

9. internationales forum des jungen films

berlin
22. 2. – 3. 3.
1979

10

L'HYPOTHESE DU TABLEAU VOLE

Die Hypothese vom gestohlenen Bild

Land Frankreich 1978
Produktion INA (Institut National de l'Audiovisuel)

Buch Raúl Ruiz
nach einer Idee von Pierre Klossowski

Regie Raúl Ruiz
Regieassistent Jean-Christophe Rose
Kamera Sacha Vierny, Maurice Perimond
Ton Xavier Vauthrin
Dekor Bruno Bauge
Kostüme Rosine Vennin
Script Annie Volson
Musik Jorge Arriagada

Darsteller
Der Sammler Jean Rougeul
Darsteller der lebenden
Bilder Anne Debois, Chantal Palay, Alix Comte, Jean Narboni, Christian Broutin, Jean-Damien Thiollier, Stéphane Shandor, Isidor Romero, Bernard Daillancourt, Alfred Bailloux, Claude Hernin-Hilbaut, Nadage Finkelstein

Uraufführung Mai 1978, Cannes (Perspectives du Cinéma Français)

Format 35 mm, schwarz-weiß, 1 : 1.33
Länge 67 Minuten

Inhalt

Der Film beginnt mit einem Interview. Ein Sammler von Kunstwerken zeigt und analysiert vor der Kamera eine Reihe von Gemälden des Malers Tonnerre. Die Sujets der Bilder haben anscheinend untereinander keinen Bezug, und ihr Stil ist nicht einmal homogen. Dem Betrachter erscheinen die Gemälde als ein disparates Gemisch von Themen und Gegenständen der bürgerlichen Malerei aus der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts: das Familienporträt oder das historische Tableau Seite an Seite mit Szenen aus dem Leben eines Heiligen. In jedem Detail fällt uns ein Anachronismus auf. Die Komposition ist nicht ausgewogen, und sogar das Licht scheint aus widersprüchlichen Quellen zu kommen. Ein Beispiel: in dem Gemälde 'Eine Schachpartie' entsteht dadurch, daß das Licht des rechten Fensters voll auf das Gesicht des links sitzenden Spielers fällt, daß aber auch das Licht des linken Fensters den Spieler zur Rechten voll bescheint, der Eindruck, als wären da zwei Sonnen.

Der Sammler stellt Leben und Werk von Tonnerre in seinen historischen Kontext zu Ende des XIX. Jahrhunderts. Er war Zeuge und vielleicht gar einer der Teilnehmer an den Ereignissen der Pariser Commune, und er war gleichzeitig ein Kitsch-Maler und Mitglied eines Geheimbunds, dessen Symbolik in seinen Werken zu finden ist.

Der Sammler betrachtet nun das Werk des Malers: eine Reihe von sieben Gemälden, ein ganzes Leben lang unablässig modifiziert und übermalt, wovon sechs erhalten blieben und das siebente unrettbar verloren ist. Nachdem er einen schnellen Blick auf die Gemälde geworfen hat, fordert der Sammler uns auf, unsere Aufmerksamkeit auf die Arbeitsmethode des Künstlers zu richten: die Reproduktion bekannter Werke, indem man sich lebender Bilder und womöglich in den Zeitungen der Epoche publizierter Fotografien bedient. Tonnerre kopierte diese Vorbilder mit außergewöhnlicher Präzision, beschränkte sich darauf, minimale Veränderungen in der Anordnung der Gestalten vorzunehmen, durch unmerkliche Lichtspiele ihren Ausdruck subtil abzuwandeln.

Der Sammler fordert uns auf, über den Sinn dieses Verfahrens, über seine offenkundige Redundanz nachzudenken. Dann überrascht er uns durch eine Enthüllung: Tonnerre soll verlangt haben, daß diese Kette des Reproduktionsverfahrens nach seinem Tod fortgesetzt werde.

Letzter Scherz eines Neunzigers, um auf die Vergeblichkeit von Kunst und Leben hinzuweisen? Falsche Botschaft, von den Künstlern seiner Epoche diesem Maler zugesprochen, um die Eitelkeit seiner Kunst und seines Lebens anzudeuten?

Der Sammler läßt uns nicht die Zeit, eine plausible Antwort zu finden. Er wirft uns plötzlich die Hypothese der verborgenen Botschaft hin. Die Gemälde bergen ein Geheimnis, und nicht eine vertiefte Analyse der Bilder selbst, sondern eine Fortführung des Verfahrens kann es uns enthüllen. Die Verwirklichung des letzten Wunsches dieses Malers, die Reproduktion seiner Gemälde mittels der Technik lebender Bilder soll uns die Botschaft entdecken lassen.

(Produktionsmitteilung)

*

„Vom 'lebenden Bild' anlässlich eines Bildes zu sprechen, scheint Tautologie. Gibt es nicht immer zuvor das 'lebende Bild', wo ein Bild ist? Ja und nein. Im Geist des Künstlers nimmt das Motiv einen Umweg über das 'lebende Bild', ehe es auf die Leinwand kommt. Ich erkläre mir hieraus, im Fall Tonnerre, die Faszination, die diese Gattung des Falschen an sich, zu seiner Zeit hoch in Mode, auf ihn hat ausüben können. Es war jedoch das umgekehrte Verfahren, das sich damals vollzog; man inspirierte sich allgemein von einem berühmten Gemälde, das jedermann im Kopf hatte, um es zumeist in einem Salon nachzustellen, unter der Mitwirkung von Personen, improvisierten Darstellern, und fand Spaß daran, mit der größten Treue in den Gesten, den Posen, der Beleuchtung, die Wirkung herzustellen, die man dem Werk dieses oder jenes Meisters zuschrieb. Aber das war nicht einfach Imitation der Kunst durch das Leben — das war nur ein Vorwand. Die gesuchte Emotion war die des Lebens, das sich selbst zum Schauspiel macht, des Lebens, das im Schwebezustand verharrt ...“

P. Klossowski ("Der Widerruf des Edikts von Nantes")

Über DIE HYPOTHESE VOM GESTOHLLENEN BILD

Von Pascal Bonitzer

Ich hatte bereits Gelegenheit, hier ("Cahiers" Nr. 286) von der Schönheit und Einmaligkeit dieses Films zu sprechen, der früher (*Tableaux vivants*) hieß und von dem ausführlicher im Herbst die Rede sein wird (wie überhaupt von dem keinem anderen gleichenden Oeuvre von Ruiz). DIE HYPOTHESE VOM GESTOHLLENEN BILD, frei angeregt von Pierre Klossowskis "Baphomet" – sehr frei – bietet sich dar als eine Art kurioser Meditation über die bildliche Darstellung ('Figuration') in jedem Sinn des Wortes. Da sieht man einen geheimnisvollen 'Sammler', Besitzer von Gemälden des allegorischen Genres eines nicht minder geheimnisvollen (und auf geheimnisvolle Weise anstößigen) Malers, genannt Tonnerre; dieser Sammler führt uns in seine Wohnräume, wo 'Lebende Bilder' dreidimensional, in Fleisch und Blut, die auf den Leinwänden gemalten Szenen nachstellen (sieben Gemälde, von denen eins fehlt: das ist die Hypothese vom gestohlenen Bild).

Es handelt sich um eine Art Führung, ähnlich wie in Syberbergs *Theodor Hirneis* oder wie man *ehemaliger Hofkoch* wird mit einem wesentlichen Unterschied, den ich noch benennen werde. Eine Führung, mit den Kommentaren des 'Sammlers', zu dem scheinbaren Zweck, anhand des roten Fadens, der die Gemälde untereinander zu verbinden scheint (wenngleich der Faden zerrissen ist durch die 'Hypothese vom gestohlenen Bild'), die Ursache des Skandals zu erhellen, die diese Bilder zu ihrer Zeit ausgelöst haben (Ende des XIX. Jahrhunderts). In keinem von ihnen springt diese Ursache ins Auge, das kann man zumindest sagen. Je weiter die 'Führung' fortschreitet, desto mehr klären sich die von den Gemälden gestellten Rätsel auf, aber sie vermehren sich gleichzeitig. Jede Erhellung bringt ein neues Geheimnis.

Nicht das geringste ist dieses: was ist das für eine Führung und vor allem, wer ist oder wer sind die Besucher? Man beileie sich nicht mit der Antwort: die Zuschauer, oder: der Drehstab, oder: der Regisseur, oder: die Kamera. Das ist es durchaus nicht.

Ich sagte schon, der Film erinnert an *Theodor Hirneis*, da auch hier eine Führung stattfindet und ein einziger sichtbarer Protagonist spricht und sich bewegt. Aber außer der Tatsache, daß Jean Rougeul, der 'Sammler', zwischen Körpern, oft, aber nicht immer unbeweglichen Körpern, sich bewegt und nicht allein in Dekors, gibt es im Vergleich zu Syberbergs Film eine Sache mehr und eine Sache weniger, die alles verändern, dieser 'Führung' einen ganz anderen Sinn geben und hinreichen (es ist nicht nur das), den Film von Ruiz zu einem weit komplexeren und begeisternden Werk zu machen. Eine *Sache mehr*: das ist eine off-Stimme, deren Status nicht klar wird; bald scheint sie tatsächlich einen Kommentar zu geben, zum Gebrauch des Publikums, einen Kommentar zweiten Grades, einen Kommentar zu den Kommentaren des Sammlers; bald scheint sie direkt, manchmal nicht ohne Dringlichkeit, mit dem 'Sammler' Zwiesprache zu führen und zu argumentieren, so als gehörte sie jemand, der sich im gleichen Raum befindet wie er – und dennoch, ihr 'Klangcharakter' (oder vielmehr ihr Mangel an Klangcharakter) situiert sie in einem grundsätzlichen Anderswo, in einem imaginären Raum: sie würde also beinahe wie ein innerer Monolog funktionieren, würde sich dem nicht ihre Kommentarfunktion widersetzen und wäre der Dialog nicht zu ungestüm, um ein rein imaginärer zu sein. Man muß diese Stimme also als die Stimme von niemandem ansehen. Eine *Sache weniger*: das ist der 'Kamerablick'. In *Theodor Hirneis* wendet sich der Darsteller ständig der Kamera wie dem Publikum zu: das war unzweideutig eine Führung, und wir, die Zuschauer, wurden geführt durch die Bewegung der Kamera. In der HYPOTHESE VOM GESTOHLLENEN BILD gibt es nicht einen einzigen Blick in die Kamera: der 'Sammler' (so, und nur so, nennt ihn die off-Stimme) steht in ihrem Blickfeld, er aber hat Blicke nur für die Gemälde Tonnerres und die 'lebenden Bilder', inmitten derer er agiert und auf die er die Aufmerksamkeit lenkt. Aber wessen Aufmerksamkeit eigentlich? Man sieht, daß dieses Verfahren das andere ergänzt

und daß es die körperlose Autonomie dieser Stimme unterstreicht, die ihm zu folgen scheint wie ein Schatten, aber ein freier Schatten wie der Peter Schlemihls ... Es gibt da nichts Willkürliches, wie man sehen wird.

Ich gebe ein konkretes Beispiel der zahlreichen, von scharfem und manchmal kaum merklichem Humor durchzogenen Verfahren, deren Raúl Ruiz sich im Zusammenhang mit dieser 'Stimme' bedient. So sehen wir zu Beginn des Films den 'Sammler' eine Geheimtür in der Wand des Raums öffnen, wo die Gemälde ausgestellt sind; er betritt einen Korridor, der sich im Hintergrund abzeichnet, und während wir (die Zuschauer) jene Tür von neuem sich drehen und hinter ihm sich schließen sehen, so daß wir draußen gelassen sind, sagt die Stimme: „Der Sammler führt uns jetzt in einen großen Pavillon ...“

Wer ist also dieses wir? Ist es einfach das Publikum? Aber warum wird dann gezeigt, wie die Wand sich wieder schließt? Wir sehen gewissermaßen ein 'wir' eintreten, es ist das 'wir' der Stimme, das heißt das Signifikans allein, während das 'wir' des Blicks, das wir bis dahin mit dem ersteren verwachsen glaubten, draußen gelassen wird. Als ob die Nennung des 'wir' (des 'wir', das im klassischen Sinn das 'wir' der *communicatio sermonis* ist) das Genannte als nutzlose Hülle aufgäbe, 'uns' damit sitzen lasse.

In linguistischen Begriffen könnte man sagen, das 'führt uns' sei ein gefälschtes Konstativ, das in Wirklichkeit ein Performativ ist (man wird geführt, weil gesagt wird, daß man geführt wird), aber gleichzeitig treten wir mitten in das räumliche Fantastische des Kinos ein, da solcher Eintritt nur unreal und geisterhaft sein kann. Nun, um genau das handelt es sich.

Nach und nach wird deutlich, daß die 'Führung' den Charakter einer Initiation hat. Der 'Sammler' hat die Wahrheit der Bilder entdeckt, die Ursache des Skandals, den Grund für das Eingreifen der Acht Mächte, und er will sie 'uns' entdecken lassen, ungeachtet des fehlenden Gliedes in der Kette, als Hypothese vom gestohlenen Bild, in dem Leitfaden, der die Bilder insgeheim verbindet. Welche Beziehung zwischen einer Diana, von Aktäon belauscht, schachspielenden Templern und einem Familienbildnis Ende des Jahrhunderts (dem eigentlichen Skandal-Bild)? Es gibt eine? Nach und nach macht die Führung klar, daß es eine Zeremonie gibt – 'die' Zeremonie –, auf die die Bilder 'anspielen' ... Nein ... Nicht anspielen. Sie 'zeigen', – besser – sie *waren* die Zeremonie. Aber welche Bilder? Die Gemälde? Oder die lebenden Bilder? Und welche lebenden Bilder? Die aus der Zeit Tonnerres? Oder die *gegenwärtigen* lebenden Bilder, die der Sammler 'uns' vorführt? Gegenwärtig? Was heißt das, 'gegenwärtig'?

Ich lasse mich nicht im einzelnen auf die zahllosen Fallen ein, die manchmal überaus drollig und immer poetisch sind, in die das Labyrinth dieses Films uns fallen läßt. Mitgeteilt sei lediglich die Ursache des Skandals und die Art der Zeremonie (was das gleiche ist); die letzten Bilder sagen es uns: es handelt sich um den Kult des Baphomet, des androgynen Geistes, der einst von den Templern angebetet wurde (vgl. der Roman von Klossowski) – des unbefleckten, gehängten, ewig um sich selbst kreisenden Körpers, 'an sieben Öffnungen heimgesucht' von 'Hauchen', Hauchen, die irrende Seelen sind, ohne Hoffnung auf das Jüngste Gericht. Wenigstens sagt das der 'Sammler', in einer Art erotischer Ekstase vor dem (lebendem, fleischlichen?) Bild Baphomets (einem der letzten 'Tableaux').

Gewisse Details werden unerklärt bleiben – unerklärt, nicht unerklärlich, da die 'Hypothese vom gestohlenen Bild' ausdrücklich bedeutet, daß alles, was einem unerklärt erschienen ist, auf eine fehlende Erklärung, enthalten in dem verschwundenen Gemälde, zurückgeführt werden kann. Aber nichts hindert einen, selbst Schlüsse zu ziehen. So sagt man uns offensichtlich nie, was diese off-Stimme ohne Person, ohne Körper ist: wer könnte es sagen, wenn nicht sie selbst? Und sie ist nicht da, um sich selbst zu erklären. Aber da sie ohne Person, ohne Körper ist, was ist sie wohl anderes als ein Hauch, einer der Hauche, die den unbefleckten Leib Baphomets an den sieben Öffnungen heimsuchen? 'Wir' treten ein in einen Film wie Hauche, Wünsche ohne Wurzeln und

ohne Ziel, irrende Seelen und schon ohne Hoffnung ... Wir ... Welcher Film hat seine Zuschauer je besser *gesehen* und an der Nase herumgeführt?

Zwei Worte zum Schluß: 1) Die bewundernswerte *Photografie* in schwarz-weiß von Sacha Vierny ist eine *Hommage* an die von Alekan für Cocteau. Bildlich ist der Film dem nicht unwürdig, denn er erinnert an *La belle et la bête*. 2) Der einzige Darsteller, der zugleich sich bewegend und sprechend, anders gesagt: lebend in dem Film sichtbar wird, der 'Sammler', Jean Rougeul, der einen schönen, aber oft schwierigen Text mit einer Feinsinnigkeit und Glaubwürdigkeit 'trägt', ohne die das Unternehmen vielleicht kaum 'über die Rampe gekommen' wäre – ist jüngst gestorben. DIE HYPOTHESE VOM GESTOHLLENEN BILD war, glaube ich, sein vorletzter Film (der letzte ist der von Chéreau), und seine letzte große Rolle. Ist es erlaubt zu sagen, daß dieser Tod auf seltsame Weise den Film konnotiert? Dieser hier ist tatsächlich, wie sich zeigen wird, nicht allein eine *Meditation* über die 'bildliche Darstellung'; er ist auch, und das in Wechselbeziehung, eine *Meditation* über den Tod. Wenn 'Meditation' Sie stört, setzen Sie 'Phantasie' ein.

Pascal Bonitzer, Cahiers du Cinéma, Nr. 290/91, Paris, Juli - August 1978

Kritik zu DIE HYPOTHESE VOM GESTOHLLENEN BILD

Von Jean-Paul Fargier

Unmöglich, diesen Absatz – über DIE HYPOTHESE VOM GESTOHLLENEN BILD von Raul Ruiz, nach Klossowski – wie die vorangehenden zu eröffnen mit einem Zweifel und Einschränkungen erzeugenden *wenn*: weil dieser Film sie von vornherein alle *ausschließt* durch die Herausforderung der Fiktion (Defiktion?). Und sie ebenso *einschließt*, sie verschlingt, schnappt, klaut, kurz, sie stiehlt, unterschlägt und uns dreht. Denn diese Geschichte mit dem Fluchtpunkt des *Androgynen* muß angesehen werden als die systematische und unumstößliche Niederlage des Prinzips der Widerspruchslosigkeit. Eine Sache kann nicht sie selbst und ihr Gegenteil sein? Oh doch. Die Sonne kann doppelt sein. Eine off-Stimme kann eine in-Stimme sein: um das festzustellen, genügt es, daß die Kamera das Gemälde umgleitet und umfährt, hinter dem – und über das – der Kommentator spricht. Eine Darstellung kann zugleich Dargestelltes und Darstellendes sein: stellen die gemalten Bilder die lebenden Bilder dar oder ist es umgekehrt? Welche *zitieren* und welche *zeigen*? Und was zeigt das erste Bild (gemalt oder lebend) aus einer Reihe von sechs, nein sieben? Es zeigt das folgende Bild, das zum dritten führt und so fort. Abgesehen davon, daß eins fehlt, ist die Reihe unvollständig. Nun, das Fehlende – gestohlene (vom wem? warum?) – enthält alle Antworten auf die Fragen, die von den vorhandenen Bildern offen gelassen sind. Dennoch, wenn man auch nicht wissen kann, wie das gestohlene Gemälde angeordnet war, hat man einige Erleuchtungen (und à propos Licht, der Film bringt den Beweis, daß es zugleich staubig und klar, flüchtig und verdichtet sein kann, ich meine die Szene, wo die off-Stimme plötzlich sehr semiologisch, Demiurgen gleich, ungefähr sagt: „es werde Licht“, und das Licht erstrahlt (fuse), statt matt (diffuse) zu sein wie sonst in dem Film), einige Erleuchtungen, sage ich, über das, was die Anordnung dieses Bildes ausdrückt, stigmatisierte. Und man hat diese Erleuchtungen, ziemlich dunkle übrigens, vermittelt eines kleinen Schlüsselromans, der eine düstere Familienstory aus der guten Gesellschaft des vergangenen Jahrhunderts erzählt. Ein Roman, illustriert mit Vignetten, in denen die Aufstellung der Personen, ihre Gesten, ihre Blicke, ihre Beziehungen, wiederum diejenigen der gemalten und/oder lebenden der sechs Bilder evozieren. Verwischen der Ursprünge, Versagen des Bezugs. Das gestohlene (volé) Gemälde ist ein diebisches (voleur) Gemälde. In dem Sinn: alle Spalten (fentes) sind getäuscht (feintes). So daß man sowohl sagen kann: Die Hypothese vom gestohlenen Bild als auch die gestohlenen Hypothese vom Bild. Die dem (nicht vorhandenen) Bild gestohlene Hypothese ebenso wie eine Hypothese

anhand des gestohlenen Bildes: umkehrbare Frage des Inhalts und des Behälters. Also auch: ver-(ent-)schleierte Hypothese (dé/voilé). Oder gar: vergewaltigte (violé), nicht nur, weil besagte Hypothese nur durch einen buchstäblichen Gewaltstreich sich verifiziert, sondern auch, weil man die Vergewaltigungen nicht mehr zählen kann, mit denen diese hypothetische Geschichte aufwartet. Und dazu: die Hypothese des Fensterladen-Gemäldes (tableau volet). Wer wagt es, das Fenster – und das Haus – zu nennen, das dieser Flügel erhellt oder verdunkelt? Falls das Haus nicht aus Fensterläden erbaut wäre wie ein Kartenhaus. DIE HYPOTHESE VOM GESTOHLLENEN BILD dauert 67 Minuten. Nach der Regel sind über 59 notwendig für einen Langfilm. Es handelt sich also nicht wirklich um einen langen, aber auch um mehr als einen kurzen Film, also um beides zugleich: der Film setzt das Prinzip der Widersprüchlichkeit sogar bis hin zu seiner Definition in Frage. Und in der Tat, da man nicht wußte, wo ihn unterbringen, hat 'Perspectives' (eine Sektion des Cannes-Festivals, A. d. R.) ihn uns ganz allein gezeigt als einen langen, aber zu einer Zeit, die den kurzen und mittellangen Filmen vorbehalten ist.

Jean-Paul Fargier, Le Cahiers du Cinéma, Nr. 290/91, Paris, Juli - August 1978

Dies ist die Geschichte eines geheimnisvollen Bildersammlers, der auch Interpretationen sammelte. Dieser Sammler, der eine Serie von Bildern eines Malers namens Tonnerre besitzt, scheint uns zu einer Art Führung einzuladen, in deren Verlauf er den Grund des Skandals herauszufinden sucht, den die Bilder zu ihrer Zeit auslösten. Man kann annehmen, daß eines der Bilder fehlt: das ist die Hypothese vom gestohlenen Bild, um welches sich der Skandal und argwöhnische Vermutungen drehen. Es geht darum, dieses unsichtbare Bild zusammensetzen, um das Geheimnis zu durchdringen, das der Kollektion insgesamt ihren Sinn geben könnte.

Aber anstelle einer Erklärung des Geheimnisses entdecken wir nur eine Folge von Rätseln, die spiralförmig zueinander angeordnet scheinen.

Diese Fabel von der Darstellung einer maliziösen, ja perversen Intelligenz wird weniger wie ein Kriminalroman, sondern wie eine Schachpartie entwickelt, an der der Zuschauer teilnimmt, ohne je der Rolle sicher zu sein, die er spielen soll: Vertrauter, Zeuge oder Komplize.

Raúl Ruiz

Biofilmografie

Raul Ruiz

- 1941 in Puerto Montt/Chile geboren, Private katholische Oberschule, Jura-Studium.
- 1961 *La maleta*, erster, unvollendeter, mittellanger Film
- 1961-1962 in Argentinien an der Escuela de Cine in Santa Fé.
Danach ca. 30 Theaterstücke für das Fernsehen bearbeitet. Machte das absurde Theater in Chile bekannt.
- 1963 Schnitt der Tagesschau von Canal 9 und verschiedener Sportprogramme
- 1965 *Tango del viudo*, unvollendeter Spielfilm
- 1968 *Tres tristes tigres*, Spielfilm
- 1970 *Que hacer?*, Spielfilm zusammen mit Saul Landau
La colonia penal, Spielfilm
- 1971 Serie von zehn 5-Minuten-Filmen zur Wahlkampagne
Mapuches (Ahora te llamaremos hermanos), kurzer Dokumentarfilm
Nadie dijo nada, Spielfilm
La expropiacion, Spielfilm
- 1972 Filmberater der Sozialistischen Partei
Poesia popular, Los minutereros, La teoria y la practica, kurze Dokumentarfilme
- 1973 *Abastecimiento*, kurzer Dokumentarfilm
Palomita Blanca, Spielfilm
Nueva cancion chilena, zwei Kurzfilme
Palomilla brava, unvollendet
- 1974 *Realismo socialista*, Spielfilm
Dialogos de Exilados, Spielfilm, in Paris gedreht
- 1975 *El cuerpo repartido y el mundo al revez* (Koproduktion mit dem ZDF, Das Kleine Fernsehspiel, Deutscher Titel: *Mensch verstreut und Welt verkehrt*)
- 1977 *La vocation suspendue*
- 1978 L'HYPOTHESE DU TABLEAU VOLE