Document généré le 2 fév. 2022 08:15

ETC

Claude Viallat
Les outils de la peinture

J.-P. Gilbert

L'actualité critique
Volume 1, numéro 4, été 1988

URI : https://id.erudit.org/iderudit/955ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)
1923-3205 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Gilbert, J.-P. (1988). Claude Viallat : les outils de la peinture. *ETC*, *1*(4), 16–20.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1988

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

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

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

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

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

Claude Viallat
Les outils de la peinture

Claude Viallat, Rivière-du-Loup, 1988. Photo : Robert Legendre

Lors de son récent passage à Montréal en avril dernier, l'artiste français Claude Viallat nous accordait cette entrevue. Nous vous présentons ici les fragments de cettte rencontre fructueuse.

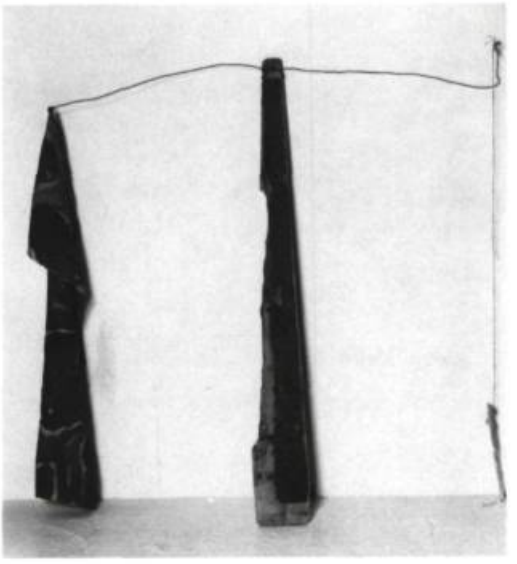
Claude Vaillat : Le mouvement Supports/Surfaces en tant que mouvement intitulé comme tel, a existé d'octobre 1970 à mai-juin 1971 — il n'aura duré qu'un peu plus de six mois. Le plus important de ce qui l'a constitué se sera déroulé deux ans auparavant et quelques temps après. Dans le contexte artistique des années 60, on peut difficilement comprendre l'esprit du groupe Supports/Surfaces si on n'envisage pas l'apport du groupe B.M.P.T. (Buren, Mosset, Parmentier et Toroni).

En fait, «le degré zéro de la peinture» c'était eux; alors que pour nous la problématique se posait de façon tout à fait différente. On a d'abord travaillé de manière tout à fait empirique, puis on a commencé à discuter entre nous. Ce fut une communication par de longues lettres, essentiellement autour de Dezeuze à Paris, de Saytour à Nice et de moi-même qui, à l'époque, habitais Limoges. À l'occasion on se rencontrait à Paris afin de confronter nos réflexions qui partaient de la constatation que toute l'histoire de la peinture avait jusque-là été l'histoire de la surface de la peinture. Depuis la Renaissance, la machinerie de la peinture n'avait pas été remise en cause, sauf Fontana qui avait crevé la toile, Hantaï qui avait froissé la toile pour ensuite la retendre sur un châssis et puis un groupe de peintres américains qui avaient travaillé les *shape canvas*. Il s'agissait là d'un début de transformation de la machinerie de la peinture, antérieure à la décennie des années 60. À l'intérieur de notre groupe, ce qui nous paraissait alors évident, c'était que l'image portée par la peinture s'était modifiée tandis que la machinerie (la toile montée sur châssis) n'avait pas renouvelé son contenu. On a donc posé trois postulats, c'est-à-dire peinture = toile+chassis, peinture = tissu sur bois, et peinture = matériau souple, échange de force, matériau souple sur matériau dur. À partir de ces postulats on a pu travailler des éléments conjugués ou séparés à l'intérieur d'un processus de fabrication toujours très empirique. Dezeuze, par exemple, a procédé de manière à ramener l'image du châssis à la surface en tendant des plastiques transparents sur le plan. Saytour pliait des toiles et peignait les plis en restituant le «crosillonnage» des plis sur la toile. Moi je travaillais sur des toiles non tendues. Nous avions là les trois situations de base : d'abord le châssis, puis l'image du

châssis et enfin la toile libre. Dans cet esprit, le legs de Supports/Surfaces était celui de la déconstruction du tableau; une manière de réanalyser sa matérialité. Alors qu'avant la surface du tableau était une surface *idéale* elle devenait de la sorte une surface *matérielle*.

En ce qui me concerne, le fait de travailler sur des toiles non tendues m'ouvrait de grandes possibilités de démonstration : soit la toile accrochée par deux points, par un point, pliée, froissée, en vrac... enfin toutes les situations imaginables. En même temps, il fallait que l'image portée par la toile ne soit absolument pas affectée par la présentation. Le sujet lui-même, le sujet peint, est ainsi devenu une répétiion de formes, de motifs. Il était question de *matérialité*. Vous savez, ce besoin de structuration du langage du tableau était intrinsèquement lié à l'esprit de l'époque — dans d'autres secteurs, il y avait en littérature *Tel Quel* qui avait commencé à formuler les mêmes interrogations, en cinéma il y avait la revue *Cinétique*, puis il y avait la musique aussi qui se redéfinissait. Ces propositions d'un matérialisme gravitait autour d'un concours de circonstances où la peinture prenait conscience de l'aspect social et politique de son intervention. Dans l'air, il y avait Marx et Freud, mai 1968. Tout cela entrait dans un même brassage d'idées. L'Arte povera, en compagnie d'autres tendances nouvelles de l'art de l'époque, venaient véhiculer d'autres valeurs; je dirais ici beaucoup plus par alchimie, dans l'esprit italien. À la recherche de structures primaires, à l'image de la démarche minimaliste, nous posions donc différemment les mêmes problèmes de matérialité du tableau. Mais nous ne voulions pas bloquer l'image comme tel, dans sa finalité; une forme de distance absolue introduisant l'idée de la «dernière peinture possible». Au tournant des années 60, Parmentier fera des toiles de bandes et puis il cessera de peindre — ce qui marquera en définitive la fin de l'art pour lui. Il est vrai qu'on a tenté de théoriser notre travail en réfléchissant sur notre pratique, mais il faut souligner que cette théorie est toujours venue après la peinture, soit à partir du moment où les objets se trouvaient devant nous et que nous pouvions prendre conscience de ce que ces tableaux portaient. Chez Devade ou Cane, il y avait le processus inverse où la théorie induisait une pratique, mais dans mon travail, dans celui de Dezeuze et de Saytour cette approche n'était absolument pas première. On y pressentait une dimension par trop contraignante parce qu'induire la pratique nous semblait une approche trop conceptuelle.

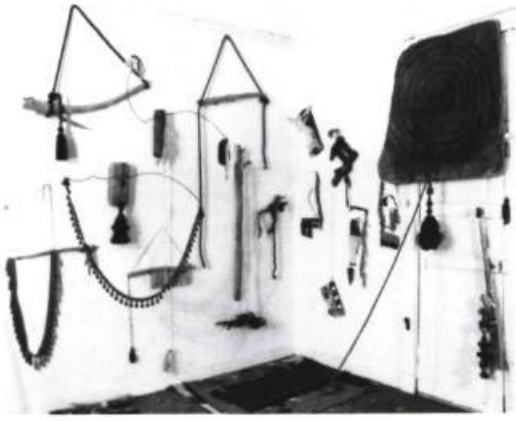
Ce qui a aidé à définir le plan théorique du groupe Supports/Surfaces ce sont les *Cahiers de peinture* et les *Cahiers théoriques* qui mettaient en lumière le contexte de réflexion. Ces publications (dans lesquelles je n'ai pas écrit) ont été produites sous l'influence de Devade et Cane justement, mais au moment où ils furent publiés, je n'étais déjà plus dans le groupe, j'avais démissionné. Contrairement à ce que



Claude Viallat, *La grande balance rouge*, 1988; 186 x 140 cm.
Photo : J. Hyde

certains pourraient penser, le groupe Supports/Sufaces ne signait pas la fin d'une peinture, mais c'était bien le groupe B.M.P.T. qui avait formulé cette direction. Le reproche qu'on adressait alors à notre groupe était précisément de continuer la peinture. Nous étions en opposition face au tendances conceptuelles ou minimalistes et surtout, devant le groupe de B.M.P.T. qui lui, a poursuivi une démarche de blocage de l'image.

Les premières toiles que j'ai réalisées dans les années 60 utilisaient un principe d'imprégnation où la peinture était extrêmement fluide. En traitant des toiles étendues sur le sol je faisais intervenir par accumulation une «capillarisation», une traversée de la couleur dans l'épaisseur de la toile ou au travers de couches de toiles. Je travaillais alors essentiellement avec des éponges gorgées de couleur. Au début des années 70, j'ai commencé à peindre des répétitions de formes et, de 1972 à 1974, j'employais des couleurs fugaces qui ne tenaient pas la lumière, des éosines, des mercures au chrome, des bleus de méthylène ainsi que des colorants pour bois. Ce choix de matières instables donnait un traitement très aquarellé et plein de fraîcheur. De tels objets imposaient aux collectionneurs un comportement très particulier où ils étaient contraints d'exposer très peu les toiles et surtout pas au soleil. Dans cette perspective, j'ai beaucoup travaillé tout ce qui était dévalorisant dans le système de l'art, tout ce qui pouvait, en définitive, contrarier la vente et le marché. Il y avait derrière cette proposition une volonté certaine de contourner le circuit de cosommation, mais surtout un besoin de grande liberté pour ne pas se laisser coincer par les impératifs d'éternelle conservation de la production. À partir de ce moment, je ne signerai plus mes travaux, je travaillerai sur des tissus de récupération en utilisant tous les aléas de l'usage et de l'usure du matériau dont les parties élimées, les reprises, les empiècements, les déchirures, enfin tout ce qui pouvait souligner l'antériorité de la vie du support jusqu'à son inclusion nouvelle dans le sens de la peinture. Petit à petit, je vais travailler sur des supports très différents, hétéroclytes, sur des bâches, des parasols, des toiles de camping, des toiles brûlées, décolorées par le soleil (les solarisations). Cette somme d'investigations m'amènera à utiliser, à partir



Claude Viallat, pièces en atelier, 1983. Photo : François Lagarde

du début des années 80, des revêtements extraits à des culs de fauteuils, de divans. Bref, tous les supports textiles existants me permettront d'envisager une production ajustée en fonction du support et non pas de la technique à priori. Ici, le support induit le travail.

Il me faut préciser que je peins beaucoup, très rapidement, et que j'ai une activité de travail très énergétique. Il est nécessaire pour moi que tout se fasse de la manière la plus spontanée, car il est primordial d'évacuer toutes idées préconstruites à la réalisation d'un objet de façon à saisir sur le vif, au présent, ce qui se produit sur la toile. Ainsi, je cherche à constituer un bagage afin de m'en resservir éventuellement, *consciemment ou inconsciemment. Absolument rien de* tout ce qui se passe ne m'échappe; je regarde tous les petits événements — comment la couleur entre ou sort du support, comment elle s'étale et se distribue et j'accepte le maximum d'incidents au moment du travail. J'envisage donc une disponibilité à participer à la peinture la plus vivante, la plus émotive, la plus sensuelle, la plus imprévue et la plus immédaite possible. En fait, je ne décide de rien, ou j'eesaie de ne rien décider. Le choix se fait dans le moment où, chaque fois, je tente de me piéger par des difficultés, tout comme c'est le cas avec les velours frottés, les motifs à fleurs. Il y a tout un jeu à mettre en valeur ou à dévaloriser; à couper la représentation ou bien à l'attiser. Ce processus est bien de l'ordre du jeu.

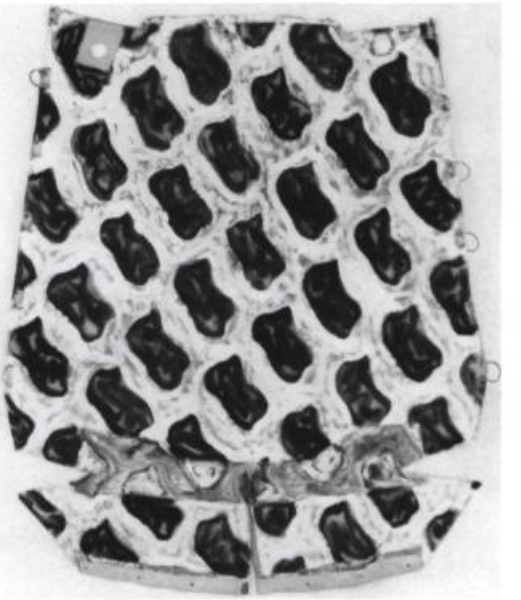
Le tissu à fleurs est en soi un élément de représentation puisqu'il représente les fleurs du tissu. Je tente de m'approprier et d'intégrer la représentation d'origine à mon travail ou bien de tuer cette représentation intrinsèque au support. Je ne m'interdis ni l'un ni l'autre, étant donné que ça préexiste, que ce n'est pas quelque chose que je représente moi-même. Le premier rapport avec le support, le premier coup de pinceau, tout cela va diriger les choix picturaux qui seront à faire. Par exemple, j'ai réalisé deux toiles avec des tapisseries où il y avait des représentations de biches; j'ai travaillé ces supports de telle manière que les biches demeurent évidentes et lorsqu'on est placé à distance, on ne sait plus vraiment ce qui a été peint et ce qui ne l'est pas. De toute évidence, je ne suis pas allé peindre les biches, mais le traitement que j'ai exécuté tout autour de celles-ci, inscrit une unité, une globalité. C'est pourquoi je n'accorde aucune importance aux biches en tant que motif narratif, elles font partie du tissu initial et comme je ne me refuse aucun des éléments constitutifs du support, j'ai avant tout à respecter ce qui se trouvait là, avant moi. Dans un certain sens, ma démarche vise à enlever un peu de ce sens traditionnel, sacré, qu'a la peinture.

J'essaie de réaliser une peinture de nomade et ce qui m'ennuierait ce serait que mes travaux demeurent en permanence au même endroit. Je préjère une circulation; c'est pourquoi mes toiles se roulent, se plient, sans qu'elles tiennent beaucoup de place. Par périodes, je fais des pièces hyperfragiles, comme dans le cas de la série réalisée avec cette plante qu'on nomme la monnaie-du-pape (qui est faite de petites feuilles transparentes). J'ai donc construit de petits objets instables avec ces feuilles plus fragiles que du papier à cigarettes. Je respecte la sensibilité des matières dites éphémères et par la suite, le problème de la conservation devient celui des collectionneurs.

Dans les années 1974-1975, il y a eu un changement important dans mon travail alors que jusque-là j'avais employé des tissus blancs (des draps) sur lesquels je déposais la couleur. En optant pour des tissus de couleur j'ai dû changer ma technique, car je ne *pouvais plus me servir de couleurs fluides comme* auparavant; en conséquence, le blanc est réapparu et la matière picturale s'est opacifiée. Je devais donc médiatiser les couleurs par le blanc, de façon à peindre des couleurs avec plus d'éclat.

Il m'est arrivé de concevoir des pièces en fonction d'un lieu, comme à Bordeaux, à Beaubourg et tout dernièrement ici au Québec, à Rivière-du-Loup ainsi que pour le pavillon français à la Biennale de Venise de cet été. En général, j'organise plusieurs possibilités, je réalise par exemple 60 ou 70 pièces en vue d'en sélectionner sur place seulement une vingtaine. C'est une façon d'étendre les possibilités d'accrochage et de constituer ce qui me semble le plus construit. Chaque objet est pour moi autonome, même s'il fait partie d'une série. Je ne voudrais pas me priver du plaisir d'extraire un objet lié à une série, pas plus que je m'empêcherais de construire une problématique avec trois toiles conçues indépendamment les unes des autres.

Au début des années 80, en partie à cause de l'opacification de la matière picturale, je suis revenu à un traitement plus traditionnel de la peinture. Au lieu de l'imprégnation d'avant, je travaille maintenant dans le frais, par interpénétration des couleurs; de là, peut-être, l'aspect «généreux» du produit final. Il est vrai que dans ce cas l'écriture est beaucoup plus marquée, mais ce marquage a toujours été un principe fondamental à mon travail où l'on peut tout retracer, tout reconstruire et réinventer les étapes de formation du tableau, de la matière du support originel jusqu'à la sensualité du parcours de la matière. Il y a des peintres qui peignent pour se montrer et d'autres pour se cacher. Moi je me cache. La seule existence possible pour un artiste est pour moi dans le travail qu'il laisse. Les objets existent, ils sont là pour être vécus, qu'ils soient fragiles ou dangereusement posés dans l'espace. Mis à part les tissus qui sont extraits du circuit de consommation, les autres matériaux que j'amasse proviennent d'un état



Claude Viallat, *Tau de bateau*, 1986. Acrylique; 300 x 233 cm.
Photo : André Morain

naturel de transformation. Le bois, par exemple, est un constituant du châssis, il est donc traditionnellement lié à la peinture. Mais les bois que j'utilisent n'ont pas cette noblesse du bois d'œuvre, ils sont entre le minéral, le végétal et l'os; en ce sens, ils n'ont plus tellement une définition de bois. J'ai une certaine aversion pour les produits industriels, sauf peut-être pour le fil de fer. Le fil de fer est pour moi un matériau d'usage relié à toute mon enfance, c'est pourquoi j'ai de la difficulté à le considérer comme un élément industriel. Par ailleurs, c'est seulement depuis cette année, par le biais d'une longue acceptation, que j'ai pu travailler avec des cordes en plastiques (pour les insérer dans mes objets, les délasser). Vous savez l'alchimie... on est des bestiaux très compliqués. Je crois qu'il s'agit là d'une notion de sensibilité du matériau — ce que je fais est plus «naturel» que «primitif» — c'est plus de l'ordre de l'association, simplement parce qu'il est devenu normal que ces deux éléments dissociés se réunissent en un seul objet.

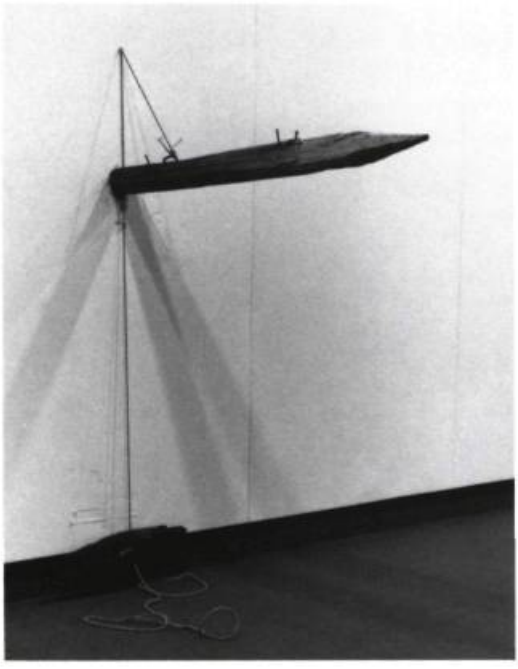
J'ai évacué entièrement la dimension narrative et figurative dans mon travail; ces éléments ne reviennent que dans l'antériorité du support, du tissu, de la biche dont je parlais tout à l'heure. Toutefois, ces trois dernières années, on m'a demandé de concevoir des affiches pour des corridas et pour des courses libres (c'est-à-dire des courses de taureaux). C'est parce que je suis passionné de tauromachie et que je suis collectionneur d'images tauromachiques que j'ai accepté de réaliser 90 projets d'affiches à mi-chemin entre l'art populaire et les chromos espagnols. J'ai fait toute une investigation là-dessus, mais c'était ponctuel, pour répondre à une commande. Ce dernier exemple montre qu'au moment où la représentation est mise en scène, il y a utilisation du savoir, de mon savoir, alors que lorsque je fais de la peinture j'ai le sentiment d'être dans une aventure.

Le renouvellement dans le travail artistique n'est pas un problème en soi. Je dirais que le meilleur moyen de parvenir à maintenir ce renouveau c'est tout simplement de ne pas se poser ce problème. La vie décide pour vous, étant donné que chaque minute qui vous fabrique vous fabrique différemment, autrement, alors comment ne pas faire confiance à la vie. On se promène, on est en éveil, on est constamment renouvelés. On ne peut pas dire que la personne que j'étais il y a cinq minutes je l'ai oubliée; je suis maintenant là en renouveau, construit de cette personne que j'étais il y a cinq minutes. Dans la création, il me semble indispensable de ne pas subir l'intrusion de la volonté, se laisser porter et être poreux. C'est pourquoi je ne pense pas qu'un créateur puisse avoir un problème de création parce que la création, il suffit de la vouloir, si on ne la veut pas, elle sourd.

En évoquant la porosité, il me faut ici revenir en arrière afin de parler de mes débuts de peintre. Au moment où j'ai fait mes classes, j'étais un peintre très académique; mes premières fascinations étaient pour Courbet et Bazille. Jusqu'en 1966, j'étais tellement poreux que je représentais la somme de tous les peintres qui m'avaient influencé — je faisais de la peinture comme tout le monde. Je n'avais pas une peinture à moi, mais des peintures de référence. En parcourant une exposition à la galerie Maeght à Saint-Paul-de-Vence où j'avais des toiles accrochées dans une sorte de portrait de dix ans d'art contemporain (c'était en 1965 ou 1966) j'ai constaté que c'était les autres qui les avaient peintes. Il ne m'était plus possible de continuer à être aussi traversé, il fallait que je me regroupe et que je trouve une peinture qui soit la mienne. Il ne s'agissait pas là d'une recherche «d'originalité», mais bien d'une recherche de moi sans les autres... on ne peut pas être heureux sans cette découverte.

En me remémorant la démarche que j'ai entreprise avec le groupe Supports/Surfaces, je pense qu'on ne pouvait pas vraiment continuer sans savoir, sans explorer la matérialité du tableau. Il n'y a pas eu de hasard à l'émergence de mes interrogations tout simplement parce que c'était devenu obligatoire. En conséquence, on a pu suggérer un renouveau. Le mouvement de la nouvelle figuration, par exemple, doit beaucoup à Supports/Surfaces dans la mesure où ils se sont constitués contre. Une prise de position est aussi une manière de reconnaître; d'ailleurs je pense que c'est là une chose que Combas a dite et que De Maria reconnaît aussi. Par opposition, il s'est inscrit un excès de l'image ou un excès de la narration.

J'aime les peintres dans ce qu'ils sont, dans leurs différences. Si quelqu'un fait ce qu'il fait, c'est qu'il a de bonnes raisons d'être ce qu'il est — il fait donc ce qui lui ressemble. C'est dans ce sens-là que j'aime la peinture et où cette peinture nous parle des autres et de ce qu'ils sont. Une grande partie de mon travail consiste à m'impliquer dans le milieu de l'art, à faire exister (pour prendre cet exemple) la peinture en province. En France, à une certaine époque, il n'y avait pas possibilité d'existence pour un peintre hors Paris. On commence maintenant à vivre la fin de ce centralisme français, et, à l'heure actuelle, la situation s'inverse : les peintres vivent et travaillent en province et



Claude Viallat, l'une des œuvres présentées au Musée du Bas-Saint-Laurent, été 1988. Photo : Robert Legendre

d'importants musées s'y déploient. C'est aussi parce que faire de la peinture aujourd'hui à Paris représente des contraintes énormes, de petits espaces de travail, l'obligation de vivre une vie de délire à un endroit où souvent, on n'a pas envie d'exister. Il y a quelque chose d'outrancier à se contraindre à travailler dans une grande ville, simplement parce qu'on a choisi de faire de la peinture et que les galeries sont là.

En ce qui touche les projets actuels, il y a cet été le pavillon français à la Biennale de Venise. Là, j'ai à trouver une concordance, une cohérence entre mon travail et le projet d'une Biennale dans la ville de Venise. J'ai donc travaillé en ce sens. J'ai eu la chance de pouvoir récupérer des voiles vénitiennes que j'ai travaillées en espérant pouvoir les présenter à Venise si l'espace peut les contenir. J'ai préparé tout mon matériel pour Venise en essayant de tenir compte de ce qui pourrait être une présentation qui me ressemble, de la manière la moins simpliste, la moins étroite et pour que cela ressemble aussi à un hommage à Venise. Une façon de parler de cette ville, de dire comment je l'ai ressentie. Néanmoins, ce projet particulier n'est pas une construction inamovible puisqu'il sera présenté à Nîmes par la suite : ces objets devront alors trouver leur vie de peinture.

À Rivière-du-Loup toutefois, le problème s'est présenté de manière tout à fait différente. On m'a demandé de venir sur place afin de réaliser des pièces en relation avec l'archéologie, l'anthropologie, enfin un certain nombre d'éléments qui ont toujours hanté ma production. La seule raison que j'avais de décliner cette invitation était que je ne m'étais encore jamais déplacé pour réaliser sur place un projet, en improvisant. En général, je laisse mûrir des tas de matériaux dans mon atelier dans l'esprit de les regrouper éventuellement. Dans ce cas-ci, il me fallait faire vite, une sorte de défi que j'ai accepté car il me semblait très enseignant. Le plus angoissant c'était surtout de ne pas savoir avec quoi j'aurais à travailler. On avait pensé au bois de grève, mais au moment ou je réalisais les pièces, les grèves étaient encore gelées. On a eu la chance de trouver des bouts de bois, des poutres, des poutrelles... Puis Céline de Guise (l'organisatrice de l'événement) m'a amené un soir sur un quai où on a recueilli une planche, un vieux câble de nylon, trois ou quatre bouts de bois qui trainaient, un gallet, vraiment des bricoles. Puis, on a porté ça au musée et le lendemain j'ai commencé à travailler. Pour moi la cueillette est très importante, mais en même temps je ne veux pas la forcer. J'aime bien la faire, mais si des amis la font pour moi, je l'accepte tout à fait parce que je ne tiens pas à développer un caractère privilégié teinté de mystique. Les objets que je recueille sur la plage ou au bord du Rhône par exemple, portent souvent en eux une ambiguïté de mutation, ils sont fortement matériels. Il n'y a pas de muse ou d'au-delà ou d'au-dessus, il y a seulement une potentialité de réunion, une tentative de rassemblement. Le projet réussit ou il ne réussit pas et, même s'il échoue, ça a peu d'importance puisque c'est sa réussite qui a de la valeur (j'avoue que ça échoue rarement). En ce qui concerne les pièces conçues à Rivière-du-Loup, il y en a cinq que je considère totalement réussies et deux autres qui sont des pièces bavardes, c'est-à-dire un peu plus décoratives et, en ce sens, moins indispensables. L'un de ces derniers objets[1] a été fabriqué avec les éléments d'une chaise : un tour de siège, quatre barreaux et un dossier. Avec des ficelles, on a assemblé l'ensemble et il est vrai que ça joue effectivement sur des intentions qui sont un peu téléphonées. Dans ce cas précis, la pièce est plus esthétique, moins nécessaire, mais je pense qu'elle avait tout de même sa place dans la mesure où elle donne un autre aperçu, une autre ouverture. Vous trouverez dans le parcours de cette exposition des éléments récurrents à mon travail dont la spirale, l'empreinte de la main, ma forme..., un lot de fragments en quelque sorte, à l'image du paradoxe que suggère le fragment. Puisqu'une peinture est une peinture, un centimètre carré de cette peinture est aussi une peinture. L'ensemble de tous ces fragments sont au même titre une peinture, seulement, un seul centimètre carré proposera une autre approche, une autre vision du monde. Si une toile est importante en soi, un seul fil tiré de cette peinture est tout aussi important.

Transcription libre d'une entrevue réalisée par J.-P. Gilbert

NOTE

1. Cette œuvre sera exposée au Musée du Bas-Saint-Laurent (300 rue Saint-Pierre, Rivière-du-Loup), du 24 juin au 4 septembre 1988. Les participants sont : Lise Labrie, Bill Vazan et Irene Whittome pour le Québec; et Bertholin, François Bouillon et Claude Viallat pour la France. Simultanément, des œuvres de ces mêmes artistes seront présentées en France du 24 juillet au 30 septembre 1988 à la Maison de la culture et au Musée des sciences naturelles de La Rochelle ainsi qu'au site de Brouages.