

« Réserveant au peintre la tâche sévère et contrôlable de commencer les tableaux, attribuons au spectateur le rôle avantageux, commode et gentiment comique de les achever par sa méditation ou son rêve. » Outre qu'il est toujours agréable de citer Félix Fénéon, cette phrase correspond bien à la règle de notre jeu.

*Les Papous dans la tête*

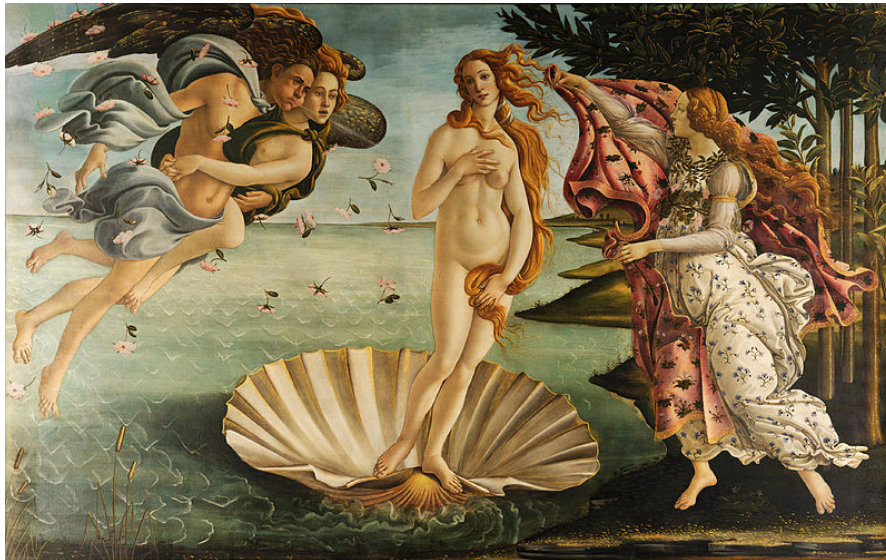
\*

Quatre tableaux:  
description objective et interprétation

1. *La Naissance de Vénus* de Botticelli - Ricardo Mosner et Henri Cueco – P. 2
2. *La Laitière* de Vermeer - Patrice Caumon et Serge Joncour – P. 6
3. *Numéro 14* de Mark Rothko - Serge Joncour et Ricardo Mosner – P. 9
4. *People in sun* d'Edward Hopper - Lucas Fournier et Henri Cueco – P. 12

## La Naissance de Vénus de Sandro Botticelli

Ricardo Mosner, Henri Cueco



### DESCRIPTION OBJECTIVE

Ricardo Mosner

La Naissance de Vénus de Sandro Botticelli (1444-1510), Toile rectangulaire qui se trouve à la Galerie des Offices, à Florence.

Au centre du tableau, une femme nue d'environ vingt-deux ans pose dans une grande coquille avec pudeur et poésie. Ses cheveux très longs et orangés sont traités par le peintre avec une grande virtuosité. Elle cache son sein droit de sa main droite, et de sa main gauche tient le bout de sa chevelure, qui masque son pubis. Du côté gauche de la toile, un couple entrelacé souffle vers la donzelle, au milieu d'une pluie de fleurs blanches et rosés. L'homme est drapé de bleu et porte des ailes. Il plane. De l'autre côté, une femme habillée d'une robe blanchâtre à fleurs présente à la demoiselle dans la coquille un manteau rougeâtre, à fleurs aussi, pour offrir un vêtement à sa nudité.

Sur le côté, un paysage paradisiaque de forêts avec quelques arbres tropicaux.

Au fond et au premier plan, le paysage est aquatique.

Quant au ciel, il est clair, avec quelques nuages.

## INTERPRÉTATION

### Henri Cueco

C'est une recette de cuisine codée. Son titre est : La préparation de la coquille Saint-Jacques.

La coquille sur le tableau est au centre. Elle flotte sur un bouillon garni d'herbes odoriférantes. Les éléments de cette recette sont ici figurés sur le principe des personnalisations utilisées pour la publicité des insecticides où l'on voit des personnages répugnants hurlant et fuyant devant des nuages toxiques. On peut reconnaître dans ces personnages des voisins de palier. J'ai de l'affection pour ces soi-disant parasites qui mènent leur vie d'insecte.

Ici, sur le même principe de la personnification, ce sont des dames appétissantes qui sont proposées à notre décodage de la recette des coquilles Saint-Jacques. Il s'agit bien sûr de glisser du désir sensuel vers le plaisir gastronomique avec retour sur l'incitation initiale. Le tableau nous propose un va-et-vient entre le plaisir pictural, le désir sensuel et un accompagnement gastronomique qui serait la phase ultime et concrète de toute sublimation. Tout est fait ici pour rendre appétissant ce pied légèrement tendineux qui fixe la bestiole à son habitat. Sa couleur est nacrée, précisément comme la jolie personne qui se dresse sur sa coquille, résignée à son sort de Saint-Jacques et qui danse sans lever les pieds.

La noix de couleur orangée ou saumonée est figurée par le tissu (peignoir de bain ou torchon) que tend la belle femme, de profil, à droite. La noix est couverte d'un semis d'herbes. Elle se présente dans sa volupté gustative et sa magnificence décorative. Les tissus près du corps mettent en évidence une nudité d'autant plus sensible qu'elle est cachée. Les cheveux, les coiffures de ces deux femmes, mademoiselle Pied-de-Saint-Jacques et mademoiselle Noix-de-Corail, sont largement déployés et flottent dans la direction du souffle produit par le couple de gauche en train de revenir, comme on dit en cuisine. Les chevelures ondoyantes imitent-en même temps les flammes en évoquant le feu de cuisson. En haut à droite, au deuxième plan, le bois de laurier pour obtenir une cuisson parfumée. On voit à droite de mademoiselle Pied des langues qui partent du bois et semblent sortir du corps de mademoiselle Noix.

Revenons au couple qui incarne le souffle. Monsieur Vent-Coulis et mademoiselle Alizé se tiennent par la taille. Mademoiselle Alizé exprime l'air qui sort des joues de monsieur Vent-Coulis en lui appuyant sur le ventre. C'est le principe du soufflet. Il arrive que mademoiselle Alizé appuie trop fort sur le ventre de Vent-Coulis qui expulse en même temps que le vent quelques morceaux d'ail qu'il projette dans la coquille et le bouillon. J'ai oublié

d'expliquer qu'il s'agit d'une recette dite au court-bouillon qui se trouve enrichie d'herbes projetées « à la bouche», expression reprise pour le camembert dit «à la louche». Monsieur Vent-Coulis et mademoiselle Alizé sont maintenus en l'air par une paire d'ailes. Après être revenus, ils partiront annoncer que «Madame est servie», mais c'est une autre histoire. C'est l'Annonciation.

C'est une recette, vous l'avez observé, dansée. Les quatre personnages, trois femmes, un homme, développent une figure complexe qui rythme la préparation du plat. Danse en couple côté ventilation. C'est un tango (d'aucuns disent paso doble) avec des figures d'enlacement des jambes. C'est la danse de la Saint-Jacques qui avait lieu chaque année à la Coquille dans les Deux-Sèvres et à Compostelle en Espagne. Mademoiselle Pied-de-Saint-Jacques exécute une danse statique tout en se frottant les seins de la main droite et le pubis de la main gauche avec sa superbe chevelure. C'est une sorte de rumba, danse solitaire sensuelle un peu triste (que l'on s'arrête sur la grâce du mouvement des pieds dans l'espace réduit de la coquille !)

Ces figures de danse sont des moyens d'assimiler la recette. On voit les pieds de mademoiselle Pied presque immobiles pendant que mademoiselle Noix frémit autour de la coquille. La danse du corail est une des plus élégantes. C'est un menuet, vieille danse de cour avec figure de couple (la la li la la, la li la la, la li la, la). À la fin de ces danses, les protagonistes se retrouvent dans la coquille tandis que le bouillon se parfume de la grâce mêlée de leurs figures chorégraphiques.

Si certains doutaient de cette interprétation, ils pourraient reconnaître aussi dans ces langues que j'ai décrites, des langues de feu, des langues gourmandes (au nombre de cinq) proches du corps de mademoiselle Pied-de-Saint-Jacques. Ces langues

ont des formes bizarres mais expriment pour la plupart le désir, la concupiscence, ou la gourmandise. Elles peuvent être des caps qui avancent sur la mer, des baleines ou des squales, des casques de soldats français (mais pourquoi ?), des limaces noires (en met-on dans les coquilles Saint-Jacques?). Les dates de 1483-1485 ont été longtemps prises pour les dates à laquelle l'œuvre a été peinte. En réalité, il s'agit du temps de cuisson, 14,83 égale 14 minutes 83 secondes, soit le temps idéal : au-delà de 14 minutes 85 secondes le plat se rembrunit, se caramélise, comme le bas de la peinture, le légume devient noirâtre. La date de 1510, réputée être celle de la mort de Botticelli, le peintre, est en réalité le temps (15 minutes 10 secondes) que l'on ne doit pas dépasser si l'on veut éviter la calcination.

Au XVe siècle, l'usage des fruits de mer dans la cuisine posait le sérieux problème de la conservation à une époque où la chaîne du froid n'existait pas. Les intoxications provoquaient des éruptions dermatologiques fréquentes. Aussi voit-on dans ce tableau sur la robe et le peignoir de bain ou torchon des animalcules parasites, provoquant rien qu'au regard des démangeaisons. La recette exposait à des risques et il y avait obligation de



prévenir les usagers, ce qui n'existe aujourd'hui que pour les médicaments alors que la nourriture, qui en stimule l'usage, produit elle-même des effets indésirables.

La coquille, après usage, était récupérée pour servir de protection aux gladiateurs et aux chasseurs. De nos jours, les joueurs de rugby utilisent les coquilles Saint-Jacques refroidies pour se protéger les parties vulnérables du corps. Ils se la mettent dans la culotte et aussi dans la bouche comme protège-dents (dans ce cas ils disposent de deux coquilles).

## La Laitière de Vermeer

**Patrice Caumon, Serge Joncour**



### **DESCRIPTION OBJECTIVE**

**Patrice Caumon**

La Laitière est une huile sur toile de 45 par 41 centimètres. Au premier plan, un breakfast, à l'anglaise ou à la hollandaise, avec des petits pains, des brioches, des muffins, des puddings, des pancakes. La jeune femme verse son lait tiède sur un muesli, elle a l'air cruche et en tient une, la peau de ses bras est aussi blanche que sa coiffe, elle pourrait être normande, elle est hollandaise. Sa forte poitrine est contenue par un gilet couleur puce, son tablier est bleu de Delft, son front bombé semble en faïence. En haut à gauche, une fenêtre à petits carreaux et, sur le mur, un cadre noir et un panier d'osier accrochés, ainsi qu'une jardinière ou cache-pot traditionnel de la Hollande en cuivre jaune. La laitière cache avec son corps volumineux une partie du sujet principal du tableau, sujet qui avait donné à l'œuvre son premier titre : « Le Mur du fond ». Ce mur trahit des enduits successifs, avec remontées de bleu et de salpêtre. Deux clous y sont encore plantés, dont un juste au milieu du tableau, ce qui donne l'impression en trompe-l'œil d'une image épinglée. La jeune laitière a les mains et le visage rouges, ou plutôt rougis. Tout indique l'hiver: la lumière, la neige du sein, la neige du lait, la neige de la coiffe, et la présence d'un chauffe-pieds sur le sol rouge de Venise.

## INTERPRÉTATION

### Serge Joncour

Ce qui m'intéresse dans ce tableau, c'est qu'en fait il s'agit du premier vrai nu commis par le peintre, et il faut bien le dire, le seul. On peut le regretter.

Soit, me direz-vous, mais tout de même en regardant ce tableau objectivement, on ne peut pas soutenir que cette femme-là n'est pas habillée. Il n'empêche que, contrairement aux apparences, il s'agit bien d'un nu. Pour comprendre ce paradoxe, il faut revenir, je crois, sur la genèse de l'œuvre.

Ce qu'il faut savoir de Vermeer, c'est qu'il n'avait pas une vie marrante ; ce n'était pas un garçon verni ! D'une part il habitait en Hollande... d'autre part il n'avait pas le sou, et du fait d'une femme à la fertilité poldérienne, ils se sont vite retrouvés dix-sept à la maison : le couple, les quatorze enfants et la belle-mère qui venait sans cesse leur donner un coup de main ; je rappelle qu'en plus, à l'époque, il n'y avait ni eau courante ni électricité !

Pour se distraire un peu de cette existence, le peintre avait eu l'idée de prendre une jeune femme pour modèle, une femme affriolante et gaie malgré les apparences, et de la faire poser nue de la tête aux pieds pendant des heures, histoire d'égayer ses journées de travail. Pour justifier la nudité de la dame, il la faisait poser debout, une jambe à peine plus avancée que l'autre, portant une jarre sur l'épaule, un prodigieux récipient d'où jaillirait une cascade d'eau, allégorie de la source, et de l'opulence, tout cela dans un décor champêtre et plus ou moins méditerranéen fait de chênes verts et d'oliviers, car jamais un peintre n'aurait l'idée de représenter une femme nue en pleine nature dans un décor batave ! Travailler enfermé des heures dans son atelier, face à une femme à la nudité généreusement exposée, rendait Vermeer heureux, parce que les dentellières, les peseuses de perles et les vues du port, il commençait à en avoir... je ne vous dis que ça ! Mais hélas les jarres en terre cuite sont lourdes et la Hollande globalement mal chauffée. L'artiste dut très vite se résoudre à rhabiller son modèle et à lui faire porter la jarre, non plus à bout de bras, mais comme elle le fait sur le tableau, c'est-à-dire à deux mains. Évidemment, d'une jarre portée aussi bas, Vermeer ne pouvait plus faire s'écouler de l'eau... d'où l'idée du lait.

J'aimerais tout de même attirer votre attention sur plusieurs indices qui témoignent des vestiges de son idée première. Tout d'abord la chaufferette en cuivre accrochée sur le mur (non, il ne s'agit pas d'un cache-pot, mais tout le monde peut se tromper!), ainsi que le petit chauffe-pieds qui traîne négligemment sur le sol : deux ustensiles dont se servait le peintre quand il voyait son modèle frissonner, des ustensiles que le climat pourri a bien vite rendu dérisoires. Autre indice, encore plus probant, cette marque que l'on voit sur le mur du

fond. La marque d'un grand quadrilatère que l'on vient tout juste de décrocher maladroitement, et dont seuls subsistent deux clous et les trous des deux autres. Eh oui, dans un souci de réalisme, le peintre avait fixé sur le mur la vue d'un paysage hellène, un poster où figurait une petite montagne calcaire parsemée d'oliviers et de chênes verts ; un petit artifice de création qui avait le mérite d'aider le peintre dans son évocation d'un arrière-plan ensoleillé.

On l'aura compris, dès lors qu'il rhabilla son modèle, plus rien ne justifiait la présence de cet arrière-plan méditerranéen, et à la place de ces éléments de décor, le peintre disposa ce qu'il avait sous la main pour agrémenter son tableau, de là ces trognons de pain qui traînent sur la table en guise de nature morte, ce torchon et cette grosse miche au premier plan, sans doute un clin d'œil à la vocation première de son œuvre.



## Numéro 14 de Mark Rothko

**Serge Joncour, Ricardo Mosner**



### **DESCRIPTION OBJECTIVE**

**Serge Joncour**

Ce tableau se trouve au [musée d'Art moderne de San Francisco](http://www.museumofmodernart.org/). Il mesure 289,6 centimètres de haut, ou de large, cela dépend dans quel sens on le regarde, et 266,7 centimètres sur les faces perpendiculaires à celles citées précédemment. Il s'agit d'un tableau non figuratif.

Souvent le titre est la clé d'une œuvre, dans la mesure même où il la résume ; le titre est donc : Numéro 14. À partir de là, le mystère de cette œuvre, qui tient à son absolue rectangularité, le mystère s'éclaircit. 14 est indéniablement un chiffre pair, donc divisible par deux, comme l'est cette toile, elle-même divisée en deux, par une ligne, une ligne abstraite certes, à peine esquissée par le maître, mais efficace cependant, car quelle que soit la totale

volatilité de cette démarcation, deux parfaits rectangles s'en dégagent. Penchons-nous d'abord sur le rectangle du bas, puisque ultérieurement nous nous hisserons vers celui du haut.

Le rectangle du bas est le plus petit. Il occupe à peu près le tiers inférieur de la toile, il est d'un violet plus ou moins soutenu, qui tire par moments vers le noir. La couleur semble s'abîmer en aspirant notre regard.

Le rectangle du haut est quant à lui rouge, rouge comme un ciel incandescent où le soleil se répandrait tel un jaune d'œuf dans une écuelle.

## INTERPRÉTATION

**Ricardo Mosner**

Le critique français Nuridsano décrit cette œuvre comme une vue aérienne du volcan Stromboli par une fenêtre carrée. La surface sombre en bas du tableau serait la moustache du peintre. Car il nous explique que, quand on regarde d'en haut,

la première chose qu'on aperçoit c'est notre moustache. Si on n'a pas de moustache, notre nez. Si on n'a pas de nez, on est à l'abri des mauvaises odeurs. Mais, oublions les divagations de ce critique ignare pour trouver la vraie signification de cette épatante peinture.

On voit, en bas de la toile, une forme rectangulaire noire violacée. C'est de toute évidence un lit austère, un divan couvert d'une couverture violette, un peu effilochée sur les bords. Cette effilochure a été traitée avec une technique hyperréaliste. Le moindre fil y est, c'est une prouesse d'observation et d'adresse. Ce n'est pas là l'intérêt de cette œuvre. Il faut se focaliser sur ce divan. Il est vide, il évoque une absence. Personne n'est couché comme chez Matisse, ni assis comme chez Munch, ni allongé comme chez Cari Gustav Jung. Mais on a les couleurs de Matisse, l'angoisse d'Edvard Munch et la vibration psychoanalytique rôde autour du divan vide. Ce n'est pas le psy qui est parti mais le patient. L'analyste, hors du tableau, est donc le peintre. Nous, spectateurs, nous analysons. Et c'est dans cette communion artiste-spectateur analysant le vide que l'on trouve l'essence de la toile n° 14 de Mark Rothko. Quatorze: deux fois les sept péchés capitaux. Sept péchés pour l'artiste, sept péchés pour l'observateur. Mais qu'est-ce que regardent l'artiste et le regardeur, à part le rien en bas ? Le feu en haut. Le critique n'était pas loin avec son idée de volcan. Mais, comme le proclamait déjà Rothko lui-même, le critique n'a pas les mots pour décrire l'expérience spirituelle de la peinture. Moi, comme je ne suis pas critique, je vais le faire.

Donc, en bas le néant, la mort. En haut, pas de volcan, mais l'enfer. Un volcan intérieur, peut-être, qui déverse sur la toile une lave vermillon diffuse et qui, derrière ses flammes, cache un escabeau. Bon, l'escabeau, c'est une subtilité un peu subjective. Je reviendrai plus tard pour l'escabeau.

Le divan mortuaire occupe moins d'espace que les flammes de l'enfer. L'artiste donne la prépondérance à l'enfer (la drogue, le sexe, l'argent, la célébrité - oui je sais, jusque-là ça va - mais avec son revers inéluctable : la folie, la maladie, la ruine, l'oubli). Le divan de la mort est inachevé. Si, pour le bord inférieur de la couverture, l'artiste s'est appliqué, le reste du divan est une masse informe, plutôt floue. C'est exprès, car il ne doit pas être fini, ce lit. Sa mère pendant son enfance à Odessa le poursuivait de ses « Markus, t'as pas fait ton lit ! ». Rothko veut fuir la mort, il ne faut pas achever ce lit. Même si on doit aller brûler en haut à la recherche de l'escabeau subjectif. C'est la richesse de l'artiste: préférer les demeures infernales, courir le risque et abandonner la paresse absurde où nous entraînent les préjugés du corps social, les habitudes viciées de l'âme et le poids des traditions. Alors, montons vers le carré rouge : ce ne sont pas des diabolins à la Méliès mais une surface rythmée par des touches orangées. Il existe plusieurs versions antérieures de ce tableau où cette partie rouge est plus foncée, carmin ou magenta. C'est le passage du bortsch russe au ketchup américain, nous dit encore le critique français. Mais non, je pense (et la peinture de Rothko, il ne faut pas la voir mais la penser selon ses propres instructions). Donc, je pense que cette caractéristique de Rothko, de refaire toujours le même tableau, consiste à nous livrer de véritables mandalas qu'il répète inlassablement comme un mantra : cocorothko, coco-rothko, cocorothko... dans le meilleur des cas. Et dans le pire des cas? On revient à l'explication du lit mortuaire d'où le peintre veut s'échapper car comme Baudelaire, comme Nietzsche, Schopenhauer et même Socrate, il préfère brûler à petit feu que de rester dans le lit violacé de la mort. Et, qu'est-ce qu'il fait notre pauvre Rothko ? Il refait le même tableau, il répète une litanie, le célèbre « Hélas mon frère, il faut mourir », cité par Jankélévitch dans La Méditation de la mort. Il peint ce tableau avec un carré rouge comme un tic, un memento, un refrain funèbre de désespoir. En bas la mort, en haut la hantise infernale du bas. Toute son oeuvre pourrait être définie comme la dislocation de la créature.

« Et l'escabeau ? » me demande une voix.

Je lui réponds : « Je ne sais pas, c'est ma voisine qui l'a pris. De toute façon, c'était un escabeau subjectif. »

## People in sun d'Edward Hopper

Lucas Fournier, Henri Cueco



### DESCRIPTION OBJECTIVE

Lucas Fournier

Extérieur jour.

Sur la partie gauche du tableau figure un groupe de cinq individus, assis sur des chaises pliantes, et tournés vers la partie droite du tableau, un paysage agreste. Attardons-nous sur le paysage. En haut une large zone bleu azur, c'est le ciel. Au milieu, une longue masse grise, ce sont les montagnes, et en bas, au pied des montagnes, une grande étendue jaunâtre, c'est un champ.

Observons à présent les personnages, trois hommes et deux femmes, assis en position relax, tous de profil, tous very smart, et ne portant pas de lunettes de soleil bien qu'étant in sun. À l'extrême gauche, en retrait, un jeune homme avec une écharpe bleue. Il ne regarde pas le paysage, il lit.

Devant, au premier plan, un monsieur chauve en costume gris et chemise blanche, affalé sur son siège. À sa gauche, une brune avec un grand chapeau, une écharpe rouge, des chaussures à talons, un 95 B. Enfin les deux autres, un roux à moustache rousse, en

costume cravate et, à ses côtés, un peu dissimulée, une blonde en robe bleue.

Derrière ces People in sun se découpe une façade blanche, percée de deux ouvertures, dont on n'aperçoit que les angles.

## INTERPRÉTATION

### Henri Cueco

C'est une course de transats. Ce que l'on voit ici, c'est le peloton de tête. Nous sommes en 2002. Comme toujours, l'artiste est prophétique. On a remplacé les vélos à cause du dopage par les transats de course, les XX de compète. L'avantage des XX, c'est que les coureurs fatigués sont autorisés sur le plat à piquer un petit roupillon réparateur. C'est très spectaculaire à voir et à entendre ces ronflements qui se mêlent au claquement des XX. En fait, ici, c'est une course mixte (la coureuse n° 4, en partant de la droite, a des chances de gagner). Sa tactique pour gagner la course : passer devant. Les hommes derrière elle suivent son train et d'un coup de reins elle gagne.

Le deuxième que l'on voit sur le document, c'est Poulidor, le plus grand sportif de l'histoire du cyclisme. On se souvient de ses duels avec Anquetil, le frimeur qui passait devant Poulidor alors que lui, plus robuste, demeurait plus longtemps sur le vélo.

Sur notre document, Poulidor est coiffé d'un chapeau de paille prêté par sa mère. Il a rembourré son maillot à cause du froid en y mettant des journaux, ce qui est efficace et économique. Il a les jambes nues et des chaussures à talons qui lui donnent de l'allonge et de la puissance. C'est une œuvre moderne, l'artiste a réduit les effets de perspective et ce que nous avons pris au second plan pour un champ de blé n'est autre que le sillage des coureurs attardés. Dans le lointain se déroule une autre course, c'est une course de montagnes. La montagne de droite mène, c'est la Fromagère du Cantal, devant la Laitière du Jura et, oh ! surprise, le Cabécou d'Avignon. Un autre aspect de cette modernité d'Edward Hopper est le fait de suggérer au niveau des limites, ici à gauche, que le tableau commence avant d'être dans le cadre. C'est une subtilité qui n'existe dans aucune autre œuvre, au contraire de Marcel Duchamp qui profite du musée pour introduire une pissotière inutilisable — son fameux ready-made. Hopper fait figurer dans son tableau, à gauche, sur le bâtiment jaune, l'entrée réelle des toilettes du musée. Ce clin d'œil à l'histoire de l'art est d'autant plus fort que le tableau de Hopper fait réaliser une économie de gardiennage, alors que l'œuvre de Duchamp doit être présentée accompagnée d'une cohorte de philosophes pour l'expliquer, et d'un gardien qui doit veiller à ce que la fonction initiale du fameux ready-made ne soit rétablie par le premier incontinent venu, qui n'aurait pas lu la posologie de l'œuvre.

Nous terminerons en indiquant, pour le cas où il y aurait des amateurs de XX, le fonctionnement de l'engin. Le mouvement qu'on imagine est produit par une poussée en avant du buste, suivie d'un retrait de celui-ci, en rétropoussée sur le dossier du XX tandis que les jambes à l'inverse avancent et reculent en allant chercher la pression le plus loin possible en avant tout en demeurant parallèles. La motricité est produite par une démultiplication des forces en x — type tire-bouchon — et la mise en jeu d'énergies dialectiquement exploitées qui combinent l'avancée des jambes avec le retrait du buste. Cette énergie démultipliée par l'effet technique en tire-bouchon réduit l'effort des coureurs.

De nombreux coureurs âgés ont repris du service avec le XX de compétition, très confortable. C'est ainsi que l'élargissement du siège a réduit l'usage du furoncle comme aiguillon de l'effort. On retrouve les noms de Poulidor, Van Steenberghe, Van Vliet, Impanis. Anquetil, décédé, a dû déclarer forfait. Le résultat de la course sera communiqué ultérieurement. Il n'était pas connu à l'heure où fut terminé le tableau d'Edward Hopper, à l'exception de la place de Raymond Poulidor.