosses têtes de fleurs est parfaitement concevable.



©Kiwa



©Kiwa

L'on privilégie le volume par rapport au mouvement. Que le bouquet soit rond, triangulaire ou en éventail, il sera moins dynamique qu'un ikebana du fait de son caractère compact. Son impact visuel reposera en revanche sur la force de la couleur. La motivation du fleuriste est celle de satisfaire le client pour qui les fleurs, indépendamment de l'occasion, sont des accessoires, presque dans l'acception théâtrale du terme. Dans le récent ouvrage intitulé *Inspirations. Le Moment Japon*, l'entreprise Mazda « affirme son identité japonaise et part à la rencontre d'hommes et de femmes qui nourrissent avec passion le lien qu'entretiennent la France et le Japon » (quatrième de couverture). Le premier article présente ainsi le fleuriste japonais Tomoji Hakuno, fondateur de la marque Aoyama Flower Market, bien connu à Tokyo et désormais implanté à Paris, rue du Bac : « Les compositions florales de Tomoji Hakuno ne sont ni théâtralement françaises ni sobrement japonaises » (Mazda 14). C'est la référence au théâtre qui nous intéresse. Car le théâtre veut dire « décor », mais aussi « illusion ». Les fleurs françaises, mentent-elles ? Et si elles mentent, c'est certainement pour nous faire plaisir. Faire plaisir et décorer est la fonction principale de l'art floral occidental. Regardons les natures mortes flamandes, mais aussi françaises, plus particulièrement les toiles représentant des bouquets de fleurs du XVII^e – XVIII^e siècles. Ces peintures reposent sur un double mensonge : d'abord, elles ne font que *représenter* les fleurs – il s'agit donc d'une illusion, puis leur combinaison n'est pas réaliste, mais idéale. La profusion, la richesse, la masse, l'abondance sont les maîtres mots de cet art décoratif.



*Le Grand bouquet de fleurs de Jan Brueghel l'Ancien (1568-1625)
©peintures-tableaux.com*

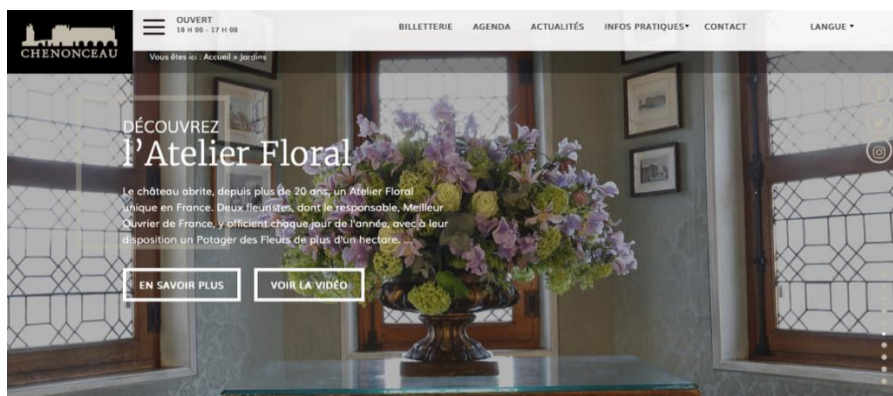


Nature morte avec fleurs de Jan Huysum (1723) ©Rijksmuseum.nl

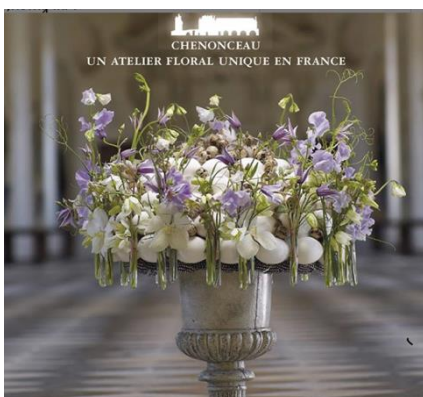


*Nature morte : fleurs, lapins, caille, fruits de François Desportes
©Larousse.fr*

Cette tradition picturale a probablement influencé l'art floral, car nous retrouvons les mêmes motifs dans les arrangements modernes. Par exemple, un des plus célèbres châteaux de la Loire, le château de Chenonceau, est fier de se parer de compositions sur mesure en mettant en avant l'existence d'un atelier floral au sein même de l'institution.



Le site officiel du château ©www.chenonceau.com



Profil Instagram du château @Chenonceau



Profil Instagram du château @Chenonceau

De ces images se dégage une sensation d'opulence et de régularité fondée sur une structure circulaire symétrique. Il en va de même pour beaucoup de pièces, publiques ou privées, proposées sur les sites des fleuristes reconnus.³⁸



Pièce de décoration triangulaire
©OstDaniel



Bouquet de mariée par Jean-Michel Mertens, meilleur ouvrier de France 1976
©JMMertens



« Lévitacion psychédélique » par Gilles Pontier, meilleur ouvrier de France 1994
©GillesPontier

Des arrangements massifs, colorés, imposants confirment le règne de la fleur. Citons pour terminer de nouveau Keiho Hihara de l'école Mishô pour qui, dans l'ikebana, « on cherche à créer l'équilibre entre le vrai et le faux. Le "vrai" c'est la nature, le "faux" c'est cette sorte de fiction que crée la main de l'homme. Dans un ikebana, ils devraient être égaux ». L'ikebana ne copie pas la nature, il cherche à exprimer ses vérités. Le bouquet occidental impose la joie d'une beauté plus immédiate, plus facile, exubérante et compacte : « L'art floral occidental consiste en la réalisation de compositions florales où les règles de montage, de ligne, de construction doivent se faire oublier au profit de l'harmonie entre les formes et les couleurs, les fleurs et les végétaux, tout en exprimant sa créativité » (« Art floral occidental »). La créativité prend ainsi le pas sur la vérité.

EN GUISE DE CONCLUSION

Sen'ei Ikenobo, le 45^e Grand Maître de l'école Ikenobo, nous rappelle que « l'ikebana est créé à partir de quelque chose qui est déjà beau » (*The Book of Ikebana, part IV* 46). À partir de là, l'on pourrait dire qu'il n'y a pas de bonne ou mauvaise manière d'arranger les fleurs. En revanche, l'on peut rater un bouquet occidental comme un ikebana. Malheureusement, la critique n'est guère développée dans ces domaines. Puisque les fleurs sont belles, elles le restent tacitement indépendamment de leur mise en forme. Or,

³⁸ Pour une large palette d'illustrations, voir la liste « Les plus grands fleuristes de France » établie par *Le Mag de Flora*, <https://blog.interflora.fr/art-floral/les-plus-grands-fleuristes-de-france/>, 17 mars 2017.

comme l'art floral obéit aux règles de *composition*, l'on devrait pouvoir y appliquer un discours critique tout à fait objectif. Mais l'on préfère trop souvent mettre en avant la subjectivité selon le principe commun affirmant : « les goûts et les couleurs ne se discutent pas ». La fine observation des différentes approches et de leur évolution devrait pourtant nous guider dans la compréhension de l'autre culture.

Gusty L. Herrigel, une Allemande qui avait étudié l'ikebana lors de son long séjour au Japon dans les années 1920, à son retour en Allemagne a publié *La Voie des fleurs*. Dans le premier chapitre, elle fait part des raisons de sa longue hésitation quant à la rédaction d'un tel texte :

Mon hésitation a été provoquée avant tout par le respect dû au silence comme source de force positive, et à l'expérience qu'il m'avait été donné de vivre dans le domaine du non-savoir. Comme, en définitive, on ne saurait dire l'essentiel et qu'on doit se borner à le cerner par des périphrases, il peut sembler paradoxal de vouloir expliquer la Voie des fleurs. Mais, si je gardais le silence, c'était aussi par conviction que l'intérêt grandissant manifesté pour cet aspect de la culture japonaise était dicté moins par le désir réel d'en pénétrer son sens profond [sic] avec patience et persévérance que par la curiosité qu'éveille toute forme exotique et inattendue de la culture. (Herrigel 15-6)

Mais peut-on exiger « le désir réel de pénétrer [le] sens profond » de l'ikebana d'un public qui ne vit pas sous le même climat, ne possède pas la même nature et qui a déjà une culture florale propre ? Ne devrait-on pas plutôt se réjouir de sa curiosité aussi superficielle soit-elle ? D'autant plus que l'exotisme japonais a changé de nature par rapport à il y a soixante-dix ans. Dans son introduction au beau livre *Japonismes*, Olivier Gabet définit ce phénomène ainsi :

Le japonisme, c'est l'influence des arts du Japon, à partir du milieu du XIX^e siècle et dans l'ensemble du monde occidental, sur les artistes, au-delà de toute hiérarchie, peintres, architectes, sculpteurs, designers, ornementalistes, manufacturiers, artisans, à une période où l'intérêt pour le Japon s'amplifie au fil du déploiement militaire, diplomatique et commercial des empires européens et américain. Le japonisme est moins un mouvement artistique qu'un phénomène esthétique qui bouleverse la création artistique en profondeur, pendant plusieurs décennies, par l'intégration de références multiples à ce Japon si riche et si fascinant. (Gabet 4)

L'ikebana, il est vrai, ne faisait pas partie de ces « références multiples », ou du moins pas directement. D'abord, l'ikebana ne se transporte pas. Il n'est donc pas possible de se l'imaginer correctement. De plus, c'est un sujet relativement rare dans les estampes³⁹, et l'image aplatis. Enfin, je rappelle que communiquer sur l'ikebana en dehors du cercle des élèves concernés ne se faisait pas même parmi les Japonais.⁴⁰ Bref, il a fallu attendre l'apparition d'une figure comme Kikou Yamata⁴¹ qui, dans le Paris des années 30, s'est mise à promouvoir l'art du bouquet japonais auprès du public français. Il paraît donc tout à fait normal que l'ikebana n'ait pas fait partie de cette vague des japonismes au XIX^e siècle. Mais aujourd'hui il serait peut-être temps de l'inclure dans les inspirations venues du Japon, même si la très rare présence des professeurs qualifiés ne facilite pas l'accès à la pratique.

Devrait-on passer par la fusion, à l'instar de nombreux succès en matière de gastronomie, des deux traditions florales afin d'établir un échange ? Cette fusion existe déjà. Au Japon, certains fleuristes domptent la profusion occidentale en modelant la composition pour produire un effet aérien. En Europe,

³⁹ Les seules deux estampes emportées à cette époque représentant l'ikebana que je connaisse font partie de la collection de Claude Monet et sont visibles dans la maison de l'artiste, à Giverny.

⁴⁰ Gusty L. Herrigel évoque d'ailleurs son professeur Takeda, de l'école Hongen-Enshû, à qui « on a reproché de divers côtés d'avoir livré trop de connaissances au public » à la suite de la publication de son ouvrage en quatre volumes (74).

⁴¹ Kikou Yamata, née à Lyon, fille d'un ambassadeur japonais, a grandi au Japon avant de revenir en France pour devenir une figure phare des salons littéraires des années 20.

certaines artisans mettent en valeur la sobriété et le minimalisme si souvent associé à la tradition asiatique, en travaillant les plantes dans leur totalité et en proposant un design graphique. Pourtant, il me semble que, pour donner à l'Occident une possibilité de saisir l'essence de l'ikebana, il faudrait commencer par changer notre regard sur les matériaux, c'est-à-dire sur les plantes. Il y a encore quelques années, le travail des horticulteurs locaux n'était que très rarement mis en valeur en France. Mais récemment plusieurs mouvements de soutien aux producteurs locaux se sont formés afin de promouvoir les plantes locales dans le souci de la *slow life* et la consommation écoresponsable.⁴² Consommer local veut dire consommer les produits de saison. Pourquoi ne pas profiter de cette tendance afin de modifier la pratique florale, comme certains fleuristes le font déjà, et ainsi sensibiliser le public à la vie des plantes ? Keiho Hihara évoque la responsabilité qu'il ressent lorsqu'il fait un ikebana vis-à-vis de la vie ôtée aux plantes. Si cette notion de responsabilité envers les fleurs coupées trouvait un écho chez les Français, il serait peut-être possible de se rapprocher de l'attitude japonaise, sans la copier, en choisissant les plantes avec plus de discernement, plus d'attention pour interroger chaque fleur, pour lui laisser la possibilité de s'exprimer. La pratique de l'ikebana par ailleurs n'est pas réservée aux plantes japonaises, loin de là. Au contraire, l'utilisation des plantes du pays où l'on se trouve ne fait que renforcer le respect que l'on porte à l'environnement. L'ikebana commence par le regard qui choisit les matériaux avec reconnaissance et la composition se fait avec le cœur. La première leçon d'ikebana à prendre se trouve dans l'observation de la nature.

Senko Ikenobo, le futur Grand Maître, a dit : « L'art de l'ikebana renferme une esthétique et des valeurs traditionnelles, mais il a toujours évolué avec le temps. La capacité de la culture japonaise à absorber de nouvelles choses renvoie à l'idée de japonisme » (*L'ikebana dans toute sa diversité*). Au début du XX^e siècle, l'ikebana a su se renouveler grâce à l'arrivée massive des fleurs étrangères en élaborant les styles contemporains. Le *free style* laissait une liberté plus grande au créateur et ouvrait un nouveau champ d'exploration florale. Peut-être, au début de ce XXI^e siècle, l'ikebana pourrait-il inspirer une nouvelle forme de japonisme en Europe, qui consisterait à regarder enfin les plantes et ainsi gagner une chance de comprendre la spiritualité de cette pratique pour pouvoir s'y adonner sans la dénaturer. Il serait également utile de parler de l'ikebana dans le cadre des formations artistiques : fleuristes, architectes, paysagistes, céramistes... afin de compléter notre perception de la spatialité japonaise et de sa spécificité. Une nouvelle voie des fleurs ne manquerait pas alors de se dessiner.

⁴² Voir notamment le Collectif « fleur française », premier annuaire des acteurs de la fleur française – Slowflower : <http://collectifdelafleurfrancaise.com>. Le soutien massif au muguet nantais le 1^{er} mai, le refus de proposer des roses rouges pour la Saint-Valentin, car il n'y a pas de rose en février, etc., stimulent une certaine prise de conscience.

SOURCES CITÉES

Sur l'ikebana

- Averill, Mary. *Japanese Flower Arrangement Applied to Western Needs*. Dodd, Mead and Company, 1928.
- Conder, Josiah. *The Flowers of Japan and the the Art of Japanese Flower Arrangement*. 1892, 2nd Revised edition, Kodansha International Ltd, 2004.
- Fujiwara, Yuchiku. *Rikka. The Soul of Japanese Flower Arrangement*, traduit par Norman Sparnon, Shufunotomo, 1976.
- Herrigel, Gust L.. *La Voie des fleurs*. 1957, traduit par Emma Cabire, Arléa, 2016.
- kebana*, traduit par Kenneth Jones. Ikenobo Sô musho, 1985.
- Masanobu, Kudo. *The History of Ikebana*. Shufunotomo, 1986.
- Massy, Patricia. *The Essentials of Ikebana*. Shufunotomo, 1978.
- Pronnikov, Vladimir. *Ikebana ili vseleennaâ zapečatlennaâ v cvetke* [L'Ikebana ou l'univers contenu dans une fleur]. Naouka, 1985.
- Richie, Donald. *The Masters' Book of Ikebana*. Bijutsu Shuppan-Sha Publishers, 1966.
- Satô, Shôzô. *Ikebana : l'histoire, les styles, les techniques*. Ulmer, 2009.
- Wikipédia, « Ikebana », <https://fr.wikipedia.org/wiki/Ikebana>. Consulté le 8 avril 2020.
- Carton Nathanaël pour Ikebana International Paris, film documentaire *L'ikebana dans toute sa diversité*, 2018.

Sur le Japon et la culture japonaise

- Bonnin, Philippe, Masatsugu Nishida et Shigemi Inaga, éditeurs. *Vocabulaire de la spatialité japonaise*. CNRS Éditions, 2014.
- Brosse, Jacques. *L'Univers du zen*. Albin Michel, 2003.
- Fahr-Becker, Gabriele. *Ryokan : séjour dans le Japon traditionnel*. Könemann, 2005.
- Gabet, Olivier, éditeur. *Japonismes*. Flammarion, 2014.
- Mazda (coll.). *Inspirations. Le Moment Japon*. Gallimard, 2018.
- Nussaume, Yann. *Tadao Andô, Pensées sur l'architecture et le paysage*. Arléa, 1999.
- Peeters, Francis. *Le Japon des jardins*. Ulmer, 2012.
- Pelletier, Philippe. *La Fascination du Japon*. Le Cavalier Bleu, 2015.
- Suzuki, Daisetz T.. *Zen and Japanese culture*. 1959, Tuttle, 1988.
- Yamaguchi, H. S. K.. *We Japanese*. Yamagata Press, 1950.

Autres sources

Geo Histoire Hors-série, « Le Japon », mars-avril 2019.

Golliau, Catherine. « Ordre et puissance. » *Philosophie du jardin, Le Point*, Hors-série, avril-mai 2019.

Le Francophile, « Christian Tortu – l'artiste aux fleurs », 19 avril 2019, <https://lefrancophile.com/christian-tortu-l-artiste-aux-fleurs/>. Consulté le 10 avril 2020.

Mansfield, Stephen. « A Place for Floriculture. » *Ikebana International Magazine*, vol. 64, no. 174, 2019-2020, pp. 13-24.

Miura, Kenji. « Wayside Guardians. » *Ikebana International Magazine*, vol. 60, no. 163, 2015-2016. pp. 24-32.

Noda, Manabu. « Ikebana and Flower Arrangement. » [Lesson 35], *Kado Magazine*, Ikenobo, novembre 2019.

Paris Ateliers, « Art floral occidental », année 2020-2021, <https://www.paris-ateliers.org/nos-ateliers/ateliers-a-l-annee/metiers-d-art/art-floral-occidental/>. Consulté le 10 avril 2020.

Psychologies Magazine, no 394, février 2019.

Sites internet

Collectif de la fleur française : <http://collectifdelafleurfrancaise.com>.

École Ikenobo : www.ikenobo.jp.

École Sôgetsu : www.sogetsu.or.jp.

Ikebana International : <https://ikebanahq.org>.

Ikebana International Paris : <https://ikebana-international-paris.com>.

Musée Adachi : www.adachi-museum.or.jp.