



QUINZAINÉ
DES RÉALISATEURS
Société des réalisateurs de films
CANNES 2022

LES HARKIS

UN FILM DE PHILIPPE FAUCON

ISTIQLAL FILMS & LES FILMS DU FLEUVE
présentent



LES HARKIS

UN FILM DE PHILIPPE FAUCON

AU CINÉMA LE 12 OCTOBRE

▷ *RELATIONS PRESSE*

ADOK FILMS
079 431 66 48
jmbuhler@adokfilms.ch

▷ *DISTRIBUTION*

ADOK FILMS
8, rue des Moraines
079 431 66 48

Fin des années 50, début des années 60, la guerre d'Algérie se prolonge. Salah, Kaddour et d'autres jeunes Algériens sans ressources rejoignent l'armée française, en tant que *harkis*. À leur tête, le lieutenant Pascal. L'issue du conflit laisse prévoir l'indépendance prochaine de l'Algérie. Le sort des harkis paraît très incertain. Pascal s'oppose à sa hiérarchie pour obtenir le rapatriement en France de tous les hommes de son unité.



Harki : supplétif algérien de l'armée française, pendant la guerre d'indépendance algérienne (1954-1962), membre d'une unité appelée harka (mot arabe signifiant : «mouvement»)

Fellagha : nom péjoratif donné par les militaires français aux combattants indépendantistes algériens (littéralement : «coupeur de route», c'est à dire «bandit»)

Entretien avec PHILIPPE FAUCON

Plus de quinze ans après *La Trahison*, vous revenez sur « les événements d'Algérie » pour reprendre l'expression du gouvernement français de l'époque. Quelles raisons personnelles et/ou artistiques ont motivé ce film ?

Je suis né pendant la guerre. Comme beaucoup d'autres de ma génération, nés de parents qui l'ont vécue et en ont été profondément marqués, nous avons hérité de quelque chose qui s'est transmis sans toujours avoir été exprimé. Nous avons ensuite grandi et rencontré d'autres jeunes de nos âges, héritiers eux aussi de quelque chose de très à vif et très antagoniste autour de la mémoire de la guerre, que ce soient les enfants d'anciens harkis ou ceux marqués par les souffrances subies pour la cause de l'indépendance de l'Algérie.

Qu'est-ce que cette période enfouie, plus ou moins volontairement oubliée, peut dire des débats sur « l'immigration et l'intégration » qui traversent aujourd'hui encore le débat public et politique ?

L'histoire de la société française est depuis toujours faite de multiples croisements. Entre autres, elle est liée par la force des choses à celles des gens descendants de parents venus des pays où la France a été présente. Aujourd'hui, on voit se raviver les discours du repli sur soi et même les mythes d'une France originelle. On en est arrivé à entendre dire que Mohamed n'est pas un prénom français et qu'il faudrait favoriser l'intégration en prénommant nos enfants autrement (comme ça s'est d'ailleurs produit pour la 1ère génération d'enfants de harkis nés en France). C'est bien sûr occulter que Mohamed est de fait un prénom depuis très longtemps

entré dans l'histoire de France par le sang versé et participant de la société française par le travail apporté, par les enfants élevés.

Peut-on parler de mensonge d'État de la France vis-à-vis des harkis ?

Je crois malheureusement que le mot peut se justifier, si on fait un relevé des déclarations faites au plus haut niveau de l'État entre 1958 et 1962.

Vous montrez que l'entraînement des harkis était sommaire. Presque une parodie. Un des protagonistes dit bien qu'ils étaient envoyés au premier rang des combats, comme des remparts humains pour les Français de souche.

Disons que pour un nombre important, c'était des fellahs (des paysans), qui du fait de la guerre n'avaient plus de moyens de vivre et qui ont dû apprendre le maniement des armes. Lorsque la mère de Salah lui dit : « Ils envoient nos hommes les premiers, parce qu'ils cherchent à épargner les leurs », il y a sans doute aussi, s'ajoutant à sa perception de la guerre en cours, le souvenir des guerres précédentes de la France. De fait, pour certains cadres de l'armée (et je précise bien : pour certains), les harkis ont sans doute été des soldats dont la perte comptait moins que d'autres. J'ai le souvenir d'une lecture où un officier s'indigne et doit insister parce que, réclamant un moyen d'évacuer des blessés, on lui demande de préciser s'il s'agit de militaires français ou de harkis. On ne veut pas risquer la perte d'un hélicoptère ou d'un équipage pour évacuer des supplétifs.



Comment avez-vous construit le scénario ? Quelles étaient ses ambitions ?

Le scénario est construit autour de cet évènement effectivement porteur d'une tragédie annoncée : on a armé des gens contre d'autres, qu'on a ainsi enfermés dans une situation très risquée pour eux. Puis, quand il s'est avéré que ces gens représentaient, avec leurs familles, un trop grand nombre de personnes à faire venir et installer en France (s'ajoutant à l'exode des Européens d'Algérie), alors on a tenté de restreindre ce nombre.

Mais pour dire les choses aussi dans leur complexité, on ne doit pas occulter que l'une des causes, certainement importante, de l'engagement des harkis côté français (en dehors des raisons de survie, de non-choix ou parfois d'adhésion) a été les violences de certains éléments du F.L.N., qui ont poussé beaucoup d'Algériens à rejoindre les harkas après l'assassinat de proches. Et on ne doit pas non plus occulter que les harkis ont été, pour certains d'entre eux, des instruments parfois zélés de la répression.

Avez-vous fait des recherches ? Recueilli des témoignages de témoins de cette époque ?

Oui. Déjà au moment de l'écriture de *La Trahison*. Mais évidemment, beaucoup d'écrits,

de témoignages, restent marqués passionnellement et idéologiquement, dans les deux camps.

Ce film court sur les trois dernières années du conflit et vous y apportez une chronologie assez précise. Pour quelles raisons ?

Lorsque le film commence, on est en septembre 1959. Les personnages du film intègrent une harka. On les arme. Le 16 septembre, le général De Gaulle évoque pour la première fois le principe de l'autodétermination. Dans la 2ème partie du film, on est en juin 1960. Des émissaires français rencontrent à Melun des représentants du F.L.N. pour des tentatives de pourparlers. Les supérieurs du lieutenant Pascal l'envoient dans le « bled », pour soustraire ses harkis aux rumeurs qui circulent. Un peu auparavant, De Gaulle a parlé pour la première fois de « l'Algérie algérienne ». Dans la 3ème partie, on est en 1962. Le cessez-le-feu a été signé. Les harkis sont désarmés. Le choix fait trois ans auparavant (contraint, pour certains) se transforme en piège.

Il y a un côté tragédie inéluctable dans votre manière de raconter cette histoire.

Oui. Historiquement, il y a une tragédie qui se met en place, avec ses causes et ses conséquences. Et d'un point de vue de récit et d'écriture, il y a ce qui est propre à la narration cinématographique, ce que fait circuler, parfois secrètement et fortement, telle image que l'on monte en rencontre avec telle autre, ou telle séquence à la suite de telle autre. Je pense que, d'un point de vue formel, quelque chose agit, qui « tend » le film comme un mécanisme, à plusieurs niveaux, par les moyens du montage. Un peu peut-être d'ailleurs comme dans *La Désintégration*.

Vous faites le choix de refuser tout romanesque. Vous ne dégagez que peu de figures motrices dans la narration, préférant filmer un groupe d'harkis ? Pourquoi ?

C'est une histoire d'hommes pris dans la guerre. Et concernant les harkis, d'hommes pris dans un piège qu'ils sentent se refermer sur eux. Ceux qui les ont côtoyés pendant cette époque les ont souvent décrits comme des « blocs de silence ». Tous existent comme personnages dans le film, mais avec peu de traits, car chacun est dans un repli sur soi. Il y a peu de place pour l'épanchement.

Trois figures structurent le scénario : Salah, qui finira par crier « Vive l'Algérie » ; Pascal, jeune lieutenant français, idéaliste et lucide ; et enfin Krimou, un fellagha devenu harki et envoyé sous couverture dans les rangs de ses anciens amis... comment les avez-vous choisies et construites ?

Ce sont trois figures représentatives. Disons qu'il y en a aussi une 4ème, celle de Kaddour, qui s'enrôle en même temps que Salah, pour des raisons identiques, mais finira, lui, égorgé. Salah et Kaddour se sont engagés sans conviction pro-française très ancrée, par nécessité de survie. Sans l'avoir suffisamment mesuré, ils se retrouvent dans une situation qui les met en porte-à-faux vis-à-vis des populations civiles algériennes, qui les voient maintenant comme les instruments des répressions qu'elles subissent de la part de l'armée française. La nécessité de faire vivre leur famille fait qu'ils anesthésient toute pensée en eux. Comme pour beaucoup d'autres, la prise de conscience est tardive et au terme de leurs itinéraires, Kaddour sera victime de la colère aveugle engendrée par les années d'oppression subies. Salah seul parvient à l'émancipation.



La plupart des personnages du film sont dans une confrontation à eux-mêmes, du fait de la guerre ou du camp qu'ils ont choisi. C'est aussi le cas de Krimou, qui est dans une dualité encore plus particulière, du fait qu'il a parlé sous la torture et que son ralliement au commando a été la seule issue de survie possible après sa trahison. (C'est une situation qui n'était pas rare à l'époque : certains commandos de chasse « musulmans » - dont le fameux « commando Georges » - étaient presque entièrement constitués d'ex-fellaghas « ralliés », dont certains dans des conditions similaires à celles de Krimou). Par la suite, Krimou doit parler à des villageois, pour les convaincre que les hommes du commando sont des combattants indépendantistes venus du Maroc. De fait, il doit tromper ces gens. Il le fait parce qu'il n'a plus le choix. Comme tous les « ralliés », qu'ils le soient de gré ou de force, pour sa survie, il ne peut désormais que vouloir la victoire de la France. Mais en même temps, pour tromper les villageois, il est amené à utiliser des mots qui sont ceux auxquels il croyait autrefois, mais qu'il a reniés. Plus encore que la plupart des autres hommes du commando, Krimou est dans une situation de véritable schizophrénie.

Pascal, comme presque tous les jeunes Français de sa génération, se retrouve pris au piège de la guerre, dans un pays inconnu. Il vit les événements à son niveau, les juge

avec ses moyens, faisant ce qu'il peut pour ne pas se dissoudre dans un contexte de violence, de confusion, de folie et de tensions très oppressant. Son moment de vérité intervient au paroxysme de la situation dramatique dans laquelle se retrouvent pris les hommes avec qui il a vécu cette période de guerre.

Vous filmez les tortures, répondant à une sorte de vérité historique qui aujourd'hui encore les minore pour ne pas dire les dénie.

Je ne crois pas que l'usage de la torture par l'armée française soit aujourd'hui réellement contesté, à part de façon très résiduelle. Les antagonismes qui ne s'éteignent pas portent plutôt sur le fait que la violence a été pratiquée par les deux camps et que l'on continue à se jeter à la figure des massacres, des exactions, des crimes. Aborder cette époque à l'écran suppose d'aborder une période d'une pratique extrême de la violence. Les questions qui se posent alors sont : vers quelle représentation de cette violence veut-on aller (si on décide de ne pas l'occulter) et pourquoi ?

Le film s'ouvre sur la tête décapitée d'un harki. Pourquoi choisir cette séquence d'ouverture ?

Je pense que cette séquence permet d'être, avec un effet d'immédiat, dans la violence de la guerre, avec ce qu'elle a de cyclique, comme une spirale d'horreur : il est possible que la violence infligée ici soit une réponse cruelle à d'autres violences subies (l'homme décapité appartenait à un commando que l'on verra précisément torturer). Et cette violence aveugle que l'on inflige à ses parents va entraîner de nouvelles, par contrecoup : son jeune frère va le remplacer au sein de ce commando.

Le côté acéré (plan fixes, alternance plans larges et gros plans) de la mise en scène confère une véritable tension et nervosité au récit. Renchéri par l'absence de musique. On en revient à cette idée de non romanesque...

Paradoxalement, le plan fixe peut permettre une « mobilité » particulière - en effet génératrice de tension et de nervosité apportées à la séquence - , car il permet de travailler le montage. Ce qui permet beaucoup moins le plan en mouvement, car lorsqu'on décide d'un mouvement, ce n'est en principe pas pour couper dedans ensuite. Aujourd'hui, on vit une telle pratique de hachis d'images que ça se fait parfois, mais de mon point de vue, c'est horrible.

Il peut être également intéressant ou justifié de tourner en plans mobiles (je l'ai aussi fait dans le film, par exemple pour la séquence dans la bergerie, quand le commando fait sortir les moutons pour demander aux fellaghas cachés de sortir de leur trou), mais alors il faut que toute la tension et l'énergie du plan soient trouvées et inscrites dès la prise de vue. Ça demande plus de répétitions, plus de temps.

Il n'y a en effet pas de musique à l'intérieur du film, on reste dans l'âpreté du récit et la nudité des images et des sons, suivant un principe d'esthétique propre au film. Les sons et les images peuvent d'ailleurs avoir des beautés qui quelquefois n'en appellent pas d'autres.

Votre manière de filmer en plans fixes les 'combats' revêt un côté testimonial quasi documentaire...

Filmer les combats demande de trouver les moyens d'un réalisme qui ne soit pas ceux d'un spectacle de la violence ou d'une déréalisation de la guerre, type jeu vidéo.

Le film rappelle les tractations de l'armée pour limiter le nombre d'arrivées en métropole, obéissant ainsi aux directives du gouvernement de De Gaulle. Vous rappelez l'hypocrisie funeste de ces dossiers de rapatriement que les harkis devaient remplir en français, eux qui pour la plupart ne savaient pas écrire notre langue.

Ce fait est rapporté par exemple par le Général François Meyer dans son livre « Pour l'honneur... avec les harkis ». Il raconte cette raison, qui à l'époque semble ne pas avoir été très mesurée (on ne voudrait pas avancer autre chose), du piège qui s'est refermé sur ces hommes, en grande majorité analphabètes, qui, une fois désarmés, démobilisés et renvoyés dans leurs villages, se sont trouvés en grand nombre dans l'incapacité de répondre par eux-mêmes aux exigences administratives du plan de rapatriement, après avoir été séparés des officiers qui auraient pu les y aider. Le Général Meyer pointe le fait que le commandement ne se soit pas étonné que, pour toute l'Algérie, seulement 1500 dossiers de demandes de rapatriements aient été transmis. Des archives montrent par ailleurs qu'au niveau du gouvernement on évalue, à partir de ce nombre, que les rapatriements ne représenteront pas un volume trop important. Le général François Meyer est l'un de ces quelques officiers (il était alors lieutenant) qui ont choisi de rester jusqu'au bout au contact de leurs hommes, pour accompagner leur embarquement dans le cadre du plan officiel de rapatriement, quand d'autres, doutant de ce plan, ont préféré faire le choix de rapatriements clandestins.

Est-il possible d'aborder cette période sans prendre parti ? Êtes-vous conscient des débats que le film risque de susciter ? Les espérez-vous d'une certaine manière ?

Il ne s'agit pas de ne pas prendre parti, mais de trouver à dire la complexité, d'éviter les simplismes, les manichéismes, d'exprimer le plus possible toutes les vérités. Ce qui n'est pas simple, car les vérités peuvent être multiples et rester en conflit. *La Trahison* est celui de mes films qui a suscité à sa sortie les débats les plus virulents (plus que *La Désintégration*, mais ce n'est pas si étonnant, car *La Trahison* se réfère à une tragédie encore proche, qui avait concerné en France des millions de personnes, tandis que *La Désintégration* évoquait un événement qui paraissait, à sa sortie, de l'ordre de la pure fiction). Les hommes qui ont vécu la Guerre d'Algérie ont aujourd'hui entre 80 et 90 ans. Je me rappelle que l'un d'eux avait eu cette formule, au moment d'un débat autour de *La Trahison* : « La page de la Guerre d'Algérie ne doit pas être arrachée, mais il faut trouver à la tourner ».



FILMOGRAPHIE

- 1989** *L'AMOUR*
FESTIVAL DE CANNES
PRIX PERSPECTIVE DU CINÉMA FRANÇAIS
- 1992** *SABINE*
TÉLÉFILM ARTE
- 1994** *MURIEL FAIT LE DÉSESPOIR DE SES PARENTS*
TÉLÉFILM ARTE
- 1996** *MES DIX-SEPT ANS*
TÉLÉFILM FRANCE 2
TOUT N'EST PAS EN NOIR
COURT MÉTRAGE DANS LE FILM COLLECTIF L'AMOUR EST À RÉINVENTER
- 1998** *LES ÉTRANGERS*
TÉLÉFILM ARTE
- 2000** *SAMIA*
FESTIVAL DE VENISE, CINÉMA DU PRÉSENT
- 2002** *GRÉGOIRE PEUT MIEUX FAIRE*
TÉLÉFILM ARTE
- 2005** *LA TRAHISON*
FESTIVAL DE TORONTO
- 2007** *DANS LA VIE*
- 2008** *D'AMOUR ET DE RÉVOLTES*
SÉRIE 4 X 43 MIN POUR ARTE
- 2009** *MAKING OFF*
COURT-MÉTRAGE
- 2012** *LA DÉSINTÉGRATION*
FESTIVAL DE VENISE, SÉLECTION OFFICIELLE, HORS COMPÉTITION
- 2015** *FATIMA*
FESTIVAL DE CANNES, QUINZAINES DES RÉALISATEURS
3 CÉSAR : MEILLEUR FILM, MEILLEURE ADAPTATION,
MEILLEUR ESPOIR FÉMININ POUR ZITA HANROT
PRIX LOUIS DELLUC, MEILLEUR FILM
PRIX DU SYNDICAT FRANÇAIS DE LA CRITIQUE, MEILLEUR FILM
- 2016** *VIVRE*
COURT-MÉTRAGE
- 2018** *FIERTES*
SÉRIE 3 X 52 MIN POUR ARTE
AMIN
FESTIVAL DE CANNES, QUINZAINES DES RÉALISATEURS
- 2021** *LA PETITE FEMELLE*
TÉLÉFILM FRANCE 2
- 2022** *LES HARKIS*
FESTIVAL DE CANNES, QUINZAINES DES RÉALISATEURS

LISTE ARTISTIQUE

THEO CHOLBI	Lieutenant Pascal
MOHAMED MOUFFOK	Salah
PIERRE LOTTIN	Lieutenant Krawitz
YANNICK CHOIRAT	Capitaine
OMAR BOULAKIRBA	Si Ahmed
MEHDI MELLOUK	Sergent-chef Hamid
AMINE ZORGANE	Kaddour
ALAEDDINE OUALI	Djilali
PHILIPPE DU JANERAND	Préfet
ERIC PAUL	Colonel

LISTE TECHNIQUE

Réalisation	PHILIPPE FAUCON
Scénario	PHILIPPE FAUCON, YASMINA NINI-FAUCON, & SAMIR BENYALA
Musique originale	AMINE BOUHAFI
Image	LAURENT FÉNART, AFC
1 ^{ère} assistante réalisation	MARIE FISCHER
Direction de production	JACQUES REBOUD
Décors	PAUL ROUSCHOP
Costumes	AGNÈS NODEN & FLORENCE SCHOLTES
Maquillage / Coiffure	MARIA JITTOU
Montage	SOPHIE MANDONNET
Son	BENOIT DE CLERCK, VINCENT NOUAILLE & THOMAS GAUDER
Étalonnage	PETER BERNEARS

Produit par **PHILIPPE FAUCON, YASMINA NINI-FAUCON, JEAN-PIERRE & LUC DARDENNE, DELPHINE TOMSON**
Coproducteurs **CHRISTOPHE ROSSIGNON, PHILIP BOËFFARD, PIERRE GUYARD, PHILIPPE MARTIN, DAVID THION, OLIVIER PÈRE & RÉMI BURAH**
Production exécutive **TANIT FILMS, NADIM CHEIKHROUHA**
Production exécutive Maroc **MONT FLEURI PRODUCTION - SAÏD HAMICH BENLARBI**
Coproduction France-Belgique **ISTIQLAL FILMS & LES FILMS DU FLEUVE**
Coproducteurs **ARTE FRANCE CINÉMA, NORD-OUEST FILMS, LES FILMS PELLÉAS, BARNEY PRODUCTION, VOO ET BE TV, TANIT FILMS**
Avec le soutien de **CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE ET DE L'IMAGE ANIMÉE, EURIMAGES, CANAL+, CINÉ+, LA RÉGION SUD
PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR en partenariat avec LE CNC, WALLIMAGE (LA WALLONIE), CENTRE DU CINÉMA ET DE L'AUDIOVISUEL DE
LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES, SOUTIEN À LA PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE DU MAROC, FONDS IMAGES DE LA DIVERSITÉ,
COMMISSARIAT GÉNÉRAL À L'ÉGALITÉ DES TERRITOIRES, CINÉFEEL 5, TAX SHELTER DU GOUVERNEMENT FÉDÉRAL BELGE,
CASA KAFKA PICTURES, BELFIUS**
Ventes internationales **PYRAMIDE**