

MÉCANIQUE QUANTIQUE

En examinant des centrales allemandes, *Sous contrôle* fabrique un état des lieux de l'énergie atomique dans le pays. Volker Sattel a réalisé le film en 2011, juste avant la catastrophe de Fukushima.

Au commencement il y a la science-fiction. Le générique aux lettres vert fluo qui défilent, dictées par le crépitement d'un compteur Geiger, cite *Matrix*. Les filaments lumineux, qui se détachent du fond noir, confortent l'idée que ce qui va suivre relève d'une fiction d'anticipation. Mais tout cela existe bel et bien: le réalisateur explique dans un entretien accordé à *l'Exberliner* que ces filaments ne sont pas des images de synthèse, mais la trace laissée par les rayons gamma sur la pellicule argentique.

Le film se déploie en une suite de lents travellings descriptifs et de longs plans fixes, où le cinéaste emmène son spectateur là où il est normalement interdit d'entrer – le ventre de plusieurs sites nucléaires: des réacteurs,

une usine modèle, des caves qui regorgent de déchets hautement toxiques, des salles de contrôle, un salon dédié à l'énergie atomique, des centrales accidentées. Soucieux d'objectivité, le cinéaste donne la parole à différents acteurs de cette industrie et leurs discours scientifiques, d'abord rassurants, se font de plus en plus préoccupants.

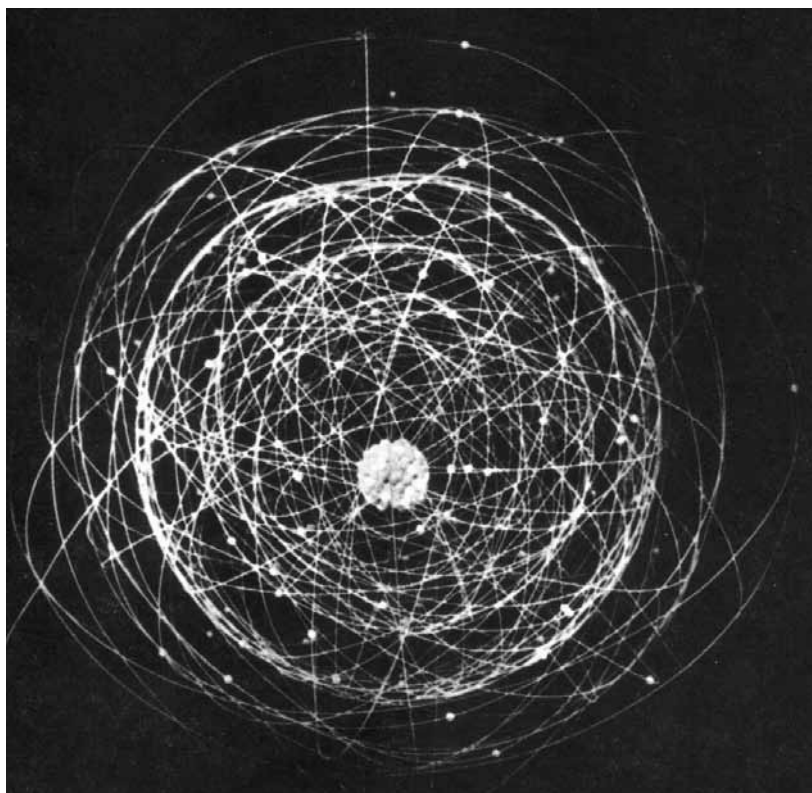
Volker Sattel a tourné en cinémascope. On reconnaît l'influence de la mise en scène de *Playtime*. Dans la profondeur des plans, les ouvriers apparaissent minuscules à côté d'engins qui ressemblent à des navettes spatiales. Leurs corps sont soumis aux mouvements de robots rythmant chacun de leurs gestes. Ils portent tous les mêmes uniformes, se désinfectent dans des douches

qui parlent, apportent leur linge dans d'énormes automates qui le trient, le lavent, et le rangent. Le film est ponctué de virgules grinçantes, indices du danger en forme de clin d'œil: photo d'un bouton rouge «Help» en fond d'écran d'un ordinateur, deux horloges indiquant une heure légèrement différente dans une salle de contrôle et, par deux fois, un physicien de l'atome qui peine à faire fonctionner une machine à café.

Ébloui par le spectacle de la fission nucléaire, le réalisateur emprunte à la mise en scène de *2001*: d'amples mouvements de caméra scannent lentement les mastodontes de la technologie nucléaire s'adonnant à une chorégraphie majestueuse. Le cœur des réacteurs est un œil profond autour duquel gravitent les travailleurs. La nature suffoque, envahie de bips surnaturels, et les centrales crachent une épaisse fumée au visage de la lune.

Les images du film quadrillent la complexité des réseaux électriques, la surabondance de boutons, de leviers, de pompes, de voyants, de chiffres. Tout apparaîtrait verrouillé, aucun incident ne semble possible. Pourtant, c'est au conditionnel qu'un guide décrit ce qui adviendrait si, par exemple, un avion venait à se crasher sur le réacteur.

Aux deux tiers du film, l'inquiétude grandit. À l'occasion du cinquantième anniversaire du congrès de Dresde sur l'énergie nucléaire, le cinéaste filme en contre-plongée les silhouettes des grands acteurs commerciaux de la puissance atomique, qui se détachent sur un ciel bleu. La musique d'un concert



classique exalte cette image. Puis, toujours en musique, à bord d'un montage rouillé, la caméra s'enfonce en temps réel (plus d'une minute trente) au plus profond de la croûte terrestre. Là, dans un silence absolu, des kilomètres cube de déchets nucléaires sont entreposés. Ils resteront radioactifs pendant quinze milliards d'années: le montage alterné figure le décalage entre des décisions qui procèdent d'une logique économique et la réalité écologique qui en découle. Puis, dans un dernier mouvement du film, les réacteurs flambant neuf du début laissent place aux ruines de centrales en fin de vie, dégueulantes de câbles, devenues des chantiers infréquentables où seules des grues et des engins de démolition sont filmés au travail. Les lieux se vident d'hommes et se remplissent de bruits métalliques discordants.

Sous contrôle
de Volker Sattel

ROUTE DU DOC
Sam - 21h15 - Salle 5

Comme s'il réalisait l'enfer technologique anticipé par les œuvres de Tati et Kubrick à la fin des années soixante, Sattel s'attache à montrer la fascination des pionniers pour une énergie propre, révolutionnaire et pacifique, puis la désillusion qui a suivi. Autour de ces usines, toutes les rues dépeuplées portent le nom de scientifiques renommés. A l'heure de la fin, leur gloire se ternit et on réalise la difficulté de traiter les composants de l'usine, le temps nécessaire à leur décontamination.

Les codes du film d'épouvante sont à l'œuvre lorsqu'on découvre un parc d'attractions désuet qui a pour vedette un manège à sensations fortes, construit dans le cœur même d'un réacteur désaffecté. Les enfants grisés par un plaisir teinté d'effroi, et leurs cris amplifiés qui résonnent contre les parois, laissent envisager le pire.

Et le pire apparaît dans un dernier mouvement du film: dans les salles de contrôle que nous avons découvertes, toutes les alarmes se mettent en route, les voyants s'allument, les alertes résonnent, produisant un vacarme effrayant auquel personne ne vient répondre. Le générique prolonge cette musique minimale et discordante: le murmure du Chaos?

Gabrielle Pinto

LES IMAGES NOUS PARLENT

Aujourd'hui, le séminaire «La voie des images» est consacré à l'analyse des films d'Harun Farocki, *Images du monde et inscriptions de la guerre*, 1988, et *Respite*, 2007.

Le séminaire poursuit le dialogue que mènent depuis plusieurs années Sylvie Lindeperg et Jean-Louis Comolli. Leur réflexion propose une nouvelle manière de faire l'histoire de la seconde guerre mondiale, en y intégrant ce que nous apportent l'Histoire des tournages, en particulier ceux liés à la déportation vers les centres de mise à mort, lieux de «l'image manquante»; et une réflexion éthique sur l'usage de l'archive filmée dans les productions documentaires ou fictionnelles d'aujourd'hui.

«La forme est enjeu de sens» disent-ils – en cela la série télévisée *Apocalypse* et le film d'Ophüls, *Memory of Justice* ont deux démarches opposées.

LA VOIE DES IMAGES
Sam - 10h - Salle 2

La première transforme une impressionnante collection d'archives de la seconde guerre mondiale en un récit linéaire, qui cherche avant tout l'immersion du spectateur dans l'événement historique: colorisation, sonorisation, recadrage (du 4:3 au 16:9), transfert vers la haute définition, lasers qui restituent comme dans un film de science-fiction la trajectoire des obus, dramatisation liée au ton de la voix off, effets de suspense. Ces procédés uniformisent des images qui ont pourtant des origines complètement hétérogènes: des actualités filmées, des films de propagande nazie – dont *Le triomphe de la volonté* de Léni Riefenstahl –, des films amateurs tournés par des proches d'Hitler. Tout est fait pour que le passage d'une source d'image à une autre soit masqué, et donc que leurs intentions de réalisation se confondent. Les effets sonores et la couleur introduisent ainsi une continuité entre des plans dont la mise en scène est pourtant très différente. Pourtant, cadrages, angles de prise de vue, attitudes des sujets filmés trahissent le regard de l'opérateur de l'époque. Les réalisateurs de la série se trouvent otages

de la forme, et de l'idéologie, dont sont toujours porteuses ces archives. Et lorsqu'ils choisissent de faire apparaître le titre de la série sur une image en plongée d'un congrès nazi, ils convoquent le sentiment de puissance provoqué par la propagande de Léni Riefenstahl. Contradiction totale d'une série qui prétend dénoncer le nazisme et qui pour le faire, adopte son point de vue. On verra ainsi Hitler, filmé par des proches sur son bateau en partance pour le nord de l'Europe, sourire et s'endormir au soleil, en plan rapproché. Le film *Memory of Justice* utilise également un film amateur. Deux fillettes font de la luge, insouciantes. Puis la caméra d'Ophüls prend du recul, le film continue de défiler sur un écran et Speer, l'architecte d'Hitler, désigne ses enfants amenés à côtoyer les plus hauts responsables du régime. Ophüls l'interroge: «c'est votre fille que vous dites être de gauche? – Non, dit-il en montrant la plus grande; c'est elle qui est de gauche... Elle n'a jamais accepté l'autorité.» Ces images acquièrent immédiatement un sens précis car le spectateur sait où elles ont été tournées: près de Berchtesgaden; qui les a filmé et dans quel but («ce sont les

premières pellicules couleur, elles sont formidables»). De plus, Ophüls l'aide à mettre en perspective cette archive privée lorsqu'il questionne Speer sur les raisons intimes de son engagement auprès d'Hitler. Le spectateur a des outils pour lire l'image, et est en mesure d'en dégager une interprétation plus complexe.

Sylvie Lindeperg invite à une historicisation du moment de l'enregistrement. Elle analyse ainsi, dans son ouvrage *La Voie des images*¹, le film tourné par dans le ghetto de Terezin entre août et septembre 1944, commandé par les nazis, tourné et joué par les juifs du camp eux-mêmes. L'analyse historique du tournage permet de comprendre le projet initial des nazis : réaliser une mise en scène censée rassurer sur le sort des juifs qui y sont internés, dont certains sont connus : hommes politiques, intellectuels, musiciens et artistes. Les montrer vivant ; construire un décor et les montrer heureux. Cacher le fait qu'il s'agit d'un camp de transit pour les centres de mise à mort ; cacher la surpopulation, le nombre de morts. Il se présente comme un documentaire, mais obéit aux moyens d'un film de fiction à grand spectacle, avec répétitions, costumes et acteurs choisis (beaux, mais pas blonds!). Les nazis y font jouer les internés sous la terreur. La difficulté principale de lecture de cette « comédie du bonheur » complètement scénarisée tient donc à la collaboration imposée à tous les acteurs du projet, en particulier pour les scènes complètement ou en partie fictives.

Jean-Louis Comolli nous guide dans l'analyse de ces images : au-delà du projet nazi, comment traquer ce que les internés juifs, par leur simple présence devant la caméra, peuvent nous dire ? Un acteur est habituellement libre de faire son « auto-mise en scène » : à partir des indications du réalisateur, il épouse l'intention qu'expriment la séquence et le film. Les internés, eux, ont le corps rigide, raidi par ce qu'ils sont censés exprimer. Or la caméra capte l'indocilité des corps. Il faut ralentir l'image, revenir plusieurs fois sur les détails pour voir. Voir les enfants jouer avec plaisir cette comédie : ils savent qu'il ne faut pas regarder la caméra – c'est une fiction – mais ils ne peuvent s'en empêcher furtivement, et détournent rapidement le regard. Lorsqu'on leur demande de dire « Merci oncle Rahm » au commandant du camp qui leur distribue un goûter, la prise doit être refaite trois fois, car il est habituellement interdit de saluer le commandant, et que les enfants dévorent les tartines trop rapidement !

La forme est un enjeu de sens. Le caméraman juif développe un « art de la contrebande ». Il doit montrer la joie, il filme donc en plans rapprochés et capte la beauté des visages. Éphémère preuve de vie, mais prise de vue qui durera. Les corps résistent au cadrage. Lorsque les compagnies de propagande tournent en 1940 au ghetto de Lodz, il s'agit de construire une imagerie du juif destinée aux allemands. Les visages sont sélectionnés, des mimiques commandées, un travelling latéral descriptif est suivi d'un travelling avant qui souligne lourdement

les faciès ainsi fabriqués. Mais le regard est plein d'ironie ; le corps se tend à l'approche de la caméra, résistant au sens qu'on voudrait lui faire porter. Conséquence ou non, *Le juif éternel* est un échec commercial. Il faudra qu'un acteur aryen joue la figure du juif dans une fiction pour que le film ait un immense succès (*Le Juif Süß*, 1940) : les conditions du tournage s'inscrivent sur l'image.

C'est pourquoi les images de Léni Riefenstahl ont une telle force intrinsèque. On connaît les moyens importants et les innovations cinématographiques qui caractérisent *Le Triomphe de la volonté*. Il faut y ajouter, malgré les quelques exceptions, l'adhésion des opérateurs, et d'une grande partie des personnes filmées au projet du congrès, indissociable de la mise en scène du film. Puissance, grandeur, mise en scène d'une religion civile et du peuple qui l'incarne : ces images créent encore aujourd'hui une certaine exaltation chez le spectateur, ne serait-ce que parce que l'esthétique qui s'y est construit a été réutilisée et popularisée par les films de science-fiction. Si ces films de propagande étaient destinés à faire peur aux adversaires du Reich, les réutiliser sans les déconstruire, comme dans *Apocalypse*, réactive et consacre la fascination.

¹ LINDEPERG Sylvie, *La Voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, 2013.

Gaëlle Rilliard



Les photographies du festival, d'Hélène Motteau, sont exposées dans le préau sous l'accueil public.

Y a-t-il des critères de sélection pour les films archivés à la Maison du doc ?

On n'est pas dans une logique de sélection. La plupart des films sont envoyés dans le cadre de l'inscription à Expériences du regard, mais n'importe qui peut inscrire des films toute l'année. Notre vidéothèque opérative, le Club du doc, n'a pas de limitation dans le temps ni dans l'espace. Du coup, depuis 20 ans, la question se pose de l'intérêt des films qu'on reçoit, parfois très amateurs: un papi qui nous envoie six films par an, qui filmait ses chèvres, son chien et franchement... Mais on conserve tout.

Sur quel support sont conservés les films ?

Le Club du doc a 20 ans. De 1993 à 2005, on recevait essentiellement des VHS, et depuis 2005 des DVD. Donc maintenant on a un peu plus de DVD que de VHS.

Et la mise en ligne ?

Il y a un projet de numérisation qui nous occupe depuis quelques années. On va passer par la Bibliothèque Nationale de France avec l'idée de mutualiser nos ressources. On s'est rendu compte que soixante pour cent des films qui étaient au Club du doc n'étaient pas archivés au dépôt légal. On a des intérêts réciproques: eux pour les récupérer, nous parce que l'acte technique de numérisation est cher, et que la BNF est équipée en matériel et en moyens humains. Au préalable, il y a une première phase du projet qui va consister à recontacter tous les ayants droit, les producteurs et les réalisateurs qui ont déposé un film en essayant d'obtenir un support de meilleure qualité. Aujourd'hui, le Club du doc offre une consultation sur place et à distance. Le visionnage à distance est vraiment l'enjeu crucial de ce projet: arriver à convaincre les ayants-droit de nous donner l'autorisation de mettre les

films en ligne dans le cadre restreint d'un réseau professionnel de type extranet. Les membres du Club du doc et du RED (Réseau d'Expérimentation et de Diffusion, qui regroupe des diffuseurs de documentaires) pourront y accéder.

C'est très important pour nous de donner un accès moderne, et non archaïque comme aujourd'hui.

On est toujours dans une logique de copie de travail donc ce sera un accès de type VOD, en streaming, et on envisage de marquer l'image afin qu'il n'y ait pas de dérapages. On a eu dès le départ la confiance des professionnels et il n'y a pas de raison qu'on ne la garde pas.

Je pense qu'un accès en ligne multipliera le nombre des spectateurs potentiels de ces copies de travail, et permettra de réduire le coût pour les utilisateurs.

L'année dernière, il y a une journaliste du *Monde* qui avait écrit «La Maison du doc veut sortir de l'âge de pierre.» Je peux aujourd'hui lui répondre «La Maison du doc va sortir de l'âge de pierre.» La Maison du doc a à la fois un côté précurseur, – l'invention, avec très peu de moyens, d'un service singulier –, et des difficultés à se moderniser.

Quels sont les perspectives de la Maison du doc ?

La suite à long terme de ce projet de numérisation est de devenir un pôle associé de la BNF et du CNC: cela permettrait de devenir dépositaire de l'intégralité du dépôt légal, c'est-à-dire d'avoir, en plus de ceux déjà conservés au Club du doc, tous les documentaires déposés à la BNF et au CNC. Ce dernier a déjà numérisé 4000 films dont des documentaires des années 10 et 20. La Maison du doc sera un centre de ressources assez pointu pour les chercheurs, les universitaires, un public qui pour l'instant nous connaît assez peu. C'est la volonté de la Maison du doc: élargir son fond et se faire connaître en allant chercher d'autres publics.



RENAISSANCE DE LA CLINIQUE

REGARDS ALLEMANDS - ÉPISODE 3

ROUTE DU DOC

Sam - 14h30 - Salle 2

Sam - 10h et 21h15 - Salle 5

Il semblerait que, côté allemand, il faille entendre par cinéma critique un cinéma logique : cadrage opéré au scalpel, découpage analytique, déroulement méthodique de ces encadrés : œil soumis au vœu pieux de scientificité. Qu'au terme de ce rationalisme de la mise en scène se trouvât la poésie est fort possible. Noces déjà célébrées par Painlevé, qui vouait le microscope au lyrisme. Ici aussi l'autopsie du monde mène à sa sublimation.

Deux films de science-fiction : *Unter Kontrolle* (Volker Sattel), *Work Hard, Play Hard* (Carmen Losmann), moulés dans la démesure du cinémascope, la pompe des grands espaces, le souffle de panoramiques amples et méticuleux ; le tout dans des décors qui n'ont pour signes que l'hyper-technicité et le rutilant des surfaces désinfectées. Le premier sous-titre « Archéologie de la puissance atomique », et enquête dans plusieurs centrales allemandes, actives ou fantômes (celles-là les plus sidérantes, matière pour un film cyberpunk ou une fable surréaliste : ainsi d'un improbable manège installé dans un ancien circuit de refroidissement). Il y a les paroles d'expertise, qui garantissent la sécurité du dispositif, laissent parfois percer l'inquiétude, dessinent une brève et désastreuse histoire du nucléaire. Et surtout il y a la luminescence des boutons et écrans, les salles de contrôle sorties tout droit de 2001, les intérieurs délirants de la machinerie, son ordre millimétré auquel répond une égale précision de l'esthétique, qui dans sa manière colle à son objet pour en mieux faire ressortir la démesure trop réglée. Monde et mise en scène verrouillés que retrouve le second film, portant lui sur le nec plus ultra du management le plus moderne : espaces de travail tout en transparence, gestion prétendument raisonnée de soi et de l'autre, ensemble de pratiques visant à l'optimisation des capacités. Identique décor – architecture de verre et d'aluminium, monde poli, stérile, nickelé –, pour des discours différents, ici inflationnistes : entretiens individualisés dignes de la

Stasi, propos sur l'altération de l'ADN des travailleurs, ode au *team spirit* et au dépassement de soi, le tout assis sur une prétention à la méthode la plus rigoureuse, puisqu'il semblerait que l'enrégimentation soit devenue science dure. Monde famélique non sans épaisseur épique.

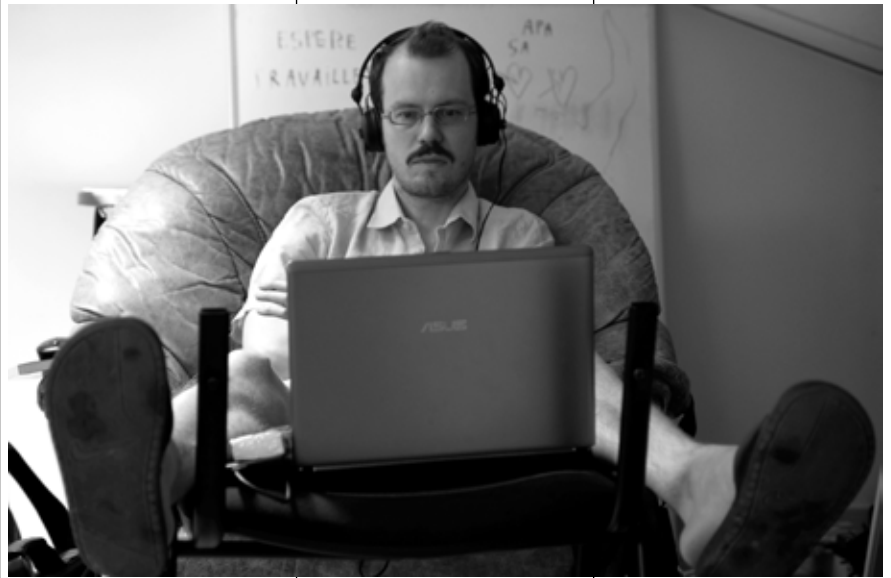
Comme si le documentaire avait surtout l'irréel pour matière. Les utopies absurdes du capitalisme se révèlent alors des plus nourricières. Qui dit capitalisme cognitif dit aspiration à un système raisonné des choses, assomption d'une technique passant pour vérité. Capitalisme maladivement propre, installé dans un monde chromé et froid : asepsie qui atteint jusqu'au corps humain transformé en poupée de plastique. Et le cinéma pour y répondre de mimer ce rêve hygiéniste, et d'user d'une image qui empreinte sa teinte au métal, d'une esthétique mathématique allant dans le sens de cette rationalité outrée. *Hinterland*, film français de Marie Voignier, mais pour ainsi dire d'une pâte allemande, le montre parfaitement en dédoublant son régime visuel. L'espace qu'il portait se divise en deux : d'un côté, un pays de Cocagne artificiel, de fausses îles tropicales aménagées dans des contrées au climat inclément, monde inversé que son directeur présente lui-même comme une « esthétisation » – entendre neutralisation et falsification, paradis aux couleurs d'hôpital – qui dès lors ne peut être filmé qu'en accentuant cette folie géométrique ; de l'autre, le désert alentour, terre dévastée qui a pour elle de n'être pas prisonnière d'une fausse idée du beau, et qui se laisse filmer sous les auspices du sale, avec une caméra libérée, des formes aux contours moins cadencés et une lumière qui n'a pas l'intransigeance du néon mais le dégradé hivernal.

Voir dans cette esthétique clinique un désir de pure objectivité serait fausser la perspective. L'ironie s'y cache, discrète. Elle se manifeste par l'excès de précision. Thomas Heise excelle dans ce renversement de l'observation

analytique en morsures critiques. Dans *Das Haus*, patiente recension en plans fixes des conflits entre fonctionnaires (DDR) des services sociaux et demandeurs d'aide, le regard de côté, celui qui se décroche du simple objectivisme, transparait dans des cartons qui isolent des bouts du discours bureaucratique, encadrés soulignant l'écart entre la loi et la réalité qu'elle prétend régler. Mais l'indécidabilité entre constat et critique trouve sa forme parfaite dans *Gegenwart*, film sur un crématorium : là, l'économie rationnelle de la mise en scène atteint son apogée, toute en rigueur dans l'enregistrement de gestes maîtrisés à l'excès et d'une salubrité névrotique : rien que l'observation, en des plans fixes, larges et frontaux, saturés de détails ; et pourtant la fin – n'en disons rien pour ne pas déflorer les regards – prend la forme d'une embardée subjective, moquerie terminale qui met à mal la prétention au regard détaché.

Chose notable, de ces films toute voix-off est absente, quand c'est ici que la grammaire cinématographique nous a habitués à loger l'analyse, le codage signifiant du regard porté par l'image. C'est dire que le sens n'est pas donné en toute clarté, qu'il se maintient en retrait malgré l'éloquence visuelle : qu'aucun discours ne soit là pour certifier un sens univoque implique que le spectateur est seul responsable de ce qu'il verra dans les films. Ce qui maintient ces derniers dans une certaine oscillation, entre description distante et allégorie lourde de sens : indétermination dont *Gegenwart* (« présent », c'est-à-dire manière dont le passé travaille notre contemporanéité) est le meilleur exemple, puisque montrer un crématorium en Allemagne n'a rien d'anodin, quand pourtant rien dans le film n'indique cette direction. Ainsi en va-t-il du sens dans ce régime critique, jamais immédiatement extrapolé, maintenu au ras des choses, laissé à la merci de nos consciences.

SAMEDI 24 AOÛT



Salle **1**

matin

10h30 - REDIFFUSION
Prémonition, Marie Frering, 2013, 29', page 72 du catalogue
À peine ombre, Nazim Djemaï, 2012, 87', p. 73

après-midi

14h30 - REDIFFUSION
Géographie humaine, Claire Simon, 2012, 101', p. 150
Gare du Nord - Claire Simon, 2012, 119'
 Débat en présence de la réalisatrice

soir

21h - SÉANCES SPÉCIALES
Night Labor, Ashley Sabin, David Redmon, 2013, 68', p. 143

Salle **2**

matin

10h - LA VOIE DES IMAGES
 Interventions de Jean-Louis Comolli et Sylvie Lindeperg.
 Projection d'extraits de films, p. 17

après-midi

14h30 - ROUTE DU DOC
Detection, Kathrina Edinger, Eduard Stürmer, 2013, 92', p. 59
M. Berner et la chaussée de Wolokolamsk, Serpil Turhan, 2010, 39', p. 59
The Flock of the Lord, Romuald Karmakar, 2011, 90', p. 60

soir

21h15 - SÉANCES SPÉCIALES
Trucker and The Fox, Arash Lahooti, 2013, 78'

Salle **3**

matin

10h15 - EXPÉRIENCES DU REGARD
Furor, Salomé Laloux-Bard, 2012, 17', p. 73
i G.A.R.I!, Nicolas Réglat, 2013, 83', p. 74

après-midi

14h45 - SÉANCES SPÉCIALES
État commun, conversation potentielle, Eyal Sivan, 2012, 123', p. 142
Dans un jardin je suis entré, Avi Mograbi, 2012, 97', p. 142

soir

21h15 - EXPÉRIENCES DU REGARD
What a Fuck Am I Doing on this Battlefield, Nicolas Peltier, Julien Fezans, 2012, 53', p. 74
Ô mon corps!, Laurent Aït Benalla, 2012, 70', p. 75

Salle **5**

matin

10h - ROUTE DU DOC
La Maison/1984, Thomas Heise, 1984, 56', p. 58
Consequence, Thomas Heise, 2012, 65', p. 58

après-midi

15h - REDIFFUSION
Furor, Salomé Laloux-Bard, 2012, 17', p. 74
i G.A.R.I!, Nicolas Réglat, 2013, 83', p. 74

soir

21h15 - ROUTE DU DOC
Rencontres à Milton Keynes, Ingo Baltes, 2011, 73', 60
Sous contrôle, Volker Sattel, Stefan Stefanescu, 2011, 98', 61

00h30
 Green Bar
 Concert de clôture
 Babayaga

PLEIN AIR

21h30
Trucker and The Fox, Arash Lahooti, 2013, 78'

Départ de la navette
 pour Vals: 1h00
 Place du Green