

●●●● Chemins du patrimoine en Finistère

ROLAND COGNET

/ Regard d'artiste

Souvent, les arbres se déplacent

Bernard Chauveau
Éditeur
PARIS





Sommaire

À l'extrême pointe de l'Europe et d'une péninsule étirée entre mer et océan, *Chemins du patrimoine en Finistère* réunit cinq sites majeurs du département autour d'un projet culturel interrogeant la question de la diversité culturelle : l'Abbaye de Daoulas, l'Abbaye du Relec, le Manoir de Kernault, le Château de Kerjean et le Domaine de Trévarez.

« Regard d'artiste », un des axes de la programmation culturelle de l'établissement, invite un artiste dans l'un ou l'autre site explorant cette ouverture contemporaine sur le patrimoine. Les œuvres ainsi conçues pour les lieux agissent comme de véritables révélateurs de parts enfouies ou invisibles pour tout un chacun ; elles remodelent notre perception du patrimoine, comme pour avérer la pertinence et le bien-fondé de cet encombrant héritage.

En 2013, *Chemins du patrimoine en Finistère* invite deux artistes qui ont en commun de saisir la nature pour en faire le sujet et l'objet de leur œuvre : Bob Verschueren au Domaine de Trévarez et Roland Cognet au Manoir de Kernault. Leur approche est toutefois bien différente. Bob Verschueren joue sur la fragilité des choses et les œuvres qu'il crée traduisent cette idée d'une nature éphémère. Les sculptures monumentales, composites, de Roland Cognet se mesurent au paysage et à l'architecture. L'un et l'autre ont eu des temps de résidence entre l'hiver 2012 et le printemps 2013 pour concevoir et mettre en place des installations artistiques en lien avec les sites. Ils envisagent la création de leurs installations en y associant les équipes de l'établissement et des bénévoles, dans un esprit de coopération, autre aspect important de ces projets artistiques.

Double page précédente

Platanes, 2013

Vidéo

Couverture

Le Grand Séquoia, avril 2013

Tous droits réservés. Aucune partie de cette édition ne peut être reproduite, stockée ou diffusée sous quelque forme que ce soit, électronique, mécanique, enregistrement, sans l'autorisation de Couleurs Contemporaines.

ISBN 9782363060877

Dépôt légal : 2^e trimestre 2013

© Couleurs Contemporaines

Bernard Chauveau Éditeur

9, rue Édouard-Nieuport / F – 92150 Suresnes

info@bernardchauveau-editeur.com

© EPCC Chemins du patrimoine en Finistère

21, rue de l'Église / F – 29460 Daoulas

www.cdp29.fr

PRÉFACE / Nathalie Sarrabezolles 7

BOIS D'ŒUVRE / Philippe Ifri 10

ÉLOGE DE L'ARBRE / Colette Garraud 15

QUESTIONS À L'ARTISTE / Entretien avec Danièle Brochu 35

LE MANOIR DE KERNAULT 54

ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES 58



Préface

NATHALIE SARRABEZOLLES, PRÉSIDENTE DE L'EPCC CHEMINS DU PATRIMOINE EN FINISTÈRE

La magie de tous les possibles opère au manoir de Kernault : c'est une structure gracile qui supporte le poids de l'âge, un séquoia fort et témoin d'un siècle, c'est le cœur d'un arbre qui bat à l'extérieur de l'écorce, ou c'est encore une grume qui donne naissance à un pilier.

Par ses œuvres, qui entrent en résonance avec les sites, Roland Cognet enracine la création contemporaine au patrimoine, à la nature et à la culture. Il situe l'homme dans sa relation à son environnement naturel, il l'ancre dans la réalité de son action sur cet environnement. Question de temps, question d'échelle, de la cabane au manoir, la continuité de la nature dans le geste architectural, dans une évolution constante des artefacts.

Souvent les arbres se déplacent.

Ils se déplacent, mais ils le font lorsque nous avons les yeux fermés, dans un jeu ininterrompu de faux-semblants et d'impressions fugitives figurant le monde mouvant qui nous entoure, gage de progression, mais parfois aussi d'incertitude.

Les arbres se déplacent, mais pas de leur fait. Ils le font une fois coupés de leurs racines, subissant un sort que d'autres décident pour eux, d'autres qui ne sont ni le vent, ni les abeilles, leurs habituels auxiliaires de vie.

Les arbres se déplacent et nous sentons les effets de leur déplacement. Moments féériques pendant lesquels tout est possible. Source de vie, source d'inspiration, source d'intérêt, éphémères végétaux que nous collectons comme la parole, les chants, les souvenirs, émouvantes traces immatérielles.

Les arbres, finalement, sont très proches de nous, êtres humains si forts et si fragiles à la fois, capables de petites et de grandes choses, plus grandes encore lorsqu'elles sont collectives. Eux comme nous continuent à voyager au-delà du temps imparti, car leur présence matérielle demeure et leur idée perdure.

Le projet de l'établissement public *Chemins du patrimoine en Finistère*, comme l'ambition du Conseil général du Finistère dans sa politique culturelle, consiste notamment à placer le visiteur au centre des propositions, à la fois spectateur et acteur de l'œuvre en création qui puise dans ses souvenirs et ses ressources, dans sa relation aux autres.

Avec cette proposition de Roland Cognet, laissons-nous fragiliser et bousculer dans ce double mouvement d'incertitude et de confiance à la fois, en nous et en les autres, qui nous permet de nous resituer finalement au sein d'un groupe, large ou restreint, société ou communauté.

Preface

/ NATHALIE SARRABEZOLLES, EPCC PRESIDENT, *CHEMINS DU PATRIMOINE EN FINISTÈRE*

An air of magic is palpable at the Manoir de Kernault: anything and everything seems possible. This magic may be felt in this graceful structure that has aged so well. Or it is tangible in the heart of this sequoia tree – over a century old, a witness to the passing of time – which seems to beat on the exterior of the bark. The magic is also evident in this log, which might be said to have given birth to a column...

Roland Cagnet's *œuvres* resonate with the spaces in which they are installed: the artist's contemporary creation is rooted in heritage, nature, and culture. He places or positions man in relation to the natural environment and anchors him in the reality of his actions in this environment. Issues of time, of scale, from the garden shed to the manor; Roland Cagnet's work bears witness to the continuity of nature in the architectural gesture, in a world of constantly evolving artefacts. This is a world where trees move and are transformed.

They move or are transformed, but do so when we have our eyes closed, in an unceasing game of pretences and fleeting impressions, depicting the world in motion around us, a gauge of progress, but often also of incertitude.

The trees are transformed, but not of their own doing. They do so once they have been severed from their roots, enduring a fate that others impose on them, these others who are neither the wind, nor bees, nor their usual allies.

Here, the trees have been displaced and transformed, the effects of which are felt by the viewer. These are otherworldly moments during which anything and everything is possible. These ephemeral vegetal structures are a source of life, of inspiration, of interests, which we put together like words, songs, or memories, emotive, immaterial imprints...

In the end, trees are very close to humans, we who are so strong and yet so fragile at the same time, capable of little and of great things, even greater when they are the fruit of a collective effort. Like us, the trees continue to travel beyond their time ... Their material presence remains and the idea of them endures.

The aim of the public institution *Chemins du patrimoine en Finistère* and of the Conseil général du Finistère [Finistère Regional Council], in terms of cultural policy, consists notably in placing the visitor at the heart of artistic creation. The visitor becomes both a spectator and an actor in the artwork, encouraged to draw upon his memories and resources, and to reassess his relationship to others and the world around him.

In this piece by Roland Cagnet, I invite viewers to succumb to and be overwhelmed by this movement or transformation that is both hesitant and confident at the same time. Let us give in to ourselves and to others, an act that will ultimately allow us to reposition ourselves at the centre of a group, whether large or small, a society or a community.



Bois d'œuvre

PHILIPPE IFRI, DIRECTEUR GÉNÉRAL DE CHEMINS DU PATRIMOINE EN FINISTÈRE

Est-ce, comme pour le paysage, l'apparente immuabilité qui est source d'attachement au patrimoine ? L'église romane ou le donjon médiéval, justement parce qu'ils ont toujours été là de mémoire d'homme, comptent aux yeux du plus grand nombre. Repère rassurant dans le temps et l'espace, la fonction patrimoniale ne produirait-elle qu'une tendresse comparable à celle que l'on peut avoir pour un vieux meuble chez soi ou une vieille tante habituée des repas de famille ? Tout immobile qu'il soit, le témoin n'est sûrement pas si muet ; le respect qui lui est dû ne doit pas cacher l'histoire de vie dont il est receleur.

Kernault, avec son manoir et son grenier à pans de bois longtemps cachés derrière de hautes frondaisons aujourd'hui disparues, s'est révélé au public grâce à son achat comme propriété départementale au début des années 1990. Classé au titre des Monuments historiques et devenu espace culturel, on pourrait croire le domaine désormais figé. La main de l'architecte ou du restaurateur doit se faire dorénavant plus que discrète pour maquiller les outrages du temps et les aléas de transformations hasardeuses ; elle devra à peine se laisser deviner, entretenant l'illusion de l'authentique, laissant inexorablement s'échapper le souffle qui a animé le monument pendant des siècles.

S'intéressant moins à l'histoire qu'au temps, moins à la connaissance qu'à la vie, Roland Cognet ne craint pas l'anachronisme. Il rend visibles dans un seul regard les deux bouts de la chaîne du travail des hommes. Cette généalogie, aujourd'hui masquée, dévoile pourtant le lien intime de l'homme avec son environnement naturel. Confronté aux œuvres, le visiteur est saisi dans un raccourci vertigineux qui relie immédiatement l'arbre à la poutre, le tronc au madrier et, pourquoi pas, le scion au monument. L'artiste nous dit que les arbres, surtout quand ils ont fière allure, ne meurent jamais. Mieux, ils se déplacent.

Avec *Greffe*, l'arbre couché, tombé sous les coups de la cognée, s'accroche et se redresse pour devenir étau et porter fièrement le grenier. *Le Grand Séquoia*, posé sur le chemin du visiteur, invite celui-ci, selon son goût, à passer un portique glorieux ouvrant vers le parc, autre immense demeure du domaine, ou bien un arc de triomphe comme ceux qu'on dresse sur le chemin des héros. Sans doute, en plein milieu de l'ancien potager l'artiste célèbre la destinée des arbres élevés pour servir les rêves des bâtisseurs. *Taille directe* fait le portrait de l'artiste en équarrisseur d'un genre particulier, non pas ouvrier d'une matière inerte ou morte mais bien au contraire munie d'une double vie. Et au final, Roland Cognet ne traite pas une charogne mais extrait une âme.

La résidence de l'artiste à Kernault a été fructueuse. Les nuits qu'il a passées dans la minuscule maison de garde-barrière au fond du parc de Kernault ont sans doute été peuplées du bruit du vent dans les grands platanes tout proches. Source d'épouvante parfois, toujours d'émotions, les arbres de Roland Cognet, en perdant la verticalité qui les mène directement au ciel, dessinent le trait d'union entre la terre et les hommes, leur patrimoine et la nature. Car l'artiste nous laisse croire qu'il façonne la matière alors que c'est le temps qu'il sculpte et, dans le même mouvement, c'est le temps qui fait son œuvre.



Bois d'œuvre¹

PHILIPPE IFRI, EPCC MANAGING DIRECTOR, CHEMINS DU PATRIMOINE EN FINISTÈRE

Is it the apparent immutability of our patrimony – a trait shared with the landscape – that makes it so appealing? The Romanesque church and the medieval dungeon are important in many people's eyes, precisely because they have always been part of living memory. Is it possible to compare heritage sights or monuments – these reassuring landmarks in space and time – to the tender affection we bear towards a piece of antiquated furniture in our own home or towards an old aunt present on special family occasions? While it is frozen, patrimony is certainly no silent witness to time's passing and we should pay it the respect that it is due, by never concealing or forgetting the history of life that it harbours.

Kernault with its manor and its half-timbered granary remained hidden for a long time amongst lush vegetation, now gone, before being revealed to the public when it was purchased as a departmental property at the beginning of the 1990s. Listed as a historical monument and now home to a cultural centre, the estate shall henceforth be frozen in time. From now on, the hand of the architect or restorer must be even more discreet in order to hide the ravages of time and the vagaries of haphazard transformations. It must make itself barely noticeable, thereby retaining the illusion of the authentic, inexorably allowing the breath of life, which has animated this monument down through the centuries, to be felt.

Interested less by history than by time, less by lore than by life, Roland Cognet doesn't fear anachronisms. In a single glance or movement, he highlights the two ends of the labour chain. This genealogy, today hidden, uncovers, however, the close link that man enjoys with his natural environment. Before Roland Cognet's artworks, the visitor is struck by the dizzying shortcut that immediately connects the tree to the beam, the tree trunk to the plank, and indeed even the scion to the monument. Through this gesture, the artist expresses the notion that trees, especially proud-looking ones, never die. Better still, they can move.

In *Greffe*, the horizontal tree, felled by the blows of the axe, pulls itself up and becomes the stanchion, proudly holding up or supporting the granary. *Le grand séquoia*, placed across the visitor's path invites him, if he so pleases, to cross a glorious portico leading into the parklands, a vast area of the estate. This piece could also be likened to an "arc de triomphe", erected along the path of conquering heroes. Without a doubt, in the middle of the former vegetable garden, the artist celebrates the destiny of these trees, which have been cultivated to serve the dreams and ambitions of master-builders. *Taille directe* shows the artist as a stonemason of a particular genre, not as the worker of an inert or dead material" but rather of a material infused with a double life. In the end, Roland Cognet doesn't create art from a mere carcass or hollow shell. He manages to extract its very soul. The artist's residency at Kernault has been a fruitful one. The nights he spent in the tiny gatekeeper's house at the end of the Parc de Kernault were undoubtedly filled with the sounds of the wind blowing through the tall plane trees close by. At times, a source of terror, a perpetual source of emotions, Roland Cognet's trees lose the verticality that leads them directly to the sky, tracing the connection between the earth and mankind, their heritage and nature. The artist would have us believe that it is he who shapes this material, when it is in fact sculpted by time, in the same way that time is the author of his *oeuvre*.

1. *Bois d'oeuvre* translates literally into English as timber or lumber. A second more figurative meaning may relate to the role of the 'bois' or wood in the artist's *oeuvre*.





Éloge de l'arbre / COLETTE GARRAUD

Une vue, prise en 2003, de l'atelier de Roland Cognet n'est pas sans évoquer une étrange forêt dépourvue de feuillage (*Vue d'atelier*, 2003, ill. p. 50). Un tronc de platane grossièrement élagué mais dont les départs de branches demeurent marqués par un fort relief, encore habillé de son écorce grise, repose, retourné, sur un socle de ciment travaillé à son image. Derrière, se profile le volume rougeâtre d'une bille de séquoia. Au premier plan une énorme poutre est en partie attaquée par la tronçonneuse ou la hache, les outils du bûcheron étant désormais ceux de l'artiste. Tandis que, tout au fond, se distingue la blancheur d'un moulage de résine à partir d'un tronc torsadé de poirier, et que non loin, peu reconnaissable car de trois quarts dos, une tête de singe en ciment est posée, en guise de socle, sur une poutre verticale. C'est sans doute devenu un lieu commun de comparer tout atelier de sculpteur à celui de Brancusi, aujourd'hui visible, conformément à sa volonté, comme arrêté dans le temps¹. Mais il est bien difficile de ne pas y songer devant le jeu auquel se livre Roland Cognet avec les différents bois, tantôt dressés sur un socle, tantôt socles eux-mêmes. C'est en tout cas une image où s'illustre pleinement l'omniprésence de l'arbre dans son travail, comme c'est le cas pour les œuvres conçues pour et sur le site de Kernault. En cela, il est bien le protagoniste d'une époque où l'arbre cesse d'être l'objet d'une *représentation*, comme il le fut en particulier dans la peinture du 19^e siècle, pour devenir celui d'une *présentation*, et pour entrer directement dans l'atelier ou le musée, car, comme l'écrit Robert Dumas, « au-delà des images, la modernité vise désormais sa présence² ».

Dès son arrivée dans le lieu, Roland Cognet multiplie les croquis du manoir, et tout d'abord de sa partie noble avec ses hautes cheminées, ses chiens-assis, la gargouille du pignon. Mais très vite il va privilégier la partie la plus rustique, l'austère et beau grenier à pans de bois. La proximité du parc l'amène à penser d'emblée une alliance entre le végétal et l'architecture et plusieurs projets écartés, avant son choix définitif, vont déjà dans ce sens. Il a imaginé, par exemple, un tronc d'arbre imposant appuyé sur une plaque de contreplaqué de couleur vive et contrastant avec l'appareillage gris, dressé tantôt sur la façade, tantôt sur le mur arrière du bâtiment. Il s'attache ensuite à épouser le rythme des arches. Ayant tout d'abord pensé dresser des troncs en hauteur au niveau des encorbellements comme autant de contreforts, il va finalement, d'une façon plus discrète mais plus surprenante, les poser selon une inclinaison légère qui les décolle du sol, sur la base en pierre des piliers de bois.

Dans l'œuvre de l'artiste, l'articulation entre la sculpture et l'architecture peut prendre diverses formes. Elle peut même relever du seul point de vue photographique : la jonction entre le tronc strié et le fronton de la maison québécoise qu'il semble soutenir – du moins si l'on ne regarde pas la base du pilier – est en quelque sorte virtuelle (*Alignement*, 2003, ill. p. 45). Tandis que le même tronc, placé devant le Saint-Laurent, paraît soutenir les montagnes bleues dressées au loin sur l'autre rive. Allusion poétique et humoristique à l'antique fonction de colonne dévolue à l'arbre, dans l'histoire – « Les hommes, écrivait Chateaubriand, ont pris dans la forêt la première idée de l'architecture³ » – comme dans le mythe, qui fait parfois de l'arbre le pilier du monde – « l'arbre cosmique » qu'évoque Mircea Eliade. La pièce *Reflète* (ill. p. 44), quant à elle, se compose d'un contreplaqué et d'un tronc de thuya, écorcé, lisse et blond. Posé au sol – l'œuvre illustre tout à fait la formule de l'artiste américain Richard Serra que Roland Cognet aime à citer : « Le premier problème de la sculpture, c'est le sol⁴ » –, le tronc dessine dans l'espace une courbe

puissante et appuie sa coupe nette contre le mur, comme s'il y pénétrait. Le contreplaqué découpé dessine sur la paroi une forme irrégulière qui semble le reflet – ou l'ombre ? – de l'arbre dressé. Fortement rattachée au lieu dans lequel elle s'intègre, une telle œuvre demeure toutefois déplaçable et pourra être installée dans un autre contexte. Ce qui n'est pas le cas de l'intervention sur l'architecture de Kernault, résolument *in situ* – soit inspirée par le lieu lui-même et dont elle demeure indissociable.

Greffe est une pièce aussi impérieuse dans ses dimensions que subtile dans sa conception. Un dessin de l'artiste depuis la grille du manoir montre bien la paradoxale discrétion de ces énormes ajouts, dont l'extrémité semble prendre en tenailles, telle une mortaise géante, la partie inférieure des piliers et qui, pour un regard distrait, pourrait sembler faire depuis toujours partie de la structure. L'œil est invité à glisser d'un état à l'autre de l'arbre, le long des troncs des peupliers, abattus par nécessité dans le parc de Trévarez et qui conservent leur écorce, jusqu'au pilier de bois. La sculpture magnifie ici un état transitoire et d'ordinaire invisible entre les troncs dressés, vivants, tels ceux du parc voisin, et les poutres manufacturées, sèches et patinées par le temps, qui soutiennent le bâtiment. Le thème central de *Greffe*, soit le passage de l'arbre à la poutre, se précise encore à l'intérieur avec *Taille directe*, réalisée cette fois dans un tronc de séquoia.

Le séquoia n'est certes pas un arbre ordinaire, et sa taille exceptionnelle, son étrangeté, en ont fait un sujet de légende. Simon Schama s'est attaché à l'histoire de la découverte tardive des séquoias géants du Yosemite, qui furent l'objet d'un immense engouement – on pourrait presque dire d'un culte – en raison de leurs dimensions prodigieuses, de leur aspect primitif et de leur longévité⁵. Julien Gracq a célébré ces « extraordinaires silhouettes de primates du règne végétal », « plus proches du menhir que de l'arbre⁶ ». Mais si la dendrochronologie évaluée à 3 500 ans environ l'âge d'un des plus anciens spécimens connus, les séquoias des parcs français, tels ceux du Domaine de Trévarez plantés lors de la construction du château, ont pour la plupart été importés à la fin du 19^e ou au début du 20^e siècle. Malgré leurs dimensions impressionnantes, ce sont en fait de jeunes arbres, fréquemment menacés, parfois par la foudre, le plus souvent par le manque d'eau, dont ils ont grand besoin pour leur croissance. Séchant sur pied, pour ainsi dire, ils deviennent dangereux dans nombre de ces parcs autrefois privés mais aujourd'hui ouverts au public, ce qui les condamne à être abattus. Roland Cognet se montre particulièrement attentif au destin de ces gigantesques dépouilles et s'efforce, quand il le peut, d'en stocker tout ou partie, parfois même au-delà de ses besoins. Il lui faut alors agir vite : en effet, malgré les qualités de son bois, notamment le caractère imputrescible du bois de cœur, « l'arbre rouge », comme on l'appelle, s'il est utilisé au Canada, n'est guère exploité pour la menuiserie en Europe, et de surcroît brûle mal ; il n'est donc pas commercialisé et, en raison de l'encombrement considérable qu'il entraîne, est vite débité pour rejoindre les décharges, voire, le plus souvent, pour être enterré sur place.

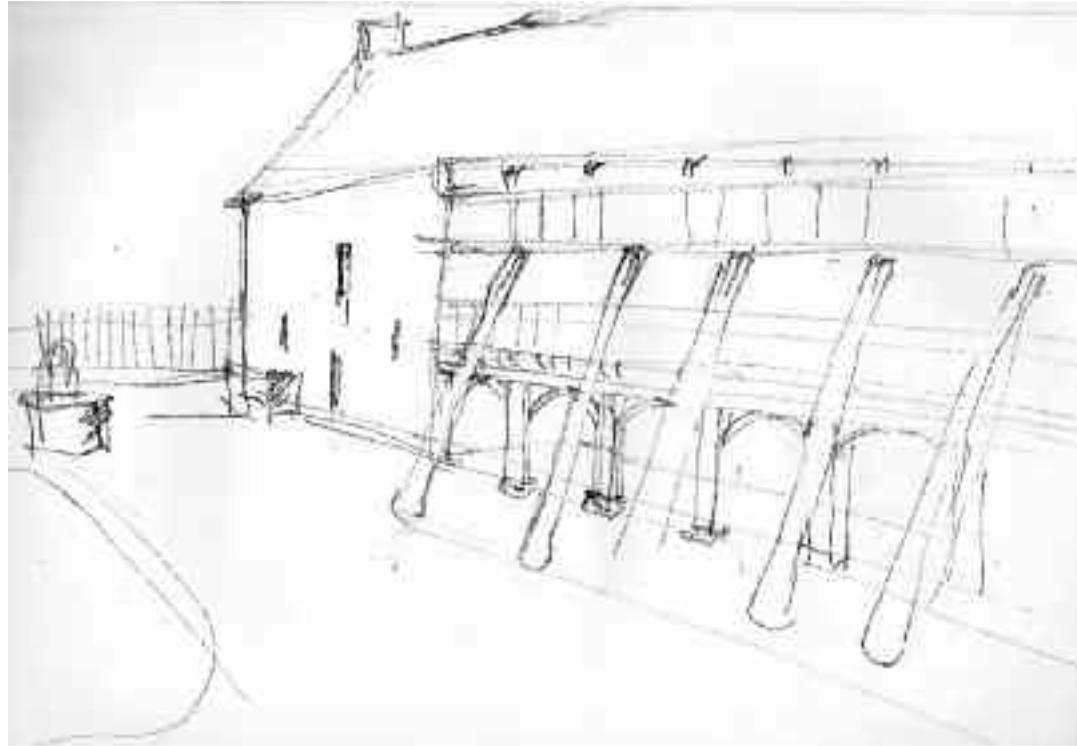
Roland Cognet, qui a bien connu son aîné Étienne-Martin, rappelle volontiers une de leurs discussions dans l'atelier parisien du sculpteur des *Demeures*, au cours de laquelle celui-ci soulignait qu'à ses yeux tous les bois, sans exclusion, étaient intéressants à travailler. C'était un principe que lui-même devait à son tour adopter. Il n'est qu'à voir la variété des essences qui constituent aujourd'hui son œuvre pour s'en convaincre. Mais il a toutefois, peut-être en partie par le jeu des circonstances, privilégié le séquoia. Roland Cognet n'est sans doute pas le seul parmi les sculpteurs contemporains à travailler le séquoia : si c'est un accident majeur (la grande tempête de 1999) qui a fourni à Antony Gormley le haut piédestal sur lequel il a juché son habituelle figure humaine dans le parc de l'Abbrégement, c'est par contre d'une façon systématique que Dominique Bailly exploite les propriétés colorées de l'arbre rouge, auquel elle a consacré un catalogue⁷. Suivre, dans l'œuvre de Roland Cognet, les avatars du bois de séquoia pourrait être une façon transversale de la parcourir.

C'est en 1995 qu'il installe dans le parc du Centre d'art contemporain de Vassivière – aujourd'hui nommé *Centre international d'art et du paysage* – la pièce *Moulage*, toujours visible aujourd'hui sur un léger soulèvement de la grande prairie devant le bâtiment (ill. p. 42-43). Il n'est pas, dans la nature, deux arbres, deux pierres, ni sans doute à y regarder de près, deux feuilles, identiques. Giuseppe Penone en a fait la démonstration par l'impossible en exposant côte à côte une pierre ramassée dans la rivière et son double sculpté dans un bloc de même origine, de sorte qu'on ne pouvait savoir lequel était premier et lequel l'imitation⁸. Ce n'est évidemment pas le cas dans la pièce de Roland Cognet à Vassivière car, même si, dans la distance, l'identité formelle entre les deux sections de tronc est saisissante, le moulage en ciment, posé à côté de son modèle sombre et nuancé, en propose un double décoloré, tel un fantôme. De fait, l'artiste est surtout attentif aux actes qui fondent depuis toujours la sculpture, et ce n'est pas un hasard si ses propres remarques comme celles des commentateurs de son travail égrènent, à un moment ou à un autre, les infinitifs renvoyant à autant de gestes techniques : « caparaçonner, protéger, mouler, soutenir, peindre, prolonger, creuser, soigner et cautériser⁹ ». La traditionnelle opposition entre sculpture par ajout et sculpture par enlèvement se retrouve dans les titres tels *Modelage* ou *Taille directe*, récurrents dans son travail, de même que *Moulage*, dont l'œuvre de Vassivière n'est qu'un exemple parmi d'autres.

À Vassivière encore, un autre tronc de séquoia fournissait la matière de l'œuvre *Refllet* (c'est aussi, on le voit, un titre qui revient souvent), exposée un temps dans la tour du musée. Il s'agissait là d'une section de tronc renversée dont le haut s'évasait en éventail au départ des racines, et dont la base, sculpture-socle d'acier, reprenait la forme en l'inversant. C'était déjà, bien antérieurement aux pièces de Vassivière, un morceau de séquoia récupéré par l'artiste dans une scierie de Riom qui, augmenté d'une greffe d'acier, fut posé un temps devant le parvis du musée Bargoin à Clermont-Ferrand (1989).

Car Roland Cognet aura fait faire d'étonnants parcours à l'arbre rouge. Le séquoia du parc de Vassivière avait été apporté depuis l'Auvergne, celui installé dans la tour venait des environs de Cherbourg, tandis que l'artiste avait découvert dans la Creuse le tronc utilisé sur l'île de Tatihou, dans le Cotentin : encore un *Refllet*, mais dans celui-ci la poutre carrée de séquoia est posée sur un socle de granit de même forme et de même dimension, une plaque d'acier débordante séparant le socle de la poutre, l'ensemble se dressant, devant la mer, sur une lande rase et ponctuée de goélands. Ainsi, souvent, tels ceux de la forêt de *Macbeth*, les arbres se déplacent, et Roland Cognet aime à évoquer, comme un épisode marquant dans la genèse de son travail, ces images où l'on voit le grumier transporter l'énorme tronc de Trévarez à Kernault. De cet unique tronc, l'artiste utilisera la surbille (la partie haute) pour la pièce qui se trouve dans le *Ti Krampouezh (Taille directe)*, tandis que la bille de pied sera rehaussée sur la plateforme métallique installée dans le potager.

La tranche du séquoia est la révélation, mortelle pour l'arbre, de sa structure interne. On s'étonnera de cette écorce rousse et moelleuse comme une fourrure, de son contour onduleux, de sa frontière nette au niveau du liber, et de la tendre pâleur de l'aubier, progressivement gagnée par les auréoles de plus en plus rouges du cœur, dont la couleur se concentre dans la poutre. Celle-ci gît dans un strict parallélisme à côté de ce qui reste du tronc. En sortant la poutre du tronc, avec les moyens d'aujourd'hui grâce à l'usage de la scierie mobile, l'artiste répète un geste qui fut celui de l'homme depuis la nuit des temps, mais s'en démarque en conservant la partie d'ordinaire sacrifiée de l'arbre pour le reconstituer. La blessure apparaît ici encore fraîche. Bien que mort, le tronc, comme la poutre, changera d'aspect avec le temps. Par ailleurs, si l'on songe que la poutre n'est pas sans rappeler la sculpture minimaliste américaine, que Roland Cognet a beaucoup regardée, en particulier celle de Carl Andre, on peut voir, dans ce retour vers l'origine de l'objet, le signe d'une relation désormais plus inquiète à la nature.



Si l'arbre coupé passe, selon les termes de l'artiste, de l'état de sujet à l'état d'objet, du moins parfois conserve-t-il dans l'œuvre de Roland Cognet cette verticalité sur laquelle se fondaient toute la symbolique cosmique et tous les rituels qui lui furent associés au cours des siècles ; cette verticalité fondait également la puissante relation métaphorique qui le liait à la figure humaine, et que rappelle Bachelard avec insistance¹⁰. Mais on notera qu'à Kernault, tous les arbres sont couchés ou du moins, comme ceux de *Grefte*, tendent à l'horizontalité. On parlerait de gisants si le terme n'avait une connotation funèbre alors que Roland Cognet, bien qu'il s'indigne parfois de la destruction des grands arbres, se garde de tout pathos.

Ces troncs qu'il récupère furent aussi l'objet, au début des années quatre-vingt-dix, d'un traitement tout à fait particulier qui consistait à les envelopper, les protéger, mais aussi les enfermer dans une armure de métal. « Habiller » le bois, c'est curieusement un geste que l'on retrouve chez quelques artistes : on songe au somptueux *Coupé-Clouté* d'Hubert Duprat et ses troncs gainés de clous dorés de tapissier, ainsi qu'aux mélèzes que Giuseppe Penone enveloppa d'une tunique de cuir lors de la Biennale de Venise en 2007. Une série d'arbres caparaçonnés sortirent ainsi de l'atelier de Roland Cognet, semblables à ces reliquaires que l'on dit « parlants », parce qu'ils épousent exactement la forme de l'objet qu'ils dérobent à la vue (*Frêne*, 1992, ill. p. 49). Il ne faut toutefois pas oublier que l'artiste a souvent rappelé que l'arbre n'était qu'un prétexte, « pour faire une sculpture et interroger ce qu'elle pourrait être¹¹ ». Or, caparaçonner, c'est d'abord souligner une surface-frontière, celle qui définit la forme même d'un corps, son identité physique, et son rapport à l'espace.

Il n'est pas rare que le sculpteur expérimente le même geste dans la diversité de ses effets en fonction des matériaux, des modes de présentation et des lieux. Ainsi l'œuvre de Kernault est la troisième version de *Taille directe*. La première, déjà en séquoia, mais beaucoup plus petite, fut montrée à l'artothèque de Caen en 1996, la poutre dressée à côté du tronc couché ; la deuxième, en cèdre, fut installée en extérieur dans la cour du musée de Saint-Flour en 2001, la poutre reposant sur le tronc. Entre les deux formes juxtaposées ou superposées, une relation de type négatif/positif s'instaure. Au cœur de l'arbre, la poutre absente, ce vide aux angles droits et nets tels qu'on en chercherait vainement dans la nature, oppose à l'ordonnement organique de l'objet naturel la géométrie sévère qu'instaure le geste humain. Quant au contexte, il est à Kernault déterminant tant l'architecture tout à la fois rustique et noble – dont l'appareillage puissant et gris n'est pas sans rappeler à l'artiste celui des maisons de l'Auvergne où il vit – semble faire corps avec la pièce de bois pour en souligner la monumentalité. On rappellera encore que Roland Cognet a passé son enfance dans l'Allier, au voisinage de l'immense forêt de chênes de Tronçais et qu'il est issu d'une famille où le travail du bois fut pratiqué par plusieurs générations. Il possède encore une de ces grandes scies de scieur de long, avec lesquelles on taillait autrefois les planches à même l'arbre sitôt abattu.

La troisième sculpture montrée à Kernault, *Le Grand Séquoia*, est la dernière à ce jour dans la longue série des œuvres inspirées par l'arbre rouge. Si, à la différence de *Taille directe*, elle relève d'une expérience inédite autant qu'ambitieuse dans l'art de Roland Cognet, elle se rattache cependant aux pratiques récentes de l'artiste sur deux points : d'une part la réalisation de ce qu'on appellera – improprement sans doute, car ce sont des œuvres finies et non des projets – les *maquettes*, ou encore les *tables*, et d'autre part l'introduction de la couleur dans les grandes sculptures.

Une vue de l'exposition intitulée « Site d'observation » et présentée en 2003 au centre d'art Passage à Thiers (ill. p. 48) montre des petits paysages posés au sol (on notera combien le genre « paysage » est rare dans l'histoire de la sculpture), composés d'un socle bas et d'une ou de quelques sculptures miniaturisées. *Paysage et Arbre* offre ainsi sur un socle de métal la forme schématique d'un arbre

de plâtre, tandis qu'avec *Neige*, la silhouette d'un chamois, moulage d'un bibelot comme en trouve dans les boutiques de souvenirs, se dresse sur un support de bois cerclé de métal. Tout à côté, l'artiste a juxtaposé sur une table allongée une série de sculptures, entre autres des morceaux de tronc, objets d'un traitement cubiste qui en souligne la stéréométrie et dont l'un est surmonté du même chamois, ainsi qu'un moniteur diffusant en boucle une vidéo de feuillages agités par le vent. Cette présentation d'objets simplement alignés sur un même support a son origine, confie Roland Cognet, dans le souvenir d'un tableau de Magritte, *La Jeunesse illustrée*, où divers objets, dont un lion, se succèdent le long d'une route jusqu'à l'horizon. Dans la même exposition, une autre table portait d'ailleurs un titre éloquent, où l'on retrouve cette prééminence du verbe évoquée plus haut : *Poser-disposer* (ill. p. 46). La bille de bois y figure une fois de plus, tantôt dressée, tantôt rehaussée par des tréteaux minuscules qui font écho à ceux qui soutiennent la table. Ce mode de présentation des objets sur une plateforme, parfois double, voire triple, ce sera celui de toute la série des *Maquettes* des années suivantes.

Celles-ci ont été montrées, disposées (à leur tour) comme dans une ronde, au Creux de l'enfer à Thiers en 2011, sous le titre *Manège d'ateliers* (ill. p. 48). En effet, parmi les objets – éléments d'architecture rustique, silhouettes d'animaux, tas de neige, esquisses de colline qui composent chacun de ces petits paysages sur présentoir, dont on ne sait parfois s'ils sont extérieurs ou intérieurs –, on identifie les instruments du sculpteur, telles les chaînes qui lui servent à manipuler les troncs (*Le Portique*, 2011, ill. p. 47). Roland Cognet évoque encore à propos de ces œuvres la peinture de Chirico, où les objets semblent parfois, eux aussi, posés-disposés sur quelque esplanade déserte. Les maquettes sont elles-mêmes montrées sur de hautes tables aux pieds fins, dont s'inspire à l'évidence la structure de poutrelles d'acier, qui s'élève à plus de quatre mètres (le cadre à 4,25 m exactement est surmonté par un débord des poutrelles de 25 cm), et va devoir supporter la bille de pied du grand séquoia de Trévérez. Ce n'est après tout qu'une nouvelle manière, assez paradoxale, de traiter cette fameuse question du mode d'enracinement de la sculpture au sol.

La couleur était présente dans les premiers travaux du sculpteur avant de faire place pendant une durée assez longue aux seules teintes émanant des matériaux (bois, acier, ciment, plâtre, patine des bronzes). Mais l'artiste n'a jamais cessé de pratiquer la peinture dans les dessins aquarellés, les gouaches, les acryliques sur toile et sur papier, qu'il montrera tardivement et où l'on retrouve tantôt les motifs animaliers des maquettes, tantôt les vues d'atelier (*Atelier et Montagne*, 2011, ill. p. 51). La couleur va enfin gagner les sculptures monumentales de 2011. Ainsi *Collines et Abstraction* (2011, ill. p. 51) conjugue les teintes naturelles des poutres de séquoia et de cèdre avec la peinture vert sombre des plots de bois qui les séparent et celle de la petite forme dressée en résine d'un jaune vif. Cette pièce est exemplaire des recherches actuelles de l'artiste, mêlant abstraction et allusion figurative, monumentalité et présence du vide, densité de la matière et légèreté de la couleur, et témoigne d'une liberté nouvelle qu'a semble-t-il apporté à son travail la pratique des maquettes.

Ce sens du vide et cette légèreté paradoxale – l'objet pèse environ cinq tonnes – se retrouvent dans le traitement de la structure qui porte à Kernault *Le Grand Séquoia*. La couleur rouge, qui rappelle à l'artiste les sculptures monumentales de Mark Di Suvero, est aussi celle que l'on donne, pour les rendre plus visibles, aux instruments de manutention. Elle s'inscrit dans un puissant contraste des complémentaires sur le fond de verdure de la pelouse et des arbres proches au-dessus du mur de l'ancien potager du manoir. À l'heure où l'on écrit ces lignes, l'énorme tronc n'est pas encore en place et gît toujours sur le bord du parking où il a été déposé, offrant au regard sa tranche creusée d'un évidement central, naturel celui-là. Bientôt, placé-déplacé, il se détachera sur le ciel telle une offrande sur un gigantesque autel profane.

Il reste encore à évoquer la vidéo installée dans la salle dite *des sulkys*. Elle est exclusivement consacrée, selon un montage en boucle d'une séquence d'une vingtaine de minutes, au mouvement du feuillage des magnifiques platanes de Kernault, filmés par l'artiste en contre-plongée, comme depuis un sous-bois. Ces platanes se trouvent au voisinage de l'ancienne maison de garde-barrière où séjournait l'artiste pendant son travail sur le site. Vision contemplative en plan fixe où seules s'observent les différences d'intensité du vent et les variations de lumière. L'image filmée, montrée en intérieur, isole par ce cadrage constant ce qui pourrait tout autant s'observer à l'extérieur, mais noyé sans doute dans les infinies sollicitations visuelles. On y verra aussi peut-être un éloge de la lenteur et du silence, à l'opposé de ce que nous offrent le plus souvent les écrans.

Dans les expositions de Roland Cognet, les vidéos fonctionnent souvent en contrepoint de la pesanteur, de l'opacité et de l'immobilité de la sculpture. Les mouvements naturels, végétaux ou animaux, en sont souvent le thème. Ainsi au Creux de l'enfer, il avait animé toute une paroi par les lents et puissants mouvements de baleines filmées lors d'un séjour au Canada, et qui ne sont pas sans rappeler les troncs de séquoia. Un lien s'établit ainsi, dans le registre de la puissance, entre les règnes. La sculpture animalière est une facette du travail de l'artiste qui n'est pas illustrée à Kernault où les œuvres sont toutes dévolues à célébration de l'arbre, mais dont on souhaite ici signaler l'importance. Roland Cognet, qui voue une admiration certaine au sculpteur Pompon, n'a cependant pas sur l'animal un regard fondamentalement différent de celui qu'il pose sur l'arbre. Il s'agit, dans le mouvement tout de précaution et de tension du loup, encore accentué par les plots qui le surélèvent, ou dans la schématisation d'un faciès de singe, de chercher d'abord ce qui insuffle dans la matière morte la vie propre de la sculpture (*L'Autre Rive*, 2006 ; *Gorille*, 2008, ill. p. 50 et 52). Récemment l'artiste a réalisé de larges contreplaqués, enduits de noir de fumée fixé à la gomme-laque, travaillés, un peu comme des matrices de gravures, en creusant le bois par-dessus un dessin à la craie. Telle la pièce intitulée *Macaque* (2011, ill. p. 53) : une tête de singe, au dessin brutal mais d'une paradoxale douceur, pousse aveuglément, dans un puissant clair-obscur, un nez épais, imprécis, qui semble, à l'image de la sculpture elle-même, en recherche obstinée d'une forme.

Page 18, en haut
Œuvre non réalisée, 2013
 Dessin préparatoire

Page 18, en bas
Greffe, 2013
 Dessin préparatoire

1. Voir la reconstitution au Centre Pompidou, place Beaubourg, de l'atelier de Constantin Brancusi.
2. Robert Dumas, *Traité de l'arbre. Essai d'une philosophie occidentale*, Actes Sud, 2002, p. 190. Cette « présence » effective de l'arbre dans le champ de l'art contemporain se manifeste dans le travail de nombreux artistes, parfois cités dans le présent article : Hubert Duprat, Dominique Bailly, Christian Lapie et bien d'autres, outre les œuvres majeures de Giuseppe Penone et David Nash. L'auteur de ces lignes a eu l'occasion de développer ce thème dans le chapitre « Un objet de nature : l'arbre » dans Colette Garraud, avec la collaboration de Mickey Boël, *L'Artiste contemporain et la nature. Parcs et paysage européens*, éditions Hazan, 2007.
3. René de Chateaubriand, *Le Génie du christianisme*, 1802.
4. Roland Cognet, entretien avec Nathalie Roux dans *Roland Cognet. Point de vue*, Sept / Isthme éditions, 2004, p. 23.
5. Simon Schama, *Le Paysage et la Mémoire*, trad. Josée Kamoun, Seuil, 1999, p. 213 et suivantes.
6. Julien Gracq, *Carnets du grand chemin*, José Corti, 1992, p. 55.
7. Dominique Bailly, *Histoires de séquoia*, Galerie municipale de Vitry-sur-Seine, 1999.
8. Giuseppe Penone, *Essere fiume* (« Être fleuve »), 1981.
9. Frédéric Bouglé, « Sculpture possible, et manège d'atelier », dans *Roland Cognet. En fait, il faut peut-être chercher encore*, Le Creux de l'enfer et Clermont Communauté, 2012, p. 9.
10. Gaston Bachelard traite abondamment du thème de l'arbre, sans toutefois, comme le remarque Roland Dumas, lui consacrer un livre ; Gaston Bachelard, *Le Droit de rêver, L'Air et les songes, La Terre et les rêveries du repos*.
11. Roland Cognet, entretien avec Annie Chevrefils-Desbiolles dans *Roland Cognet*, galerie Jorge Alyskewycz, arthotèque de Caen, Centre d'art contemporain de Vassivière, 1996, p. 15.



A shot, taken in 2003, of Roland Cognet's studio is not dissimilar to a strange kind of forest, devoid of leaves (ill. p.50). In this image we can see the trunk of a roughly pruned plane tree, with the base of its branches in relief, still wearing its grey bark. The trunk lies, overturned on a cement plinth, which has been shaped to reflect the tree trunk it supports. Behind this, a reddish block of sequoia wood can be seen. In the foreground, an enormous beam has been partly hacked away by a chainsaw or an axe, the woodcutter's tools having been appropriated by the artist. In the background, the viewer can distinguish the whiteness of a resin mould made from the twisted trunk of a pear tree and close by, albeit barely recognizable as it is glimpsed mainly from behind, is the head of a monkey, made of cement, placed on a vertical beam serving as a plinth. It has undoubtedly become common practice to compare every sculptor's studio to that of Brancusi's which is today open to the public, based upon the wishes of the artist and providing visitors with the impression of a workspace that has been frozen in time.¹ But it is difficult not to make this comparison when confronted with this image of Roland Cognet's practice with the different pieces of wood strewn about the place, some placed on plinths, others serving as the plinths themselves. In any case, this image is highly illustrative of the omnipresence of the tree in the artist's work, as is the case for those *œuvres* designed specifically for the Kernault site. For this, Cognet is truly the protagonist of an epoch where the tree has ceased to be the object of *representation* – mirroring a similar development in nineteenth century painting – in order to become the object of *presentation*, thereby allowing it to be adopted into the studio or museum space. To cite Robert Dumas: "beyond images, modernity places the emphasis on presence".²

Upon his arrival at Kernault, Roland Cognet did multiple sketches of the manor. At first, he focused his attention on the "elegant" aspect of the residence with its high chimneys, dormers, and the gable-end gargoyle. However, he very quickly turned his attention to the rustic, austere, and beautiful half-timbered granary. Its proximity to the surrounding parkland immediately suggested an alliance between the vegetation and the architecture. After coming up with several ideas, the artist finally made a decision that brought him closer to this interpretation. He imagined, for example, an imposing tree trunk resting against a sheet of brightly coloured plywood, contrasting with the greyness of the brick used both on the front and rear walls of the building. The artist then sought to find a way of mirroring or capturing the rhythm of the archways. Having initially imagined erecting trunks from a height at the level of the corbelling, like a series of buttresses, he finally decided upon a more subtle but more surprising installation – he placed them, sloping slightly from the ground, against the stone base supporting the wooden pillars.

The articulation or junction between sculpture and architecture can take many forms in the *oeuvre* of Roland Cognet and may even depend upon the photographic perspective. In one instance, the junction between a striated tree trunk and the pediment of a Quebec house is something of an optical illusion – unless one focuses on the base of the pillar, the trunk appears to support the house (*Alignement*, 2003, ill. p. 45). The same tree trunk, placed in front of the St. Lawrence, also seems to support the blue mountains standing far off on the opposite shore. This is perhaps a poetic and humorous allusion to the tree trunk's former historical function as a column or pillar – ("men", wrote Chateaubriand, "were inspired by the forest to create architecture"³) – as in the myth which makes the tree the pillar of the world ("the cosmic tree" alluded to by Mircea Eliade). The piece

entitled *Reflet* (ill. p.44) consists of a peeled, smooth, blond thuja [cedar] trunk and of a plywood board. Placed on the ground, this *oeuvre* illustrates the words of American artist Richard Serra, which Roland Cognet is fond of citing: "the first problem of sculpture is that of the ground."⁴ Here, the trunk draws a powerful curve in space and leans against the wall, as if penetrating it. The plywood cut-out can be said to draw an irregular shape on the wall that seems to reflect – or shadow? – the upright tree. Closely linked to the place in which it is situated, such a work may however, be moved and installed in another context. This however, is not the case with the artist's Kernault project. Due to the architecture of the site, the project is a resolutely *in situ*, one which has been inspired by the place itself and is inseparable from it.

Greffe is a piece that is as imperious in its scale as it is subtle in its conception. A drawing by the artist from the gate of the manor perfectly captures the paradoxical discretion of these huge additions, whose mortised ends appear to grip the lower part of the pillars. To the distracted glance, it may appear as if this installation has been a long-time part of this structure. The viewer is invited to survey the tree in its various guises, from the poplar trunks cut down for safety reasons at the Parc de Trévarez and which still conserve their bark, to the wooden pillars. Here, the sculpture magnifies a transitory state, one which is ordinarily invisible between the standing, living tree trunks and the manufactured beams supporting the building, which have been dried and burnished with age. The main theme of *Greffe*, which is the passage from the tree to the beam, is also explored in an interior space at Kernault with the redwood sculpture, *Taille directe*.

The sequoia is certainly not an ordinary tree and its exceptional size, coupled with its strangeness, has made it the stuff of legend. Simon Schama is particularly interested in the history of the late discovery of the giant sequoia trees of Yosemite National Park (California). These trees were initially the object of much attention and enthusiasm due to their prodigious size, their primitive aspect and their longevity.⁵ Julien Gracq has glorified "the extraordinary silhouettes of these primates from the plant kingdom", 'more similar to menhirs than to trees'.⁶ But if dendrochronology has evaluated the oldest living specimen to be 3,500 years old, the sequoias found in French parks, such as those on the Trévarez Estate, planted at the time of the castle's construction, were for the most part, imported at the end of the nineteenth or beginning of the twentieth centuries. Despite their impressive size, they are in fact young specimens which are often threatened, by thunder or more frequently by a lack of water, of which they need a considerable amount in order to grow. They literally dry from the roots up and are seen as a danger in many of these once-private parks, which are now open to the public. The trees therefore are sentenced to be felled. Roland Cognet has shown himself to be particularly attentive to the fate of these gigantic remains and tries, when he can, to stock all or part of the felled wood, even when he has no immediate need for it. In this instance, the artist needs to act quickly for despite the quality of its wood, including the rot-proof character of the heartwood, this 'red tree' as it is called, although used in Canada, is rarely used for carpentry in Europe, and in addition burns poorly. As a result, it is seldom marketed, and because of the amount of space occupied by the felled wood, it is quickly chopped up and sent off to landfills or most frequently, is buried on site.

Roland Cognet, who enjoyed a privileged relationship with his mentor and elder, Étienne Martin, happily recalls one of their discussions in the Parisian studio of the sculptor of the *Demeures* series. During this discussion, Etienne Martin told Roland Cognet that all woods, without exception, are interesting to work with and this was a principle that Cognet should in turn adopt. The variety of species that constitute Cognet's *oeuvre* today bear witness to this advice. That said however, whether it's down to circumstance or otherwise, the artist has always favoured redwood. He is undoubtedly not the only contemporary sculptor to do so. Although it may have been providence

with the big storm in 1999 that provided Anthony Gormley with the large redwood pedestal on which he perched his distinctive human figure in the Parc de l'Abrègement, Dominique Bailly on the other hand, systematically makes use of the coloured properties of the sequoia or redwood tree, to which she has dedicated a catalogue⁷. The sequoia wood avatars in Roland Cognet's *oeuvre* illustrate his own artistic journey and practice.

In 1995, he installed in the Parc du Centre d'art contemporain de Vassivière, now known as the Centre International d'art et du paysage, his *Moulage* piece which can still be seen on a slight slope of the large meadow in front of the art centre (ill. p. 42-43). In nature, no two trees, no two stones nor indeed when examined closely, no two leaves, are identical. Giuseppe Penone demonstrated this, through the impossible, by exhibiting side by side a pebble gathered from a river bed and its double sculpted from a block of stone of the same type as the river-bed pebble. The two were identical, so much so that it was impossible to tell the imitation from the original.⁸ This is clearly not the case with Roland Cognet's work at Vassivière because even from a distance the formal identity of these two sections of tree trunk is striking. The cement mould, placed next to its textured and dark model, provides a faded double, such as a ghost or a phantom. In fact, the artist is particularly attentive to those gestures or actions which have contributed to sculpture and it's not a coincidence if his own remarks echo those of art critics by inevitably listing off infinitives referring to numerous technical gestures or techniques – "to plate, protect, mould, support, paint, extend, dig, treat, and cauterize".⁹ The traditional opposition between sculpture by addition and sculpture by subtraction is echoed in the titles of some of Roland Cognet's artworks, such as "modelage" [modelling] or "taille directe" [direct carving], which are recurrent in his work, in the same way as "moulage" [mould], like the Vassivière *oeuvre*, is one example amongst many.

In Vassivière, yet another sequoia trunk provides the raw material for Cognet's work *Refllet* (as we have seen, this is another title that frequently recurs), which was exhibited for a time in the tower of the museum. This work consists of an inverted section of trunk with at the top a fan-like shape at the base of the roots, and whose base, a sculptured steel plinth, mirrors the shape by reversing it. Long before it was exhibited at Vassivière, this piece of redwood had been salvaged by the artist from a sawmill in Riom, and with the addition of a steel graft, was displayed for a time in front of the forecourt of the Musée Bargoin in Clermont-Ferrand (1989).

Roland Cognet's redwood sculptures have travelled incredible journeys. The sequoia at the Parc de Vassivière had been brought there from the Auvergne region, the work exhibited in the museum tower had come from near Cherbourg and the artist discovered in the Creuse region the trunk he would use for his piece on Tatihou Island near Cotentin. This last piece is yet another *Refllet*, but in this work the square redwood beam was placed atop a granite plinth of the same shape and size, separated by an oversized steel board. The work as a whole looks out towards the sea, on a spartan moor, dotted with seagulls. Thus, like the trees in the forest of *Macbeth*, the trees used by the artist can also be said to move. Indeed, he likes to refer to those images where one can see a trailer transporting the enormous redwood trunk from Trévarez to Kernault as an episode that has influenced the genesis of his work. From this single trunk, the artist will use the upper trunk for the piece displayed in the *Ti Krampouezh*, entitled *Taille directe*, whereas the lower section of the trunk will be raised onto a metallic platform and set in place in the vegetable garden.

The slice or section of the redwood is a revelation that is fatal to the tree, one which reveals its internal structure. One is surprised by this spongy red bark, as soft as fur, with its undulating contours, its sharp boundary around the phloem, and the delicate pallor of the sapwood, surrounded by rings



that are gradually redder and redder in colour as they near the heart of the tree as it is here where the colour is the most concentrated in the beam. By removing the beam from the trunk, with today's contemporary means via the use of a portable sawmill, the artist is repeating a gesture which was that of man's since the dawn of time. The gesture here is different however, in that he keeps the part of the tree that is usually sacrificed, in order to reconstitute it. The wound is still fresh here. Although dead, the trunk, like the beam, will change in appearance over time. Moreover, if we consider that the beam is somewhat reminiscent of American minimalist sculpture, a source of inspiration to Roland Cognet, particularly the works of Carl André, one can see in this return to the origin of the object, the sign of a relationship that is now more concerned with issues of nature.

If the felled tree passes, according to the artist's own terms, from the status of subject to that of object, it at least seems to retain, in Roland Cognet's work, this verticality upon which a cosmic symbolism has been founded and all the rituals associated with it down through the centuries, as well as the powerful metaphorical relationship linking it to the human figure, recalled enthusiastically by Bachelard.¹⁰ But one notes that at Kernault, all of the trees are installed in a horizontal position or at least, as is the case with *Greffe*, tend towards the horizontal. One could call them effigies, if the term didn't have a morbid connotation, whereas Roland Cognet, who often becomes outraged by the destruction of big trees, refrains from all pathos.

These trunks that he salvages were also the object, at the beginning of the eighties of an unusual treatment, which consisted of enveloping and protecting them, as well as enclosing them in metal armour. "To dress" the wood, is curiously a gesture that can be found amongst other artists – one thinks of Hubert Duprat's sumptuous *Coupé-Clouté* with their trunks wrapped in golden upholstery nails, as well as Giuseppe Penone's larches enveloped with leather tunics at the Venice Biennial in 2007. A series of plated trees also came out of Roland Cognet's studio, similar to those reliquaries which are often said to be "expressive" in that they perfectly marry the form of the object that they hide from sight (*Frêne*, 1992, ill. p. 49). It is important to remember that the artist has often reminded us that the tree is just a pretext "to making a sculpture and questioning what it could be".¹¹ Indeed, plating consists first and foremost in emphasizing the surface-frontier, that which defines the shape of a body, its physical identity and relationship to space.

It is not unusual for the sculptor to experiment with the same gesture in its full panoply of effects depending on the materials, the ways of presenting a sculpture, and the site in which it is exhibited. Therefore, in Kernault, we find an *oeuvre* that is a third version of *Taille directe*. The first, also a redwood sculpture, but considerably smaller, was shown at the Arthothèque de Caen in 1996 with the erect beam placed next to the flat or horizontal trunk. The second version of this same *oeuvre*, in cedar wood, was installed in an exterior space, in the courtyard of the Musée de Saint-Flour in 2001, this time with the beam resting or lying on the trunk. Between the two juxtaposed or superimposed forms, a type of negative/positive relationship is established. At the heart of the tree, the absent beam, this void with clear, sharp angles, such as those sought in vain in nature, creates a contrast between the organic layout of the natural object and the severe geometry created by the human gesture. The context at Kernault is a decisive one, in that the architecture which is both rustic and elegant – the imposing grey stone mirrors the houses in the Auvergne region where the artist lives – seems to be as one with the piece of wood, thereby underlining its monumentality. It is worth remembering that Roland Cognet spent his childhood in the Allier where he grew up alongside the immense Tronçay oak forest and that his family worked with wood for several generations. He still has one of those huge woodcutter's saws once used to cut planks of wood from a tree that had been felled.

The third sculpture shown at Kernault, *Le Grand Séquoia*, is the latest to date in a long series of *oeuvres* inspired by the sequoia tree. If, in contrast to *Taille directe*, this work results from an experience that is as original as it is ambitious in Roland Cognet's art, it is linked however to the artist's recent approach in two ways. Firstly, this is the production of what one can call "models" or even "tables" – although the term is an inaccurate one given that these are finished artworks rather than projects – and secondly, it marks the introduction of colour into the artist's large-scale sculptures.

A view of the exhibition entitled *Site d'observation* at the Centre d'Art Passage in Thiers (ill. p. 48), from 2003, shows small landscapes placed on the floor (we should note the rarity of the "landscape" genre in sculptural practice), consisting of a low plinth and of one or several miniature sculptures. *Paysage et Arbre*, therefore, presents the viewer with the outline of a plaster tree placed on a metal plinth, whereas *Neige* depicts the silhouette of a chamois, like the mould of a knick-knack found in a souvenir shop, standing atop a wooden support encircled with metal. Next to this, the artist has juxtaposed or laid out on a table a series of sculptures, including pieces of tree trunks which have been sculpted in a cubist fashion, thereby underlining their stereometry and one of which has been placed atop the same chamois. One can also see a screen continuously showing a video of leaves moving in the wind. This presentation of objects simply laid out on the same support has its origin, confides the artist, in the memory of a Magritte painting, *La Jeunesse illustrée*, where several objects, including a lion, are placed one after the other as far as the eye can see. Moreover, another table in the same exhibition bears the eloquent title of *Poser-Disposer [place-arrange]*, where we see yet again the pre-eminence or supremacy of the verb, alluded to earlier (ill. p. 46). The block of wood is present here too, either freely standing or raised up on little trestles, mirroring those supporting the table. This way of presenting objects on a single platform, or sometimes two, even three, foreshadows the artist's "model" series that would emerge in the following years.

These same objects have also been shown, arranged (in turn) in a circle, at the Creux de l'enfer contemporary art centre in Thiers in 2011, under the title *Manège d'ateliers* (ill. p. 48). Indeed, amongst the objects making up these miniature landscapes can be seen elements of rustic architecture, silhouettes of animals, piles of snow, and sketches of hills placed on display cases. Oftentimes, the viewer is uncertain as to whether these were interior or exterior landscapes and one can identify the instruments or tools used by the sculptor, such as the chains used by Roland Cognet to move the trunks (*Le Portique* 2011, ill. p. 47). With regard to these *oeuvres*, Roland Cognet evokes the painting of Chirico, where objects often seem to have been placed or arranged on some deserted esplanade. The models themselves are placed on top of high tables with very thin legs, which have clearly inspired the structure of metal girders, which measures over four metres high (the frame measuring exactly 4.25 metres is topped by the overhanging girders of 25 centimetres). This structure will have to support the base section of wood of the large redwood sculpture from Trévarez. It is above all, a new means, albeit rather paradoxical, of dealing with this famous issue of rooting the sculpture to the ground.

Although colour was present in the sculptor's earlier works, it was eventually replaced for a fairly long period by a palette reflecting the materials used, that is to say, wood, steel, cement, plaster and patinated bronzes. But the artist has never ceased to practice painting, producing watercolour drawings, watercolours, and acrylics on canvas and paper, which he would exhibit much later and in which one can find the animal motifs of his models, as well as views of his studio (*Atelier et Montagne*, 2011, ill. p. 51). Colour would finally spread to his monumental sculptures in 2011. Therefore, *Collines et Abstraction* (2011, ill. p. 51) combines the natural colours of redwood and



cedar beams with blocks of wood painted in dark green separating them from the small upright form painted in a bright yellow resin. This piece is illustrative of the artist's current research and practice, combining abstraction and figurative allusion, monumentality and the presence of the void, the density of the material with the lightness of its colour and bears witness to a new freedom, which has, according to the artist himself, brought the practice of models to his work.

This sense of the void and this paradoxical lightness – the object weighs close to five tons – can be found in the Kernault piece *Le Grand Séquoia*. The colour red which reminds the artist of Mark di Suvero's monumental sculptures is also the colour given to lifting or handling instruments or equipment in order to make them more visible. The red-coloured artwork creates a powerful contrast between the greenery of the surrounding lawn and the trees which can be seen above the wall of the manor's former vegetable garden. As I write, the enormous tree trunk has not yet been put in place and still lies along the car park where it was dropped off, showing off its hollow centre to passers-by. Soon, it will be placed and arranged and will come down from the sky like an offering on a gigantic profane altar.

We have yet to refer to the video installed in what is known as the "sulkies" room. This piece is exclusively dedicated to a twenty-minute video sequence shown on a continuous loop, depicting the

movement of the leaves of the magnificent plane trees at Kernault, filmed by the artist from a low angle, as if he were positioned in the undergrowth. These plane trees are found near the former gatekeeper's house where the artist stayed during his on-site residency. A contemplative vision of a still shot where only the differences in the intensity of the wind and the variations of the light can be observed. Through the use of the fixed frame, the filmed image, screened in an interior setting, shows what could be observed outside in nature, but whose details would undoubtedly be drowned in an infinite number of visual distractions. One may perhaps see in this piece an ode to slowness and to silence, in contrast to what one often sees on screens.

Videos, in Roland Cagnet's exhibitions often function in counterpoint to the heaviness, opacity, and immobility of sculpture. The natural movements of plants and animals are often their theme. Thus, at the Creux de l'enfer, the artist installed monitors or screens on an entire wall showing the slow and powerful movements of whales. These had been filmed during a stay in Canada and may be said to recall the monumental redwood trunks. A connection is therefore established, in terms of sheer power, between the animal and plant kingdoms. Animal sculptures are one dimension of the artist's *oeuvre* not demonstrated at Kernault where the artworks are entirely dedicated to celebrating or honouring the tree, but whose importance in the artist's practice is worth noting here. With a certain admiration for the sculptor Pompon, Roland Cagnet's way of looking at or depicting animals is not all that different to his way of looking at trees. In these animal sculptures, through the cautious and tense movements of the wolf for example, further accentuated by the stilts on which he is raised, or in the simplification of the features of the monkey, we can see the artist's attempts to look for that which breathes life into the dead material of the sculpture (*L'Autre Rive*, 2006, ill. p. 50, *Tête de gorille*, ill. p. 52). Recently, the artist has produced large plywood pieces coated in matt black, covered in a shellac varnish, on which we can see chalk drawings, as if these were matrices of prints or engravings. The piece entitled *Macaque* is an example of this (ill. p. 53). This piece consists of a very rough drawing of a monkey's head which reveals a paradoxical gentleness. Out of the powerful chiaroscuro, a large, imprecise snout seems to thrust forward, which like sculpture itself, seems to be stubbornly looking for a form.

1. Cf. the reconstruction of Constantin Brancusi's studio at the Centre Pompidou, Place Beaubourg.
2. Robert Dumas, *Traité de l'arbre. Essai d'une philosophie occidentale*, Acte Sud 2002, p.190. This 'presence' of the tree in the field of contemporary art can be seen in the work of numerous artists, occasionally referred to in this article, such as Hubert Duprat, Dominique Bailly, Christian Lapie, and many others, as well as the major works of Giuseppe Penone and David Nash. The author of this article has had the opportunity to develop this theme in a chapter entitled "Un objet de nature: l'arbre" in *L'Artiste contemporain et la nature. Parcs et Paysage européens*, by Colette Garraud, in collaboration with Mickey Boël, Éditions Hazan, 2007.
3. René de Chateaubriand, *Le Génie du christianisme*, 1802.
4. Roland Cagnet, an interview with Nathalie Roux in *Roland Cagnet. Point de vue*, sept/isthme Éditions, 2004, p.23.
5. Simon Schama, *Le Paysage et la Mémoire*, trans. Josée Kamoun, Seuil, 1999, p.213 onward.
6. Julien Gracq, *Carnets du grand chemin*, José Corti, p. 1992, p.55.
7. Dominique Bailly, *Histoires de séquoia*, Vitry-sur-Seine Municipal Gallery, 1999.
8. Giuseppe Penone, *Essere fiume* (To be a river), 1981.
9. Frédéric Bouglé, "Sculpture possible, et manège d'atelier", in *Roland Cagnet. En fait, il faut peut-être chercher encore*, published by Le Creux de l'enfer and Clermont Communauté, 2012, p.9.
10. Gaston Bachelard writes often and prolifically on the theme of the tree, without ever, as Roland Dumas remarks, devoting a book to the subject, in *Le Droit de rêver, L'Air et les songes, La Terre et les rêveries du repos*.
11. Roland Cagnet, interview with Annie Chevrefils Desbiolles in *Roland Cagnet*, Galerie Jorge Alyskewycz, Arthotèque de Caen, Centre d'art contemporain de Vassivière-en-Limousin, 1996, p.15.





Questions à l'artiste

/ ENTRETIEN ENTRE ROLAND COGNET ET DANIELLE BROCHU, DIRECTRICE DU MANOIR DE KERNULT

Danièle Brochu : L'EPCC invite chaque année un artiste à intervenir dans ses sites. C'est chaque fois l'occasion pour les visiteurs de découvrir l'univers d'un artiste qui propose, par sa démarche et sa création, un nouveau regard sur le patrimoine et sa mise en dialogue avec le temps présent. Vous êtes venu plusieurs fois à Kernault pour vous imprégner du lieu, puis vous y êtes venu en résidence de création. Quelle a été votre perception de ce lieu, un domaine de 30 hectares dont certains bâtiments existent depuis plus de 500 ans ?

Roland Cognet : Tout d'abord, ce qui m'avait frappé la première fois en visitant le manoir de Kernault, c'était cette forme de radicalité dans les bâtiments, de simplicité dans l'organisation des volumes. J'avais beaucoup aimé ces rapports de masse laissant des espaces ouverts.

En effet, l'espace qui se trouve entre le grenier à pans de bois et le manoir lui-même s'ouvre sur le paysage, le bois, les arbres. À Kernault il y a donc cet aspect très construit, architectural, ce remaniement de plusieurs époques qui est resté dans une forme de simplicité : cette organisation géométrique donne de l'importance à l'arrière-plan qui est constitué par le végétal et le ciel large, ouvert.

Ensuite, j'ai trouvé très intéressante cette articulation de l'architecture patrimoniale, granit et bois, dans une forme d'austérité avec le végétal, qui est tout de suite présent. C'est bien cela, il y a un dialogue sous tous les angles entre le végétal des plantations et le construit des bâtiments. C'est avec cette donnée que j'ai placé mon intervention.

D. B. : Pour les sculptures, vous avez utilisé le bois des peupliers et d'un grand séquoia qui proviennent du parc de Trévarez. Dans le second cas, vous avez vu cet arbre encore sur pied et inscrit dans l'histoire d'un paysage. Il a ensuite été abattu puisqu'il était condamné, et transporté à Kernault. Ce n'est pas la première fois que vous travaillez de cette manière. Quel sens cela prend-il dans votre démarche d'artiste et quel est le rapport entre vos œuvres et la nature ?

R. C. : En effet, le bois est très présent dans le début de mon travail de sculpture, justement parce que le bois ne se limite pas à un simple matériau, il nous ramène assez vite à la question de l'arbre et à son environnement. Une fois abattu, l'arbre passe du statut de sujet à celui d'objet. C'est une chose qui m'a beaucoup intéressé, déjà pendant mes études à l'École des beaux-arts mais cela a continué après, de façon insistante. Dans cette relation au bois, à l'arbre, très vite s'installent la relation à l'environnement et aussi à la gestion du bois, à la gestion des arbres, à la qualité des essences et à leurs cultures.

On pourrait dire que je suis, dans la filière bois, parmi ceux qui utilisent ce dont personne ne veut car je récupère souvent des troncs d'arbres qui n'intéressent ni les artisans ni les manufactures, que ce soit pour le bois d'œuvre ou même parfois pour le bois de chauffage. Je me suis retrouvé travaillant des essences comme le cèdre, le séquoia, le platane, le sycomore... Les séquoias par exemple vivent 100 à 150 ans en Europe, et lorsqu'ils atteignent environ 120 ans ils peuvent commencer à dépérir. Ils ont grandi dans des espaces qui sont devenus publics, et pour des raisons de sécurité on les abat. Comme ils possèdent une masse importante, ils m'ont particulièrement intéressé pour la sculpture. C'est donc vers ces arbres, qui finalement ne sont pas utilisés après leur abattage, que je vais me diriger. Quant au projet de Kernault, quand j'ai commencé à réfléchir et dessiner sur le site du manoir, j'ai aussi commencé à chercher, à dialoguer avec vous pour savoir si vous aviez des arbres, abattus ou bien promis à l'abattage. Et c'est à partir de là que vous m'avez informé qu'il y avait ce grand séquoia, à Trévarez. Nous sommes allés le voir avec Gwenaëlle Noyer, la responsable des parcs et jardins, et j'ai pu voir ce géant, debout, sec sur pied. L'idée que cet élément, ce sujet, ce tronc d'arbre qui contient une partie de l'environnement et de l'histoire de cette région puisse être déplacé, pour être remis en situation dans le paysage de Kernault, dialoguant encore avec le paysage des arbres de Kernault, faisait sens dans mon travail. La question du déplacement est une façon de revoir les choses, de renouveler son regard.

Mon travail de sculpture s'inscrit souvent dans un déplacement des morceaux d'arbre que j'utilise pour les redonner à voir, dans un nouveau rapport, et pour qu'ils puissent être vus de façon sculpturale. Ce geste-là m'intéresse beaucoup.

D. B. : Pour Kernault, vous avez créé quatre installations : *Grefte*, qui se situe dans le prolongement des poutres extérieures du bâtiment à pans de bois ; *Taille directe*, qui se trouve dans un espace situé à l'est (le *Ti krapouezh*) ; *Le Grand Séquoia*, qui sera posé en hauteur sur une structure métallique dans l'ancien potager ; et la vidéo *Platanes*, visible dans un espace situé à l'ouest du bâtiment à pans de bois. Vous utilisez le terme *sculpture* pour nommer et qualifier les trois premières et cela renvoie à de multiples représentations. En quoi et comment ces installations sont-elles pour vous des sculptures ?

R. C. : L'histoire de la sculpture a heureusement évolué au cours du 19^e siècle, de l'acte proprement de sculpter à l'installation dans ses diverses formes contemporaines. Le champ de la sculpture s'est élargi et s'est libéré des conventions, et ce genre continuera de se renouveler tant qu'il y aura des artistes contemporains pour y réfléchir. C'est évidemment essentiel en art.

De mon côté, mes recherches en sculpture s'intéressent à des questions ancrées dans l'histoire de la sculpture, c'est-à-dire la question du modèle et celle des processus de fabrication. Par exemple, ce que l'on appelle la *soustraction dans la taille directe*. Quand on prend la sculpture au sens premier dans un matériau, on est dans la question de la taille directe. On enlève, il y a une forme de prélèvement, il y a une action de soustraction dans le matériau.

En utilisant des troncs d'arbres pour la sculpture, j'ai remarqué que le premier geste, celui le plus radical, est celui de couper. Comme je le disais tout à l'heure, cette action de couper transforme le sujet arbre vivant en objet tronc d'arbre. J'en suis donc progressivement venu à m'intéresser à cette action plus radicale qui est de choisir une proportion dans un tronc d'arbre. C'est-à-dire qu'en fonction de la longueur, il y a une proportion différente, en fonction de l'endroit où l'on coupe, la forme est différente. Et effectivement, ce sont des actions qui sont simples, plus radicales. Mais dans le cas de Kernault, ces billes dialoguent à plusieurs niveaux avec l'architecture, elles dialoguent avec la proportion de l'architecture, mais aussi avec le matériau de l'architecture en ce qui concerne les pans de bois. Ma proposition de sculptures pour Kernault s'inscrit dans ce dialogue.

Dans la pièce que je présente à l'intérieur du *Ti krapouezh*, par exemple, où j'ai découpé une poutre dans un tronc d'arbre, la poutre est posée à côté de l'arbre reconstruit. Il y a ce déplacement de la forme intérieure découpée comme une poutre, une sculpture très simple, très minimale, à côté de la forme originelle du tronc d'arbre d'où elle vient. C'est cette volonté aussi de montrer ce dialogue de la sculpture de la découpe avec la nature de l'enveloppe de l'arbre qui est au cœur de ce travail.

Il y a cette espèce d'enjeu permanent d'aller-retour entre la forme construite et la forme naturelle : la forme construite avec le grenier à pans de bois, les poutres avec lesquelles j'ai assemblé les troncs de peuplier (*Grefte*). À l'intérieur aussi, avec cette forme découpée à l'intérieur du tronc d'arbre. Également, pour la pièce située à l'extérieur dans le potager, avec ce grand séquoia suspendu à 4 mètres de hauteur de façon verticale, un peu comme s'il flottait : effet de contraste entre la structure métallique de type construction et la texture de l'écorce encore présente sur cette bille de séquoia.

C'est ce que j'ai cherché à travers ces réalisations-là, confronter mon travail, le faire dialoguer avec des espaces construits ou des espaces architecturaux ou paysagés.

D. B. : Il y a d'ailleurs souvent dans vos sculptures une association d'éléments naturels, mais aussi manufacturés.

R. C. : Oui, tout à fait. Pendant des années, j'ai recouvert des formes de troncs d'arbres avec de l'acier pour insister sur la forme, sur l'aspect sculptural de la forme extérieure d'un tronc d'arbre, tout simplement. L'acier venait encore une fois exercer un contraste excessivement contraire au matériau bois mais aussi, justement, complémentaire. D'ailleurs, les outils traditionnels sont souvent en bois et en acier. Cette complémentarité, je l'utilise parfois pour réaliser des plans et des formes plus spatiales. C'est vrai que j'ai tendance à adjoindre au bois d'autres matériaux, et parfois même du modelage, comme j'ai pu le faire à une certaine époque. Je modelais, je coulais en ciment des modelages qui dialoguaient avec les parties de troncs d'arbres. Vous avez raison, il y a effectivement souvent des éléments comme cela qui sont en contraste avec le matériau bois.

D. B. : Je voudrais revenir sur cette simplicité, sur cette radicalité de l'architecture de Kernault dont vous avez parlé, et sur l'échelle. Parce que je suis frappée, et c'est aussi ce qui marquera de nombreux visiteurs je pense, par cet aspect monumental des œuvres. Vous avez fait pour d'autres lieux des sculptures de plus petit format. Cette autre échelle du plus petit, à Kernault, ne vous a pas fait envie ?

R. C. : En général, j'ai toujours essayé d'ajuster mes projets avec les espaces proposés. C'est vrai que l'échelle réduite m'intéresse également beaucoup. Je continue à travailler des pièces qui sont sur des espaces à échelle réduite, ressemblant à des maquettes, mais qui en réalité sont des propositions en soi, plus mentales. Il y a un peu l'effet maquette, c'est-à-dire que lorsque l'on regarde une échelle réduite, on peut l'envisager potentiellement à vraie grandeur.

Cette notion de projection mentale m'intéresse beaucoup dans ces petites pièces. Après, il y a des sculptures de tailles moyennes, à ma propre taille. L'essentiel de mon travail est constitué de choses qui tentent plutôt de se mesurer à l'espace dans lequel elles sont proposées. J'ai à de nombreuses reprises utilisé la forme monumentale pour la sculpture.

Pour Kernault, la monumentalité était une évidence parce que le lieu lui-même nécessite d'être à son échelle. Il semblait nécessaire effectivement d'être très vite dans un rapport à la sculpture monumentale, un rapport à une certaine échelle qui doit être en accord avec le lieu, sinon cela ne pourrait pas exister. Je pense aussi au visiteur qui va découvrir le lieu et qui va pouvoir se confronter avec cette taille des pièces. Je trouve intéressant que cela fasse un petit événement de ce point de vue-là aussi. Je pense que la sculpture, c'est un rapport physique, c'est la question du corps, c'est la question de notre échelle. Amener le visiteur à ressentir cette dimension physique m'intéresse.

D. B. : D'autant que celui-ci pourra s'y mesurer à partir de différents points de vue puisqu'il verra au loin une partie des sculptures dès son arrivée, puis ensuite, de plus près, à l'intérieur du clos patrimonial, et même d'un troisième endroit dans le parc, alors qu'il ne s'y attendra pas.

Les trois sculptures sont complétées par une vidéo, *Platanes*, qui elle aussi nous parle des arbres, du paysage et de notre rapport avec la nature. Quelle est sa place, quel est son rôle dans l'exposition « Souvent, les arbres se déplacent » ?

R. C. : Ce qui m'a frappé quand je suis venu en résidence la première fois en juillet 2012 et que j'ai résidé dans la maison du garde-barrière, c'est cette allée magnifique de platanes dont les feuilles formaient un dôme. Comme je le fais de temps en temps dans mon travail, j'ai fait des vidéos. Au Québec par exemple, j'ai réalisé des plans fixes avec des baleines, avec des arbres, etc.

Dans l'exposition, puisque les éléments présentés sont des éléments figés, la vidéo me permettait d'introduire le mouvement. J'avais aussi envie qu'il y ait un moment plus contemplatif où le visiteur de Kernault pourrait s'asseoir et être dans une forme méditative avec ce plan fixe où l'on voit l'ensemble des feuilles de ces arbres se mouvoir. C'est une vidéo en contre-plongée, et qui montre tout simplement ce plafond de platanes, en sous-bois. Le son est enlevé, il y a juste l'image. Cela crée une sorte de lenteur silencieuse.

Je souhaite que cette exposition propose au visiteur de parcourir les lieux, mais aussi de le comprendre ou de le regarder autrement, l'art peut permettre cela : « renouveler notre regard ».



Questions to the artist

/ INTERVIEW WITH ROLAND COGNET BY DANIELÉ BROCHU, DIRECTOR OF THE MANOIR DE KERNULT

Danièle Brochu: Every year, the EPCC (European cultural cooperation organization) invites an artist to create an artistic project on one of our sites. Year after year, such an invitation is the occasion for visitors to discover the universe of an artist, who provides through his/her approach and artwork, a new perspective or way of looking at heritage, as well as encouraging a form of dialogue between the past and the present. You came to Kernault several times to soak in the atmosphere of this place before taking part in the on-site residency programme during which you created your artwork. What was your first impression of this place, a 30-hectare estate with some buildings dating back to over 500 years ago?

Roland Cognet: What first struck me when I visited the Manoir de Kernault, was a certain form of radicalism or innovativeness in terms of the buildings, and a simplicity with regard to spatial organization. I particularly appreciated the manner in which the site had been organized as it allowed for empty spaces.

Indeed, the space between the half-timbered granary and the manor itself opens up onto the landscape, the forest, and the trees. At Kernault, there is therefore this very constructed, architectural aspect, the reworking or reorganization of several epochs, which has managed to retain a sense of simplicity. Thus, the geometrical organization places the emphasis or the viewer's gaze on the background with its expanses of vegetation and the vastness of the sky and the horizon.

I also found the combination of granite and wood that form part of this architectural heritage to be particularly interesting, as this combination has an air of austerity which is in contrast with the surrounding vegetation. This contrast is immediately apparent ... that's it exactly – there's a dialogue going on from every angle between the parkland and the buildings. This dimension was the primary inspiration behind my project.

D. B.: For your sculptural pieces, you used poplar wood as well as a large sequoia tree from the Parc de Trévarez. In this instance, you had seen the sequoia *in situ*, a living tree that was part of the history of the landscape. Having been condemned, the tree was then cut down and transported to Kernault. This is not the first time you have worked in this manner. What meaning does this have in your artistic process and what is the relationship between your *oeuvres* and nature?

R. C.: Wood is very present in the initial phase of my sculptural work, precisely because wood is not just a simple material. It very quickly conjures up the issue of the tree and its environment. Once the tree has been cut down, the tree passes from the status of subject to that of object. This is something that has always interested me, even back in my days as a student at the École des Beaux Arts and this interest has persisted from that period.

In this relationship to wood or to the tree, the issue of the environment very quickly makes itself felt, as well as issues of wood and forest management, the quality of the species and their cultivation.

One could say that in this sector, I'm the person who salvages the tree trunks that are of no interest to craftsmen or factories. I even make use of the wood that can't be used for lumber or firewood. This is how I ended up working with species such as cedar, sequoia, plane, and sycamore trees. Sequoia trees for example can live for up to between a century and a half in Europe and begin to weaken from the age of 120 years old. They used to grow in spaces that have since become public ones and for safety reasons have had to be cut down. Due to their large size, I was particularly interested in them as material or matter for my sculptural work.

I therefore gravitated naturally toward these trees, which have no use after being cut down. As for the Kernault project, when I began to think about and sketch the manor, I also began to look around and talk with the on-site staff in order to find out if there were any such trees here, which had been cut down or were destined to be cut down. And this is how I learnt that there was this huge sequoia tree at Trévarez. I went to see it with Gwenaëlle Noyer, head of parks and gardens, and I was able to see this giant, standing tall in its natural environment. The idea that this element, this subject, this tree trunk which contains a part of the environment and history of this region, could be moved and placed in a new setting within the Kernault context or landscape, in dialogue with the trees of the Kernault estate, made sense in the context of my work. The question of displacement is a way of seeing things in another light and of renewing one's gaze or outlook.

My sculptural work often consists of displacing or moving parts of trees which I use, so that they can be seen not just in a new, but also in a sculptural way. This gesture or act is something that is of particular interest to me.

D. B.: For Kernault, you created four installations – *Greffe* which can be seen almost as an extension of the exterior beams of the half-timbered granary, *Taille directe* which is situated in a space to the east of the estate (the *ti krampouezh*), *Le grand séquoia*; which will be placed atop a metallic structure in the former vegetable garden and a video piece, *Platanes* which will be shown in a space to the west of the half-timbered building. You use the term sculpture to name and qualify the first three artworks, a term that has multiple representations or meanings. To your mind, how, and in what way, can these installations be considered as sculptures?

R. C.: Thankfully, the history of sculpture has evolved throughout the twentieth century, from the act of sculpting itself to installation, in all its diverse contemporary forms. The field of sculpture has become wider and is freer of conventions, and this genre of art will continue to evolve as long as there are contemporary artists to challenge it. This is obviously something that is essential to art.

As for me, my research in sculpture is interested in issues rooted in the history of sculpture, that is to say, the issue of the model and the question of production processes or techniques, for example, that which is called subtraction in direct carving. When we consider sculpture in the original sense in terms of the material, we're talking about direct carving. We remove; there is a kind of extraction or subtracting action performed on the material.

By using tree trunks in sculpture, I realized that the first action, the most radical one, consists in cutting. As I said earlier, this action of cutting down the tree transforms it from a subject, a living tree to that of an object, a tree trunk. Therefore, I gradually became interested in this more radical action which consists of choosing a proportion in the tree trunk, i.e., depending on the length, there is a different proportion and depending on where the tree has been cut, the shape differs, etc.

Indeed, these actions are more innovative, simpler. But in the case of Kernault, these blocks of wood dialogue on several levels with the architecture, the scale of the architecture, but also with the materials used in the construction of such architecture, particularly when it comes to the half-timbering features. My sculptural project for Kernault is part of this dialogue. In the work exhibited inside the *ti krampouezh* for example, where I cut a beam into a tree trunk, the beam is then placed beside the reconstructed tree. There is this movement of the internal form, cut into the shape of a beam, a very simple, minimalist sculpture, next to the original form of the tree trunk from which it came. It is this desire to show the dialogue that exists between the origin and the carved piece, and the nature of the envelope of the tree, which is at the heart of this work.

There is an ongoing two-way challenge between constructed and natural forms, which may be seen in the work installed near the half-timbered granary or in the beams I used to assemble the poplar trunks (*Greffe*). This challenge exists internally too, with this cut-out shape at the inside of the tree trunk. Furthermore, for the piece situated outside in the vegetable garden, with this huge sequoia suspended vertically four metres above its plinth, as if it were floating, there is a contrasting effect between the manufactured metallic structure and the texture of the bark that can still be seen on this block of sequoia wood.

What I have attempted to do with these creations is to contrast my work, allowing it to enter into dialogue with the constructed, architectural, or landscaped spaces.

D. B.: Indeed, there is often a combination of natural and manufactured elements in your work.

R. C.: Yes, exactly. For years, I used to cover tree trunks with steel to emphasize their shape or form, as well as to simply accentuate the sculptural aspect of the external shape of a tree. Again, the steel was used as a type of exaggerated contrast to the wood, but it was also used to complement it. Moreover, the tools I use most often are wood and steel. I sometimes use this complementarity to make more spatial designs and forms.

It's true that I tend to add other materials to the wood and sometimes I even use modelling, as I did at a certain period. I used to make models, and would pour cement into the moulds, which would create a form of dialogue with parts of the tree trunks. Yes, there are often things like this that are in contrast with the wood as a material ... Absolutely.

D. B.: I'd like to return to this notion of simplicity and the radicalism of the Kernault architecture that you mentioned earlier. I was particularly struck by this remark and I think that it's something that will strike many visitors due to the monumental aspect of your *œuvres*. You have made smaller scale sculptures for other on-site installations. Did you intentionally want to work with a larger scale for your project at Kernault?

R. C.: In general, I've always tried to adjust my projects to each specific site. It's true however, that a reduced scale also interests me a lot. I continue to work on artworks for smaller spaces, which resemble little models, but which in reality are more like proposals, a more mental or imaginative project. To an extent, there's this model-like aspect, because when one looks at a smaller scale piece, one may also imagine what it would look like on a larger scale. This notion of mental projection interests me a lot when it comes to creating these smaller-scale pieces. Then, there are mid-sized sculptures, those about my own size. Most of my work consists of creating artworks which fill or occupy the space in which they find themselves. On numerous occasions, I have used monumental sculptures. For Kernault, monumental or large-scale sculpture seemed the best approach because the place in itself calls for a work that measures up to its vastness. I immediately realized that this space called for the use of monumental sculptures as there needed to be a relationship which was in scale or proportion with the space itself. Otherwise, it couldn't have existed.

I also thought about the visitor who would discover this place and would be confronted with the scale of the artworks. This too is significant. I believe that sculpture is a physical relationship; it's about the body, the question of our own scale or size. Encouraging the visitor to feel this physical dimension is one of my goals.

D. B.: Especially when this dimension can be enjoyed from several points of view. The visitor will be able to see part of the sculptures from afar as he/she arrives at Kernault. They can then be discovered within the heritage site enclosure, as well as at an unexpected third location within the park. The three sculptures are completed by a video, *Platanes*, which is also on the subject of trees, the landscape and our relationship to nature. What is its place, its role? All of this is explored in the exhibition *Souvent, les arbres se déplacent*?

R. C.: What struck me when I came to stay for the residency programme for the first time in July 2012, when I stayed at the gatekeeper's house, was this wonderful path of plane trees whose leaves formed a canopy. As I sometimes do in my work, I made a video of this. In Quebec, for example, I took a series of stills with whales and trees, amongst other things.

In the exhibition, since the elements shown are fixed or immobile elements, the video allowed me to introduce movement. I also wanted there to be a more reflective or contemplative moment where visitors to Kernault could sit down and reflect on this still shot that simply shows the movement of the trees. The video was shot from below and shows the movement of the plane tree canopy, as seen from the undergrowth. There is no sound, just the image, thereby creating a kind of silent languidness.

I hope that this exhibition will encourage the visitor to explore this place, as well as to understand it and even to see it in a different light, for art can allow this. It can afford us "new ways of looking".

D'autres lieux, d'autres œuvres





Double page précédente

Moulage, 1995

Séquoia et ciment

Ø 140 x 220 cm

Œuvre *in situ* face au Centre d'Art
contemporain de Vassivière (Limousin)

Page 44

Reflét, 2001

Thuya, contreplaqué

220 x 130 x 130 cm

En haut

Alignement, 2003

Photographie couleur

55 x 70 cm

Saint-Jean-Port-Joli, Québec

En bas

Alignement

Photographie couleur

80 x 100 cm

Fleuve Saint-Laurent, Québec







Page 46
En haut
Le Cheval orange, 2011
Matériaux mixtes
140 x 55 x 37 cm

En bas
Poser, disposer, 2003
Matériaux mixtes
200 x 90 x 35 cm

Page 47
En haut
Le Portique, 2011
Matériaux mixtes
140 x 55 x 37 cm

En bas
Manège d'ateliers
(vue d'ensemble), 2011
Sculpture possible
de 13 éléments

Page 48
En haut
Site d'observation, 2004
Chêne, érable, séquoia, iroko, aggloméré,
plâtre, photo, acier, ciment, vidéo
800 x 70 x 225 cm

En bas
Manège d'ateliers, 2011
Vue d'ensemble
Sculpture possible de 13 éléments

Ci-dessus
Frêne, 1992
Frêne et acier
Ø 45 x 210 cm
Page de gauche



Page 50
 En haut
L'Autre Rive, 2010
 Bronze, if
 130 x 85 x 35 cm

En bas
Vue d'atelier, 2003

En haut, à gauche
Le Chêne, 2012
 Huile sur toile
 25 x 25 cm

En haut, à droite
Atelier et montagne, 2011
 Acrylique sur papier
 50 x 50 cm

En bas
Collines et Abstraction, 2011
 Séquoia, chêne, résine acrylique, peinture
 160 x 300 x 60 cm



Page 52
Gorille, 2008
195 x 41 x 45 cm



Macaque, 2011
Noir de fumée, craie, gomme laque,
contreplaqué
150 x 100 cm



Le Manoir de Kernault

Construit au 15^e siècle, le Manoir de Kernault a conservé des traces d'architecture gothique, une maison du 16^e siècle, un grenier à pans de bois du 17^e, et une salle seigneuriale du 18^e. Véritable millefeuille de temps et d'histoires, il constitue ainsi un remarquable exemple de l'évolution d'un manoir rural. Au 19^e siècle, Kernault devient un haut lieu d'expérimentations agricoles dont les résultats sont partagés par les propriétaires avec leurs fermiers. Le Manoir de Kernault fait aujourd'hui partie de l'établissement public de coopération culturelle *Chemins du patrimoine en Finistère*.

Lieu de transmission des savoirs et du bilinguisme breton-français, le Manoir de Kernault est au cœur du territoire exploré par Théodore Hersart de La Villemarqué, l'auteur du *Barzaz-Breizh*. Inscrite dans cette filiation, la programmation culturelle de Kernault est dédiée à la parole sous toutes ses formes. Elle en explore les divers aspects au fil de parcours sonores et visuels qui mettent en relation un héritage riche et diversifié et des aspects contemporains. Fidèle à sa vocation rurale, Kernault est un domaine de trente hectares avec vivier, verger conservatoire, bois et prairies, autant de lieux d'exploration de la biodiversité. Chevaux de trait bretons, vaches écossaises et moutons d'Ouessant contribuent à l'entretien écologique du site.

Si l'histoire permet la compréhension du site par les divers témoignages qu'ils nous livrent, la création contemporaine les inscrit dans le présent. Le sens premier des œuvres réalisées *in situ* par Roland Cognet en 2013 est de favoriser, par la rencontre entre un lieu, un artiste et les publics, une nouvelle perception des lieux comme des œuvres.

The Domaine de Kernault

Built in the fifteenth century, the Manoir de Kernault has retained traces of Gothic architecture, a sixteenth century house, a seventeenth century wood-panelled loft and an eighteenth century stately hall. With its endless layers of time and history, it is a remarkable example of the evolution of a rural manor house. In the nineteenth century, Kernault became renowned for agricultural experiments, whose results were shared by the owners with their farmers. The Manoir de Kernault is today part of the public cultural cooperation establishment *Chemins du patrimoine en Finistère*. The Manoir de Kernault, a place where knowledge and Breton/French bilingualism are passed on, is at the heart of the land explored by Théodore Hersart de La Villemarqué, the author of the *Barzaz-Breizh* [A collection of Breton popular songs]. In the continuation of this movement, Kernault's cultural programme is devoted to all forms of speech. It explores the different aspects of these forms through its acoustic and visual exhibitions, which correlate its rich and diversified heritage with contemporary aspects. Faithful to its rural vocation, Kernault is a thirty hectare estate with a fish reserve, conservatory orchard, woods, and grasslands, offering the chance to explore biodiversity. Breton workhorses, Highland cattle, and Ushant sheep contribute to the site's ecological maintenance.

While history enables us to understand the site through the different accounts left behind, contemporary creations bring them into the present. The initial purpose of the creations produced *in situ* by Rainer Gross in 2011 is to promote, through an encounter with a site, an artist and different publics, a new perception of the site as a work of art.





Roland Cognet vit en Auvergne, au pied de la chaîne des Puys, et enseigne à l'École supérieure d'art de Clermont-Métropole. Au début des années 1980, l'artiste formule un enjeu : catalyser dans un même corps sculptural les quatre essences fondamentales, le minéral, le végétal, l'animal et l'humain. Il y parvient avec la savante complicité de ses mains, et si l'œuvre au cours de son trajet s'ouvre à de nouveaux registres, sa feuille de route ne change pas. L'artiste se positionne dans une filiation historique à la sculpture concrète américaine et française (Mark Di Suvero, Toni Grand, Robert Morris, Bruce Nauman ou encore Martin Puryear), et tient en affection des personnalités tels Michael Fried ou Étienne-Martin, qu'il a bien connus.

Frédéric Bouglé

Roland Cognet lives at the foot of the Chaîne des Puys mountain range in the Auvergne region and teaches at the École Supérieure d'art de Clermont-Métropole. At the beginning of the 1980s, the artist set himself a challenge, to incorporate into the same sculptural body of work the four "kingdoms of nature" – minerals, plants, animals, and man. He has succeeded in this mission thanks to his skilled craftsmanship. While his *œuvre* has since opened itself up to other registers, the artist's objectives or roadmap have remained unchanged. Roland Cognet positions himself in relation to other French and American sculptors of concrete or tangible works, including Mark Di Suvero, Tony Grand, Robert Morris, Bruce Nauman, and Martin Puryear. Parallels may also be drawn between Roland Cognet's work and the *œuvre* of two artists and close acquaintances of Cognet's, Michael Fried and Étienne-Martin.

Frédéric Bouglé

Expositions personnelles

- 1987** « Aberdeen Inshore », Musée d'Aberdeen, Grande-Bretagne
1990 Espace d'Art contemporain, Paris, catalogue
1991 Galerie Jorge Alyskewycz, Paris
1992 FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand, catalogue
1993 Galerie Jorge Alyskewycz, Paris
1995 « La nature, le modèle », Centre d'Art contemporain de Vassivière, Beaumont-du-Lac
1996 Galerie Jorge Alyskewycz, Paris
1996 Artothèque, hôtel d'Escoville, Caen (travail *in situ* dans la cour à l'intérieur de l'hôtel d'Escoville)
1996 Île de Tatihou (travail *in situ*), catalogue
1998 Espace d'Art contemporain, Paris
2001 Musée Alfred-Douët et Musée de la Haute-Auvergne, Chemin d'art, Saint-Flour
 « Miguel Chevalier et Roland Cognet », Château de Lapalisse, Allier
2003 Centre de sculpture Est-Nord-Est (Saint-Jean-Port-Joli), Québec, Canada
2004 « Site d'observation », Centre d'Art contemporain Passages, Troyes
 « Point de vue », Musée d'art Roger-Quillot, Clermont-Ferrand, catalogue, et œuvre *in situ*
2005 Galerie Le Besset, Ardèche, parc de sculptures, œuvres à l'extérieur et dans la galerie
2006 « Itinéraire », Galerie Nathalie Gaillard, Paris, parcours d'œuvres à l'extérieur, dans le parc du prieuré, site historique de Cons-la-Grandville (Lorraine), Galerie Monos, Liège
2007 « Jungle », Galerie 13 Bis, Clermont-Ferrand
 Fondation de sculpture Messina, Casalbelframe, Milan
2008 « Alerte », Cour du musée des Arts décoratifs, Bordeaux, biennale d'architecture et de design
 « Sauvage », Galerie Nathalie Gaillard, Paris
2010 Galerie Claire Gastaud, Clermont-Ferrand
2011 « En fait, il faut peut-être chercher encore », Centre d'Art contemporain Le Creux de l'enfer, Thiers
2012 « Voyez-vous ces êtres vivants ? », Halle Roublot, Fontenay-sous-Bois
 « Bois gravé », Galerie Claire Gastaud, Clermont-Ferrand
2013 « Souvent les arbres se déplacent », Manoir de Kernault, Mellac

Expositions collectives

- 1987** Salon de Montrouge, Montrouge
1989 Musée Marcel-Sahut, Volvic
 Sculpture monumentale exposée à Clermont-Ferrand
1990 Salon de Montrouge, Montrouge
 Salon de la Jeune Sculpture, Paris
1991 Salon de Montrouge
 « Génie de la Bastille », Galerie Jorge Alyskewycz, Paris

- 1992** « Découvertes », Grand Palais, Galerie Jorge Alyskewycz, Paris
1993 Le Creux de l'enfer, Centre d'Art contemporain, Thiers
 Triangle Artists Workshop Pine Plains, New York
1994 Socrates Park Sculpture, Long Island, New York
1995 « Pour le couteau », Centre d'Art contemporain Le Creux de l'enfer, Thiers
1998 « Opacité/Transparence », Écuries de Chazerat, FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand
 Galerie Claire Gastaud, Clermont-Ferrand
1999 Musée d'Art et d'Archéologie, Aurillac, catalogue
2000 « Passé composé/futur antérieur », Musée d'art Roger-Quillot, Clermont-Ferrand
 « Libre choix », Musée de Mont-de-Marsan
2001 « Chien quotidien », Galerie Akié Arichi, Paris
2002 « Rives », Art public contemporain, Douai
 « Vincent Barré, Roland Cognet, Paul Ragueneau », Galerie Nanky de Vreeze, Amsterdam
 Galerie Le Besset, Saint-Agrève, Ardèche
 « Art nature matière », Château de la Forêt, Livry-Gargan
 « Nature urbaine », Fontenay-sous-Bois
2003 « Udo, Cognet, Dymon », Salon « Art Paris 2003 », Galerie Claire Gastaud, Clermont-Ferrand
 Galerie Le Besset, Saint-Agrève
 Foire d'Art contemporain de Rotterdam, Galerie Nanky de Vreeze
2005 Galerie Monos, Liège
 « Histoires d'arbres », Centre régional d'Art contemporain du Tremblay, Fontenoy
 Parc de Jehay, province de Liège, sculpture *in situ*
 « Les sculptures sont dans le jardin », Galerie Nathalie Gaillard, Paris
2006 « Estampes », Maison Carrée, Nay
 « 20^e anniversaire », Artothèque de Caen, Caen
2007 « XS », Galerie espace Mica, Rennes
 « Collection en mouvement », Artothèque du Limousin, Linards
 « Sacré béton », Jardin de la Noria, Uzès
2008 « Impossible to capture », Galerie Defrost, Paris
 « Réservoir dog », Galerie Claire Gastaud, Clermont-Ferrand
 « XS », Fondation Ricard, Paris
 « Cerf », sculpture, Jardin du Luxembourg, Paris
2009 « Collective », Galerie Jorge Alyskewycz, Paris
 « Les 10 ans de la galerie », Galerie Monos, Liège
 Salon « Slick dessin », Galerie Defrost, Paris
2010 Salon « Art Paris 2010 », Galerie Gastaud, Clermont-Ferrand
 Galerie Monos, Liège
 Galerie Parker's Box, Brooklyn, New York

- « Ça c'est fait », Wuhan, Chine
2011 « Dream a little dream », FRAC Auvergne, Halle aux Blés, Saint-Flour
2013 « Sous l'Amazone coule le fleuve », FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand
 « L'arbre qui ne meurt jamais », Espace des Sablons, Neuilly-sur-Seine

Bourses, collections et commandes publiques

- 1985** FNAC, Paris
1986 FDAC, Clermont-Ferrand
 Collection musée d'Art et d'Archéologie, Aurillac
1987 Commande d'une sculpture monumentale, Cébazat (Puy-de-Dôme)
 Bourse de résidence à l'Art Aberdeen Gallery, Grande-Bretagne
 Collection Peacock Print Workshop, Aberdeen
1988 Bourse Fiacre et aide de l'AFAA (Association française d'action artistique), sculpture *in situ* sur la côte nord-est de l'Écosse
 Séjour au Druckwerkstatt Bethanien, Berlin
 Collection C.A.V.I.A.R., Peyrehorade
1989 FDAC Clermont-Ferrand
 Dépôt Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes
 Séjour au Scottish Sculpture Workshop, Lumsden, Grande-Bretagne.
1990 Collection Ville de Paris
1992 FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand
 Bourse FIACRE
1993 Acquisitions 1992-1993, FDAC de Seine-Saint-Denis, Bobigny, catalogue
 Séjour au Triangle Artists Workshop, Pine Plains, New York
1995 Sculpture *in situ* au Centre d'Art contemporain de Vassivière, Beaumont-du-Lac
1996 Collection Ville de Paris
1996 Sculpture *in situ* sur l'île de Tatihou, Manche
1998-1999 Collection Artothèques de Cherbourg, Limoges et Caen
2001 Collection Musée Roger-Quillot, Clermont-Ferrand
2002 FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand
 Collection privée, Amsterdam
2003 Aide de l'AFAA et du consulat de France à Québec pour une résidence au Centre Est-Nord-Est, Saint-Jean-Port-Joli, Québec
2004 Commande d'une sculpture « prunier », Fontenay-sous-Bois
 Collections privées
2006 « Loups », commande publique pour le collège Le Roussay, Etréchy
2009 « Paysage et Lion », réalisation d'une œuvre publique pour le lycée agricole Louis-Mallet, Saint-Flour
2012 Réalisation d'une œuvre publique pour le parc Jean-Rameau, Mont-de-Marsan
2012 Collection parc de sculptures, fondation Pierre Gianadda, Martigny, Suisse

Le présent catalogue accompagne « Souvent, les arbres se déplacent », une exposition de Roland Cognet au Manoir de Kernault. Cette intervention artistique s'inscrit dans un cycle intitulé « Regard d'artiste ».

Roland Cognet tient à remercier M^{me} Murielle Lepage, directrice de l'ESACM (École supérieure d'art de Clermont-Métropole) et Colette Garraud.

Direction artistique de « Regard d'artiste » et commissariat général

Philippe Ifri, directeur général de l'EPCC *Chemins du patrimoine en Finistère*

Marianne Dilasser, responsable des expositions et du développement culturel pour l'EPCC

Directrice du Manoir de Kernault

Danièle Brochu

Commissaire de l'exposition

Aurélie Le Déroff, chargée de mission culturelle

Direction technique

Ludivine Maintier, responsable technique pour l'EPCC

Médiation culturelle

Danièle Brochu, responsable des publics pour l'EPCC

Alice Piquet, chargée de la médiation pour le Manoir de Kernault

Traduction des textes

Emma Lingwood, Nantes

Parcs et jardins

Gwénaëlle Noyer, responsable des parcs et jardins pour l'EPCC

Réalisation technique

François Tessari, Patrice Flammer, André Keravec et Dominique Fustec

Communication

Jean-Philippe Rivier, responsable de la communication pour l'EPCC

Crédits photographiques

© CDP 29 : pages 54 et 55.

© Roland Cognet : pages 18, 30, 34, 45, 46 en bas, 47 en haut, 50 en haut, 51 en haut à gauche et à droite, 53.

© Annette Jourde : page 50 en bas.

© Le Creux de l'enfer et Roland Cognet : pages 46 en haut, 48 en bas, 51 en bas, 52.

© Freddy Le Saux : pages 42-43.

© Rodrigo Rojas : pages 44, 48 en haut, 49,

© Dominique Vérité : pages 2-3, 4, 6, 9, 11, 13, 14, 22-23, 27, 38, 56-57, 58, première et quatrième de couverture.

Ouvrage réalisé sous la direction de Bernard Chauveau Éditeur, Couleurs Contemporaines et Anne Dupont, chargée des éditions pour l'EPCC

Suivi éditorial

Bernard Chauveau Éditeur, Mathieu Ménard

Conception graphique et mise en page

Delia Sobrino

Photogravure et impression

Re.Bus, La Spezia, Italie

Achévé d'imprimer en mai 2013