



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*

ROBERT SCHLOCKOFF
06 80 27 20 59
robert.schlockoff@gmail.com

▷ *DISTRIBUTION*

PYRAMIDE
32 rue de l'Échiquier, 75010 Paris
01 42 96 01 01

À CANNES

Riviera Stand L3
distribution@pyramidefilms.com
programmation@pyramidefilms.com

PHOTOS ET DOSSIER DE PRESSE TÉLÉCHARGEABLES SUR WWW.PYRAMIDEFILMS.COM

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 référait 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, QUINZAINE 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, QUINZAINE DES RÉALISATEURS
- 2021** *LA PETITE FEMELLE*
TÉLÉFILM FRANCE 2
- 2022** *LES HARKIS*
FESTIVAL DE CANNES, QUINZAINE 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
Décor	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**
Distribution France et ventes internationales **PYRAMIDE**

SYNOPSIS

During the Algerian War (1954-1962), many impoverished young Algerian men, known as « Harkis », volunteered to join the French Army. Salah and Kaddour find themselves under the orders of Lieutenant Pascal. But as the conflict draws to an end, the prospect of independence looms. The outlook for Harkis seems bleak. Lieutenant Pascal confronts his superiors, insisting that every single man in his platoon must be evacuated to France.

Harki : Algerian auxiliary in the French army during the Algerian War of Independence (1954-1962), a member of a harka unit (from the Arabic harka, "movement").

Fellagha : a derogatory name given by the French soldiers to Algerians fighting for independence (literally "a highway man", "a bandit").

Interview with PHILIPPE FAUCON

More than fifteen years after The Betrayal, you revisit the “Algerian events”, as the French government used to call them back then. Which personal and/or artistic reasons drove you to make this film?

I was born during the war. Many people of my generation have parents who have been deeply scarred by their wartime experiences, and something has been passed down on us, without always being acknowledged. Then we grew up and met other people our age, who had also inherited these raw and antagonistic feelings about the memory of war, be they the children of former Harkis or others, marked by the sufferings endured for the cause of Algerian independence.

How is this long-buried and (more or less deliberately) forgotten period relevant to the issues of “immigration and integration” which are still very much present in today’s public and political debate?

The history of French society has always been fraught with convolutions. It is inevitably linked, among other things, to the fate of the descendants of parents from countries formally occupied by France. Today, a rhetoric of withdrawal and even myths about some original France resurface. It has got to the point where some say that Mohamed is not a French first name and that we should make integration easier by choosing other names for our children (as was the case for the first generation of Harkis’ children born in France). Of course, it is

overlooking the fact that the name Mohamed actually entered France’s history a long time ago, through spilled blood, and that it fully takes part in the French society through work and children.

Would you say there was a state lie of France regarding Harkis?

Unfortunately, I think the choosing of words is accurate, when looking at the official statements that were made at the highest level of government, from 1958 to 1962.

You show that Harkis were so poorly trained that it was almost ridiculous. One of the main characters says that they were sent on the frontline as human shields for native French soldiers.

Let’s say that many of them were Fellahs (farmers) who had lost their income due to the war, and who had to learn how to handle weapons. When Salah’s mother tells him: “They send our men first, because they want to spare theirs,” her perception of the current conflict probably echoes the memory of previous French wars. Indeed, some senior officers (with emphasis on some) probably thought that the death of Harkis mattered less. I remember reading a note in which an officer had to insist and expressed his outrage because when he requested the evacuation of some wounded soldiers, he was asked to clarify whether they were French or Harkis. The army did not want to risk losing a helicopter or its crew to evacuate auxiliary soldiers.

How did you build the screenplay? What was your intent?

The script hinges on this indeed predictable tragedy: some people were armed against others, which put them in a high-risk position. And when it appeared that, together with their families, there were too many of them to be resettled in France (on top of the exodus of Europeans in Algeria), then the response was to try and reduce their number. But the reality is complex, and one must not forget that one of the major causes of the Harkis serving in the French army (besides mere survival, coercion, or in some cases adherence) was the violence of some members of the National Liberation Front (FLN), that drove many Algerians to join the harkas after their relatives were murdered. And one must not conceal either the fact that some Harkis acted as zealous instruments of repression sometimes.

Did you make some research? Did you collect testimonies of witnesses?

Sure. I already did when I wrote *The Betrayal*. But obviously, many written accounts and many testimonies remain emotionally and ideologically biased, on both sides.

The film covers the last three years of the conflict, and you stick to a quite precise chronology. Why is that?

The film starts in September 1959. The characters join a harka. They are given arms. On September 16, General De Gaulle mentions self-determination for the first time. The second part of the film takes place in June 1960. French emissaries meet FLN delegates in Melun to try and negotiate. Lieutenant Pascal's senior officers send him to the bled (Algerian upcountry) to shield his Harkis from the rumours that are going around. Shortly before, De Gaulle mentioned an "Algerian Algeria" for the first time. The third part takes place in 1962. The ceasefire has been signed. The Harkis are disarmed. The choice they made three years before (under duress, for some) turns into a trap.

You tell this story as if it were an inescapable tragedy.

Indeed. Historically speaking, a tragedy has been set in motion, with its own causes and consequences. And as for the story and the writing, there are elements involved which are specific to cinematic storytelling – the sometimes secret and powerful effect of showing two images side by side, or two sequences one after the other. I think that, formally speaking, there is a process going on that "stretches" the film as some mechanism, on several levels, through editing. Maybe a bit like in *The Disintegration*.

You deliberately avoid a novelistic approach. You bring out only a few individual driving forces in the story, and focus instead on a group of Harkis. Why?

It is the story of some men who get tangled-up in the war. The Harkis can feel the trap closing in. Those who got to spend time with them during the war often describe them as "blocks of silence". They all exist as characters in the film, but only with a few distinctive features, because all of them have shut themselves away. There is simply no room for emotional outpourings.

The script hinges on three main figures: Salah, who ends up shouting "Long live Algeria!"; Pascal, a young, idealistic and clear-headed French lieutenant; and Krimou, a Fellagha who has become a Harki, and who is sent undercover to spy on his former friends. How did you choose and develop those trajectories?

These are three emblematic figures. You may say there is also a fourth one, Kaddour, who enrolls at the same time as Salah does, for similar reasons, but who ends up having his throat slit. Salah and Kaddour enlisted not because they were strongly pro-French, but rather out of mere survival instinct. They had failed to see how this would put them in a difficult situation with the Algerian civilian population, who now sees them as the instruments of the repression brought upon them by the French army. They need to provide for their families, and therefore they just mute their minds. Like for many others, realization does occur but only belatedly. Kaddour finally falls prey to the blind ire brought about by years of oppression, and only Salah emancipates himself.

Most characters are prey to a conflict within, because of the war or of the side they have chosen. Such is also the case for Krimou, whose duality is even more peculiar, since he actually talked under torture and his joining the commando was the only way for him to survive after his betrayal. (In fact, this was hardly a rarity back then: some "Muslim" hunting commandos - for instance the notorious "Georges commando" - were almost wholly made up of former Fellaghas who had finally "rallied" around the cause, among whom some in circumstances not unlike Krimou's.) Later in the film, Krimou has to meet with some villagers and talk them into believing that the commando's men are in fact independentist fighters coming from Morocco. In fact, he has to fool these people. This he does because it is his only option. As the other "rallied" fighters, willingly or not, in order to survive he can only wish for France's victory. And yet at the same time, in order to fool these villagers, he is to use words that he once believed in but has now abjured. More so than the bulk of the commando members, Krimou's situation is one of actual schizophrenia. Pascal, like almost all the young French people of his generation, finds himself trapped by a war in an unknown land. He experiences events at his own level, judges them from his standpoint, and strives hard not to collapse in an oppressive context suffused with violence, confusion, madness and tension. His moment of truth occurs at the acme of a dramatic situation shared by the men with whom he has experienced the war.

Once again, you shoot torture scenes, thus responding to some historical narrative that still tones them down today, and sometimes even denies them.

I don't think that today the use of torture by the French army is really contested, or only marginally. The ongoing clashes are about the way violence was used on both sides; so you have people blaming the other side for slaughters, exactions, crimes. To engage with this question on screen means to engage with extreme violence. Questions therefore are: which representation of violence will we be leaning towards (supposing we don't want to silence it) and why?

The film starts with the decapitated head of a Harki. Can you account for such an opening sequence choice?

I think this sequence, with great immediacy, ushers you into the violence of war, into its cyclical dimension, like a horror spiral: it may be that the violence that is wrought here was a cruel response to other inflicted forms of violence (in fact, the decapitated man belonged to a commando that will be shown to use torture). And this blind violence inflicted upon the parents will unleash yet other forms of violence, cyclically. The man's young brother is to take his place in the commando.

The sharpness of the directing (with still frames, and alternatively wide shot and close-ups) instils some tension and nervousness to the narrative. This is heightened by the absence of music, for instance. Again, we come back to this non-novelistic dimension.

Paradoxical though it may sound, the still frame allows for a peculiar "mobility", bringing tension and nervousness to a sequence, for it allows you to alter the editing. This is less feasible of course with a moving shot, for if you decide to have a movement, you can hardly edit it afterwards. Today, the mincing of shots is quite routine so this is known to happen sometimes, but as far as I'm concerned, it looks terrible.

It may also be interesting, or fitting, to have moving shots (this I did in the film, for instance in the sheepfold, when the commando takes the sheep out to ask concealed fellaghas to leave their hole), but then it is mandatory for the shot to be full of tension and energy right from the start. This entails more rehearsals and is more time-consuming.

As for music, indeed there is none within the film, which brings to the fore the narrative's rawness and the nakedness of images and sounds, following the aesthetic principle inherent in the film. Incidentally, sounds and images may sometimes convey self-sufficient types of beauty.

The way you use static shots to shoot the “fighting” also bears a testimonial dimension, akin to a documentary.

When you film fighting, you have to devise ways to shoot realistically without the violence becoming a show, or without making the war unreal, like in video games.

The film refers to the army manoeuvring to curtail the number of people who would cross to the French metropolis, as instructed by De Gaulle’s government. You lay bare the tragic hypocrisy inherent in the repatriation files that Harkis were meant to fill in French, even though most of them did not know the language. This fact was notably reported by General François Meyer in his book entitled *Pour l’honneur... avec les harkis (For Honour...With the Harkis)*. He tells of how back then, there was little thinking (you could hardly think of another reason, could you?) about the trap these people would fall in. Once disarmed, demobilised and sent back to their villages, these mostly illiterate people found themselves unable to meet by themselves the bureaucratic exigencies of the repatriation plan, now that they were away from the officers that could have helped them. General Meyer tells of how commandment was little surprised that for the whole of Algeria, a mere 1500 repatriation claims got through. Archives also reveal that at government level, it was estimated that on the basis of this number, repatriation claims would not reach a large number. In fact, as a lieutenant back then, General Meyer was one of the few officers who decided to remain and see to it that the Harkis under his command would embark according to the official repatriation plan, at a time when others, doubtful of the plan, decided to leave clandestinely.

Is it possible to engage with this period without taking sides? Are you aware of the controversies the film may bring about? In some way, do you hope for such controversies to arise?

This is not about taking sides, but about finding some way to say complex things, to avoid simplistic, black-and-white thinking, and to express, as much as possible, all forms of truths. This is far from easy, for truths may be multiple and conflicting. *The Betrayal* is the film I made that unleashed the most passionate debates when released (more so than *The Disintegration*, but this is hardly surprising, for *The Betrayal* was about a still recent tragedy that had affected millions of people in France, whereas *The Disintegration* was about an event that, at the time, seemed purely fictional). Today, the men involved in the Algerian war are between 80 and 90 years old. I recall that one of them said the following thing, during a debate on *The Betrayal*: “We cannot tear off the page of the Algerian war, but we should certainly turn it”.

» *INTERNATIONAL PRESS*

CC PRESSE

cc.bureaupresse@gmail.com

Celia Mahistre

Mob. + 33 6 24 83 01 02

Cilia Gonzalez

Mob. + 33 6 69 46 05 56

» *INTERNATIONAL SALES*

PYRAMIDE INTERNATIONAL

IN PARIS: (+33) 1 42 96 02 20

IN CANNES: Riviera L3

Agathe Mauruc: amauruc@pyramidefilms.com

Marine Dorville: mdorville@pyramidefilms.com

Alberto Alvarez Aguilera: alberto@pyramidefilms.com

PYRAMIDE
DISTRIBUTION