

## Regards

33 | 2025

Le crime à l'écran dans le monde arabe

---

Répéter une scène de crime : Abou Leila (2020) d'Amin Sidi  
Boumédiène

**Boualem Khelifati**

---

### Edition électronique

URL : <https://journals.usj.edu.lb/Regards/article/view/1420>

DOI : <https://doi.org/10.70898/Regards.voi33.1420>

ISSN : 2791-285X

### Editeur

Editions de l'USJ, Université Saint-Joseph de Beyrouth

### Référence électronique

KHELIFATI, B. (2025). Répéter une scène de crime : « Abou Leila » (2020) d'Amin Sidi Boumédiène. *Regards*, (33). <https://doi.org/10.70898/Regards.voi33.1420>

## DOSSIER THÉMATIQUE :

Le crime à l'écran dans le monde arabe

# RÉPÉTER UNE SCÈNE DE CRIME : *Abou Leila* (2020) d'Amin Sidi Boumédiène

**Boualem Khelifati**

Université Paris 8

**Abstract** | Cet article examine la manière dont *Abou Leila* (2020) d'Amin Sidi Boumédiène cristallise la tragédie algérienne des années 1990 à travers le récit d'une quête de vengeance qui « répète une scène de crime » en la déployant à l'échelle du vaste territoire algérien. La poursuite par deux policiers (délestés de leur uniforme) d'un terroriste chimérique, nommé Abou Leila, semble devoir assouvir un désir de vengeance « nationale » contre des crimes demeurant aujourd'hui encore impunis. La folie meurtrière qui en résulte raconte l'aliénation de tout un pays en prise avec une guerre fratricide. Répétant le crime, le film de Sidi Boumédiène dilate et concentre l'espace et le temps, brouille nos repères, confond le vrai et le faux, le réel et le fantasme, l'humain et la bête et, convoquant le mythe ou la fable, fait face aux images manquantes de la décennie noire algérienne.

**Mots-clés** | Crime, décennie noire algérienne, terrorisme, folie, vengeance, bête, thérianthropie, mythes.

**Abstract** | This article examines the way in which Amin Sidi Boumédiène’s film *Abou Leila* (2020) crystallizes the Algerian tragedy of the 1990s through the story of a quest for revenge that “repeats a crime scene” by deploying it on the scale of the vast Algerian territory. The pursuit by two policemen (released of their uniforms) of a chimerical terrorist named Abou Leila seems to satisfy a desire for “national” revenge against crimes that remain unpunished to this day. The resulting murderous madness tells the alienation of an entire country caught up in a fratricidal war. Repeating the crime, Sidi Boumédiène’s film dilates and concentrates space and time, blurring our generic reference points, confusing truth and falsehood, reality and fantasy, human and beast, and, summoning myth or fable, confronts the missing images of Algeria’s black decade.

**Keywords** | Crime, Algerian black decade, terrorism, madness, revenge, beast, therianthropy, myths.

## Abou Leila ou nommer les responsables, malgré tout

Amin Sidi Boumediène revient dans son film *Abou Leila* (2020) sur la décennie noire et la guerre fratricide algérienne des années 1990. Période sombre de l'histoire du pays, les plaies qui en résultent sont toujours béantes vingt ans plus tard. De fait, la loi amnistiante de la Concorde civile et la Réconciliation nationale<sup>1</sup> n'avaient nullement pour objectif de rendre justice aux victimes du terrorisme, mais ont surtout permis de blanchir les coupables. Ceux-ci ne seront jamais traduits devant la justice et leurs victimes, des milliers de morts et de disparus, sont tombées dans l'oubli. L'expression « terrorisme aveugle » qui qualifie « en général » les bourreaux des Algériens a conduit à une occultation des responsabilités individuelles et ce moment de l'histoire algérienne, entièrement cadenassé, demeure pour ainsi dire « sans sujet ».

Dépersonnalisation et occultation ont ainsi contribué à installer une amnésie partielle autour des événements. Depuis lors, quand un vent de colère secoue une société désireuse de changement, on fait appel aux douloureux souvenirs qu'ils ont laissés, mais on s'efforce aussi d'oublier les noms de ceux qui sont responsables de la mort et de la disparition de milliers d'Algériens. La rhétorique du « c'est nous, ou le retour au chaos des années 1990<sup>2</sup> » est souvent mobilisée par un pouvoir qui y recourt chaque fois qu'il est menacé. Nassera Dutoir constate que :

« Si les autorités imposent des lois d'amnistie, c'est pour oublier. Or, c'est le mal qu'on veut oublier, en général. Si elles veulent effacer les mémoires, c'est forcément qu'elles se sont rendues coupables d'actes condamnables qui les couvrent de honte<sup>3</sup>. ».

Force est de constater que plus de vingt ans après la fin de cette douloureuse décennie, aucun travail de fond n'a été effectué pour immuniser une société désormais fracturée et hantée par la crainte d'un retour de l'extrémisme et de la guerre intestine. Si l'on tolère que les événements de cette période soient traités au cinéma<sup>4</sup>, les réalisateurs algériens doivent cependant composer avec

1- La loi sur la concorde civile, adoptée en juillet 1999 et votée par une écrasante majorité lors d'un référendum national organisé en septembre 1999, définissait le 13 janvier 2000 comme date butoir pour que les partisans des groupes armés se rendent aux autorités. La loi accordait l'immunité aux personnes qui se rendaient spontanément aux autorités et qui n'étaient pas coupables d'actes « ayant entraîné mort d'homme ou infirmité permanente, viol ou qui n'a pas utilisé des explosifs en des lieux publics ou fréquentés par le public », (HUMAN RIGHTS WATCH, *Rapport mondial 2001 (sur les événements de l'an 2000)*, extrait sur l'Algérie. [en ligne]. Disponible sur : <https://www.hrw.org/legacy/french/reports/wr2k1/algeria1-fr.htm> [consulté le 15 décembre 2023].)

2- C'est ce qui s'est produit lors des Printemps arabes de 2011 où les responsables de l'État faisaient appel à l'imaginaire de la guerre civile pour empêcher toute insurrection des populations algériennes désireuses d'un changement.

3- DUTOIR Nassera, « Algérie : de la Concorde civile à la Charte pour la Paix et la Réconciliation nationale : amnistie, amnésie, impunité », *Mouvements*, vol. 2008/1 (n° 53), 2008, p. 144.

4- Les autorités algériennes peuvent avoir un regard sur les productions cinématographiques et les thèmes abordés, à l'image des films sur la Révolution dont le traitement est soumis au strict contrôle du Ministère des Anciens Combattants (moudjahidine), du Ministère de la Communication et du Ministère de la Culture.

un puissant appareil de censure et éluder tout ce qui pourrait être politiquement dérangeant ou incriminant pour l'État et les tenants du pouvoir. L'évocation du fait politique en sous-texte — manière détournée de le traiter malgré tout — devient alors la marque de fabrique du nouveau cinéma algérien.

## Violence originelle et paranoïa à perpétuité

Dans *Abou Leila* (2020), Amin Sidi Boumédiène revient sur les débuts de la décennie noire, avant les grandes tueries de masse, à l'époque des assassinats ciblés dont étaient essentiellement victimes des journalistes, intellectuels, artistes et opposants politiques. C'est aux trajectoires personnelles que s'intéresse le réalisateur, à des individualités qui, à défaut de raconter toute une société, forment un échantillon assez juste de ce qu'était l'Algérie à cette période : *Abou Leila* est à lui seul l'incarnation et le nom des affres du terrorisme algérien, il incarne la sauvagerie et la bestialité des événements (on ne s'étonnera pas qu'il soit confondu avec une bête féroce à la fin du film) ; la victime du crime « originel » est quant à elle représentative des personnes visées par le terrorisme à ses débuts – avant qu'il ne devienne une machine d'exécution de masse – en raison de leur opposition à la mouvance théocratique d'un côté et au système autoritaire de l'autre ; les deux policiers-traqueurs et le gendarme de la ville du Sud participent de l'impuissance de tout un système politique et sécuritaire dont ils sont les premiers émissaires, ce qui fait d'eux le premier rempart mais aussi les premières victimes du terrorisme. Les autres personnages forment une masse de victimes potentielles et, tout à la fois, de suspects probables, ou encore de simples spectateurs impuissants face aux événements qu'ils subissent.

Le film propose ce faisant une autre représentation de la guerre civile et construit un imaginaire alternatif à celui qui est véhiculé par les médias nationaux et les quelques films qui traitent de cette période. La représentation de cette guerre dans les médias et dans l'imaginaire national insiste sur le déchainement de violence, reprise dans le film sous la forme d'un reportage télévisé sur l'attentat commis à l'aéroport d'Alger en 1992 et commenté par un groupe de personnages tandis qu'ils jouent aux cartes. Les images de la lutte contre le terrorisme manquent – la guerre contre le terrorisme n'a-t-elle pas été qualifiée par la propagande politique et journalistique occidentale de « guerre sans images » ? – et ne subsistent que les images d'après-coup, celles des corps inanimés. L'« imagerie » dominante montre ainsi des corps déchiquetés et des charniers. On ne verra ici ni cour de justice, ni procès : images manquantes<sup>5</sup> de cette guerre civile que ni Amin Sidi Boumédiène ni personne ne sauraient produire. En l'absence de justice, c'est donc la vengeance meurtrière, le tourbillon de folie et de suspicion qu'elle engendre qui sont montrés à l'écran.

5- *L'image manquante* est le titre d'un film du réalisateur cambodgien Rithy Panh lorsqu'il traite des crimes commis par les Khmers Rouges. En l'absence d'images de ces crimes, Panh les reconstitue sous une nouvelle forme.

Pour aborder le thème de la folie meurtrière, le réalisateur convoque plusieurs genres cinématographiques qui cohabitent au sein du film : le polar, le road movie, le drame psychologique et le film fantastique. Bousculant nos repères génériques, mais aussi temporels et spatiaux, le film rend le réel et l'onirique, le vrai et le faux, indiscernables. Si le criminel est nommé (Abou Leila est le pseudonyme qui le désigne dans une grande partie du film), ce n'est pas le cas du personnage principal et pas davantage de la première victime dont nous ignorons tout. Le film œuvre ainsi volontairement à la dépersonnalisation de ses protagonistes. De même, c'est tout l'espace d'un pays déchiré qui devient scène de crime, des quartiers algérois jusqu'à la lisière du Sahara, de l'Algérie métropolitaine à l'Algérie profonde qui perçoit le terrorisme comme une « folie » venue du Nord. Folie qu'incarne le personnage principal, l'un des deux « chasseurs », qui sombre graduellement dans la paranoïa. Le film nourrit ainsi moins le projet de faire parler la scène de crime (nous avons déjà tout vu, le crime a un nom et un visage) que de faire signifier sa répétition compulsive et son élargissement – sa projection – à l'Algérie tout entière.

### Crime originel et décompensation

*Abou Leila* revient sur la décennie noire des années 1990 qui lui sert de toile de fond. Son sujet n'est cependant pas la mouvance radicale en Algérie (le mot islamisme n'est jamais prononcé), ni les centaines de journalistes et intellectuels assassinés, encore moins les 200 000 morts officiels et autant de disparus, et sûrement pas le rôle ambigu de l'État algérien de l'époque et sa doctrine sécuritaire-totalitaire. Toute cette période est cristallisée sous l'espèce d'un seul crime (dont la victime anonyme est un inconnu) et d'une chasse à l'homme. Ce crime originel, qui a initialement l'apparence d'un meurtre banal, d'un fait divers, conditionne l'action des deux personnages qui en traqueront l'auteur.

Le réalisateur déclare :

« Dans cette optique, situer cette poursuite entre deux hommes traumatisés et un terroriste invisible dans le désert me permet de sortir du contexte politique et social, et de faire de la violence une entité en soi, qui contamine et dévaste jusqu'à la plus innocente forme de vie.

Je ne désire pas raconter l'histoire du terrorisme algérien, mais des traumatismes subis par mes personnages, aussi importants pour comprendre les mécanismes à l'ouvrage [sic]. Ceux qu'ont subi les policiers sont les plus importants, puisqu'ils étaient en première ligne et particulièrement visés du fait qu'ils possédaient une arme – d'où l'importance de celle-ci aux yeux de Lotfi. »<sup>6</sup>

6- GROUPEMENT NATIONAL DES CINÉMAS DE RECHERCHE, « *Abou Leila*, Amin Sidi Boumédiène – film recommandé », accompagné d'un entretien avec le réalisateur, 15 juillet 2020. *GNCR.fr* [en ligne], [consulté le 11 décembre 2023]. Disponible sur : <https://www.gncr.fr/?films-recommandes=abou-leila>

Le film est ainsi construit en deux parties a priori distinctes, mais qui finissent par se rejoindre. La première partie est une sorte de prélude de moins de cinq minutes : un homme est assassiné. La deuxième partie du film apparaîtra rétrospectivement comme une suite de réactions-répétitions induites par ce crime inaugural, rejoué en imagination (ou pas), lynchage halluciné ou vengeance symbolique. Nulle enquête policière ne s'ensuit, mais une traque. Le coupable est connu et nommé, il s'appelle Abou Leila. Deux hommes, dont on ignore dans un premier temps ce qui les lie à la scène de crime, le cherchent.

L'homme assassiné restera tout au long du film un inconnu. Nous n'apprendrons rien à son sujet, si ce n'est qu'il a une femme, qu'il travaille dans un cabinet, mélange le parler algérien et le français<sup>7</sup>. Cet inconnu est ainsi simultanément le professeur Djilali Lyabès, le journaliste Smaïl Yafsah, le dramaturge Abdelkader Alloula, l'écrivain Tahar Djaout et beaucoup d'autres, tous assassinés entre 1993 et 1994.

Le prélude est lui-même divisé en deux plans-séquences ; depuis la banquette arrière d'un véhicule, le premier plan, fixe, montre Abou Leila et son complice installés à l'avant, guettant leur future victime. L'action est littéralement amorcée par le bruit de l'arme enclenchée. Le deuxième plan-séquence, mobile celui-là, s'ouvre également sur un avertissement sonore, le bruit du portail de fer de la maison de la victime qui déclenche le mouvement du terroriste. Le troisième événement sonore est une voix, celle de la femme de la victime qui suit son mari pour le persuader de rester à la maison et interrompt, ce faisant, le mouvement d'Abou Leila, qui ne veut pas agir devant témoin. Le bruit du portail et de la femme qui retourne chez elle relance l'action jusqu'à ce qu'Abou Leila soit de nouveau interrompu par le bruit d'une voiture de police de passage. S'ensuivent l'avancée du terroriste vers sa victime et les déflagrations. Une dernière fois, c'est le bruit du portail rouvert par la femme de la victime qui vient mettre fin au silence qui suit le crime. Nous entendons alors la sirène de la voiture de police qui revient sur les lieux, puis des échanges de tirs.

Le réalisateur emploie les sons comme métronomes de l'action : ils dictent les différents mouvements du protagoniste dans une séquence où la parole est quasi absente, à l'exception de l'échange entre la victime et sa femme (auquel le spectateur n'assiste que de loin) et des mots inaudibles prononcées par la victime à l'intention de son bourreau avant que celui-ci ne l'exécute. Abou Leila demeure muet durant tout le film, il n'est pas identifié par une parole mais, en acte, par le meurtre qu'il commet.

Si le réalisateur choisit de rendre mutique Abou Leila durant tout le film, il nous donne tout de même à voir – mais non à comprendre – le crime d'un point de vue qui paraît être le sien, en anticipant le geste du meurtrier lorsque la caméra

7- Ce point nous paraît important, étant donné que les premières victimes du terrorisme en Algérie sont des intellectuels de gauche, laïques, francisants, qu'on accuse d'être des agents de l'occident et de l'ancien occupant qu'est la France et donc, de facto des ennemis de l'Islam ; ceux que l'État algérien accusait d'être les relais locaux de l'ancien colonisateur durant les années 1960-1970 regroupés dans l'imaginaire parti qui porte son nom : hizb farança (parti de la France), se retournera contre eux lorsque les terroristes islamistes utiliseront cet anathème contre le régime algérien.

s'avance en direction de la victime et le braque comme avec une arme à feu : en quittant la voiture, la caméra suit Abou Leila, avant de le dépasser et de se diriger vers la victime, puis d'un mouvement panoramique circulaire revient sur le terroriste lorsqu'il commet son crime. Ce parti pris formel, que nous pourrions prendre pour un simple effet accentuant la tension autour de l'exécution imminente, s'avère être une anticipation de l'action à venir. Ainsi, le réalisateur avant de répéter encore une fois, dans ce qui sera le dernier acte du film, la scène de crime (mais sous un autre point de vue), organise dès ce prélude non pas une répétition, mais une anticipation du meurtre. La suite du film n'est faite que de réactions induites par ce crime originel. Nul retour sur ses causes, donc, mais un déploiement de ses conséquences en forme de décompensation.

### Algérie, 1994 : rouge sang

La fuite d'Abou Leila après son crime et l'échange de tirs avec les policiers met fin au prélude et nous refait basculer dans le noir de l'écran. Sur cet écran noir apparaît alors un chronotope, écrit en rouge sang : « Algérie, 1994 ». Si le prélude ne contient aucune information sur le lieu et l'année du crime originel, ce carton vient contextualiser l'espace et le temps des événements qui le suivent directement et nous ramène vers l'une des années les plus sanglantes de l'histoire de l'Algérie post-indépendance.

Le thriller cède alors un instant la place au road-movie<sup>8</sup>. La voiture devient un élément constitutif de l'histoire, elle permet un déploiement géographique de la violence et une extraterritorialisation du crime. La voiture est à la fois un moyen de transport et personnage récurrent qui permet aux deux acolytes de parcourir les deux-mille-trois-cent kilomètres qui séparent la capitale Alger des régions désertiques du sud algérien. Elle est l'habitable d'où guette le criminel Abou Leila et d'où il surgit pour accomplir son crime. C'est aussi dans sa voiture que la victime originelle est abattue. C'est avec une portière que Lotfi écrase, symboliquement et oniriquement, la tête de S. son compagnon (c'est par cette lettre qu'il sera désigné dans la distribution) et c'est cette même voiture qui lui sert d'abri lorsqu'il s'éloigne de la tuerie qu'il a orchestrée avant de l'utiliser pour sa fuite et de la planter dans une dune de sable. C'est dans cette même voiture qu'il est rejoint par le chasseur de la panthère. Lorsque la scène du crime est rejouée, S. est dans sa voiture de fonction lorsqu'il échange un bref regard avec la première victime quelque temps avant l'assassinat et c'est aussi dans cette voiture que son collègue est abattu par Abou Leila. La voiture est ainsi objet de traque et de fuite, de meurtre et d'évasion.

8- Ce que le réalisateur propose est, à notre sens, un faux du road-movie et un détournement du genre dont la caractéristique est selon Walter Moser « à partir et au-delà de ces territoires nationaux, la découverte, l'exploration, la conquête, l'occupation et l'aménagement de nouveaux territoires, bref le processus de colonisation. » (MOSER Walter, « The Road Movie: A Genre Arising out of a Modern Constellation of Locomotion and Media-motion », *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, vol. 18, n° 2-3, printemps 2008, p. 8.). Dans *Abou Leila*, le sujet est moins la route que la voiture qui est non un objet de liberté et d'évasion, mais un « espace » où se concentre une tension criminelle partagée par S. et Abou Leila.

Dans la séquence qui suit le chronotope, nous nous retrouvons à bord d'une voiture, quelque part dans le vaste désert algérien. Deux personnes occupent le véhicule, un passager qui nous paraît endormi et le conducteur dont le regard oscille entre la route et le passager. La radio diffuse une chanson de Matoub Lounes. Le choix de ce chanteur – qui constitue la seule musique diégétique d'un film dont le remarquable travail sonore réussit à installer une atmosphère assez anxiogène – n'est pas du tout fortuit. Matoub Lounes, chanteur, poète et militant laïque et démocratique algérien, incarne pour une grande partie de ses concitoyens aussi bien le combat contre l'islamisme politique et armé et ses idées mortifères que contre l'État autoritaire qui contrôle l'Algérie depuis son indépendance. Ses prises de position lui ont valu d'être plusieurs fois arrêté, enlevé et enfin lâchement assassiné en 1998, quatre années après les événements relatés dans le film.

En 1997, Lounis Ait Menguellet, un autre chanteur et poète engagé algérien sortait une chanson intitulée « Raconte-moi une histoire ». Dans cette chanson, une personne demande qu'on lui raconte des histoires, même tristes, tant qu'elles ont une belle fin. Avant qu'on commence à les lui raconter, il insiste pour se présenter. Pour parler de lui, il évoque ce qu'il a fait plutôt que de dire qui il est, il avoue :

« Ils m'ont montré quelqu'un qu'ils n'aiment pas  
Ils m'ont envoyé pour que je m'occupe de lui  
Lorsque je l'ai abattu avec deux balles,  
Il ne savait rien de moi et je ne savais rien de lui »<sup>9</sup>.

Nous ignorons si Lounis Ait Menguellet fait partie des références d'Amin Sidi Boumédiène, mais nous pouvons tout de même constater les similitudes entre le poème et le film. Que cet écho au poème soit concerté ou pas, ce que le texte et le film décrivent est caractéristique de la situation de l'Algérie durant cette période : quiconque s'opposait politiquement, intellectuellement ou syndicalement aux autorités politiques et religieuses devenait une cible à éliminer « aveuglément ». Les artistes, notamment les poètes et chanteurs, ont souvent évoqué cette situation dans leurs œuvres, moins censurées que les œuvres audiovisuelles<sup>10</sup>.

S'il y a une violence inhérente dans le film dont certaines scènes, même tournées de manière allusive, sont d'une grande brutalité, cela rend bien compte de la situation dans laquelle était plongée l'Algérie durant cette période. La violence du crime d'Abou Leila appelle une réponse qui se veut égale en intensité de la part de S., violence qui lui fera graduellement perdre la raison. Cependant, le réalisateur fait tout de même la différence entre la violence du crime d'Abou

9- AIT MENGUELLET LOUNIS, « *Siwel-iyi-d tamacahut* », *Siwel-iyi-d tamacahut*, 1997, [traduction libre].

10- La tradition de la chanson contestataire, d'expression kabyle notamment, dans la continuité de la lutte pour l'indépendance pendant la colonisation (Akli Yahyaten et Slimane Azem et Oukil Amar) et du combat démocratique contre le totalitarisme d'Etat et les revendications identitaires en Algérie durant les années 1970-1980, s'est rapidement attaquée au fléau islamiste et terroriste pendant la décennie noire. Des poètes et chanteurs comme Matoub Lounès (directement cité dans le film) et Lounis Ait Menguellet sont les porte-voix de cette lutte poétique et musicale contre l'intégrisme.

Leila, commis de sang-froid, et les atrocités commises par S. en réaction au crime originel : le terrorisme ne fait l'objet d'aucune tentative d'explication ou de contextualisation de la part du réalisateur, c'est une machine à tuer ; la manière d'agir et les mouvements d'Abou Leila dans le prélude sont là pour nous le rappeler. Quant à la violence et aux crimes de S., ils apparaissent comme la résultante des traumatismes subis : ses meurtres sont le fruit d'une folie qui s'origine littéralement dans le crime commis par Abou Leila. Le terrorisme, en plus d'avoir occasionné des milliers de crimes, a induit des traumatismes et fait basculer dans la folie toute la société algérienne.

### **Bascule générique, indiscernabilité du réel et de l'imaginaire**

Dès les premières images de l'intérieur de la voiture dans le désert, nous suivons l'acheminement des deux policiers : Lotfi, solide et protecteur, symbolise la force et le courage, il appartient aux forces antiterroristes ; S., malade et fragile, est agent de circulation. Lorsqu'ils quittent Alger et ôtent leurs tenues de service pour traquer le terroriste Abou Leila, ils agissent dans le but, non de l'arrêter, mais de l'éliminer. Il ne s'agit pas, comme lors d'une mission policière, de neutraliser un criminel, mais bien d'une quête de vengeance qui mènera les deux personnages à la perdition.

Le film œuvre alors à l'élargissement de la scène de crime. On s'éloigne d'Alger et de ses quartiers populaires, du lieu supposé du meurtre et des lieux qui ont effectivement été fortement touchés par le terrorisme, pour se projeter dans le désert algérien. Le déplacement géographique opéré par Sidi Boumédiène relève de l'anachronisme. Le terrorisme n'opèrera réellement dans le sud algérien qu'à partir du début des années 2000 lorsqu'il sera défait dans le Nord et que le Sud servira de lieu de repli. Cette situation explique d'ailleurs l'incompréhension dont témoignent les gens du Sud quant aux évènements qui se passent loin de leurs terres.

L'élargissement de la scène de crime se poursuit et s'achève, comme pour former et fermer une boucle, par la réduction et la superposition de ces deux espaces (Nord et Sud), lorsque dans une séquence onirique S. traverse un improbable mur de ville érigé dans le désert pour se retrouver à Alger quelques minutes avant le meurtre originel, et ainsi rejouer le crime, cette fois de son propre point de vue. Dans cette séquence onirique, S. se réveille en plein désert. Les vêtements tachés de sang, il aperçoit Lotfi qui lui ordonne de mettre sa tenue de fonction, de prendre son arme et de le suivre pour traverser un mur subitement apparu dans ce décor de sable. En traversant cette *apparition architecturale*, c'est l'espace et le temps que S. remonte. Il se retrouve alors sur les lieux du crime quelques temps avant que celui-ci ne soit commis. Le film déploie ici le « contre-champ » du crime filmé en plan-séquence dans le prélude, cette fois à travers les yeux de S.

Dans cette séquence, Sidi Boumédiène rend pour ainsi dire l'espace aberrant<sup>11</sup>. Il intègre dans le décor une apparition architecturale, un mur en plein désert, qui, une fois traversée, et modifiées la temporalité et la spatialité, ramène le personnage de S. en ville, passant sans transition de la traque du criminel à un temps où le crime n'a pas encore eu lieu.

Le montage « à distance » d'une séquence ainsi montrée deux fois sous deux points de vue différents évite de recourir au flash-back pour expliquer les événements. Pour le formuler à la manière de Gilles Deleuze, ce procédé « transforme les actions en descriptions optiques et sonores<sup>12</sup> ». Celles-ci se substituent à l'image-souvenir qu'eut été un flash-back ordinaire et permettent, en plus de rejouer le meurtre originel, de souligner l'enfoncement dans la folie et la perte physique et psychique de S., entraînant *de facto* les spectateurs avec lui dans les effets du trauma. Comme l'observe le philosophe, le flash-back « semble dérisoire à côté d'explorations du temps si puissantes<sup>13</sup> ». Il ajoute :

« C'est dans le temps qu'on s'enfonce, non pas au gré d'une mémoire psychologique qui ne nous donnerait qu'une représentation indirecte, non pas au gré d'une image souvenir qui nous renverrait encore à un ancien présent, mais suivant une mémoire plus profonde, mémoire du monde explorant directement le temps, atteignant dans le passé ce qui se dérobe au souvenir. »<sup>14</sup>

En préférant la boucle spatiale et temporelle au flash-back<sup>15</sup>, le film rejoue le meurtre comme s'il se répétait, à travers une image mentale, sous l'effet d'un mécanisme compulsif. Ce faisant, il donne corps et rend visible le cycle infernal de violences dont S. est prisonnier. Par extension, c'est la société algérienne tout entière qui apparaît ainsi piégée dans la répétition cyclique des violences.

Après l'élargissement de l'espace de la scène du crime avec le passage du Nord au Sud, la traversée du mur dans le désert œuvre à le contracter. L'espace, tout comme le temps, ne sont plus des données régies par les lois de la physique classique, mais s'en affranchissent pour être manipulés, altérant les repères génériques (le road movie bascule dans le fantastique) au point que le spectateur, comme le personnage de S., ne parvient plus à distinguer le vrai du faux, le réel et l'onirique. Si S. est projeté à Alger, c'est avec des éléments appartenant au désert ainsi projetés avec lui dans le Nord : un chasseur du Sud qui traquait une bête dans les montagnes semble poursuivre sa trace dans les rues d'Alger, tandis que les rugissements de l'animal nous sont donnés à entendre.

11- Cf. BALTRUSAITIS Jurgis, *Les Perspectives dépravées, Tome 1, les aberrations*. Paris, Flammarion, 2008.

12- DELEUZE Gilles, *Cinéma 2, L'image-temps*. Paris, Les Editions de minuit, 1986, p.12.

13- Gilles Deleuze évoque ici le cinéma d'Alain Resnais, mais son propos convient à nos yeux aussi bien au film de Sidi Boumédiène. (*Ibid.*, p.56.)

14- *Ibid.*

15- Le réalisateur recourt au flash-back deux fois dans le film, pour montrer l'origine des traumatismes de S., victime d'un père violent et lorsque Lotfi se remémore la discussion qu'il a eue avec l'une de ses connaissances à Alger.

Ce à quoi nous assistons dans le film peut être qualifié de double aberration du temps et du mouvement, au sens deleuzien du terme (cf. *L'image-temps*). Si ce qui est donné à percevoir, une contraction de l'espace d'un millier de kilomètres et un retour dans le passé sous l'effet de la traversée d'un mur, est une image mentale, le film ne s'emploie cependant pas à nous assurer que tout se passe dans la tête de S. jouant en imagination un épisode traumatique. En effet, il ne recourt pas aux moyens cinématographiques qui permettent habituellement de faire la part entre le réel et l'imaginaire (modifications colorimétriques, jeu sur la couleur et le noir et blanc, ralentissement ou accélération de l'image, anamorphose, décors improbables et irréels, etc.). Ce n'est qu'au moment où la voiture de police croise la voiture de la victime du crime originel que nous comprenons ce qui est en train de se jouer. C'est qu'avec *Abou Leila*, pour le dire encore une fois selon les termes deleuziens :

« On tombe en effet dans un principe d'indéterminabilité, d'indiscernabilité : on ne sait plus ce qui est imaginaire ou réel, physique ou mental dans la situation, non pas qu'on les confonde, mais parce qu'on n'a pas à le savoir et qu'il n'y a même plus lieu de le demander. C'est comme si le réel et l'imaginaire couraient l'un derrière l'autre, se réfléchissaient l'un dans l'autre, autour d'un point d'indiscernabilité<sup>16</sup> ».

Dans le film, l'indiscernabilité procède de S., personnage sur lequel l'action tout entière finit par se concentrer. La confusion et les difficultés que nous éprouvons à faire la part entre les actions réelles et les faits imaginaires découlent de notre dépendance à son point de vue.

## Folie contagieuse

Éludant l'enquête policière, le réalisateur s'intéresse aux traumatismes induits par la décennie noire dans la société algérienne, à la peur et à la paranoïa qu'elle a engendré quand l'Autre représente toujours une menace potentielle. La scène du taulier de l'hôtel où séjournent Lotfi et S. est de ce point de vue très frappante : lors d'une discussion entre le taulier et ses compagnons autour d'une partie de cartes, commentant en même temps les images montrées à la télévision de l'attentat de l'aéroport d'Alger de 1992, le taulier se met à discourir sur les gens du Nord. Il dit : « Rien à foutre de ces types. Et d'ailleurs, ils le méritent. Je vous ai dit quoi sur les gens du Nord ? Ces gens-là sont malades. Ils sont en roue libre. Qui a créé ces terroristes ? C'est eux qui les ont créés. Les types qui sont arrivés tout à l'heure (Lotfi et S.), je peux te jurer et t'assurer que ces gens-là... ». Le taulier est alors interrompu par l'arrivée de Lotfi. Sidi Boumédiène procède ici par oppositions-associations sur le plan narratif et formel pour accentuer les contradictions d'une société en prise avec elle-même. Le réalisateur commence par opposer deux caractères : santé et solidité

16- DELEUZE Gilles, *Cinéma 2, L'image temps. op.cit.*, p.15.

mentale de Lotfi contre fragilité physique et émotionnelle de S., avant de les faire littéralement converger — puis disparaître — à la fin de l'histoire (dans la mort pour S. et dans les confins du désert pour Lotfi). À cela, s'ajoute l'opposition spatiale et géographique entre Nord et Sud, et la confrontation de leurs populations respectives : les uns sont pris dans la folie meurtrière terroriste ; chez les autres règne l'incompréhension face à la tragédie qui s'abat sur le pays et à laquelle ils n'assistent que de loin, par la télévision et les titres des journaux qui s'en font le relais. Les deux espaces finiront par se superposer et les habitants se rejoignent dans une superposition hallucinatoire de deux espaces lorsque S. franchit le mur qui le transporte du Sud vers le Nord accompagné par l'un des chasseurs de la panthère qui traque une bête invisible dans les ruelles algéroises.

Le principe associatif culmine quand, à la fin du film, S. devient lui-même ce qu'il est venu combattre : un criminel. Lotfi bascule quant à lui définitivement au point de ne plus comprendre les événements qui se sont produits. La folie, qu'on croyait non transmissible à l'homme, finit par l'atteindre.

Si *Abou Leila* est un film sur la folie, ce n'est pas seulement celle dont souffre S., victime d'un père violent lorsqu'il était enfant ou en prise avec des événements traumatiques lors de l'exercice de ses fonctions (qui l'ont mené à l'internement psychiatrique) et qui va sombrer dans la folie criminelle. Il répète constamment : « je ne sais pas ce qui m'arrive, je ne comprends rien, est-ce que je rêve ? ». Il doute de lui-même et de son compagnon qu'il perçoit tantôt comme une personne protectrice, tantôt comme un ennemi voulant sa mort : dans une scène de rêve, Lotfi l'attaque avec l'aide des habitants d'un village du sud, le roue violement de coups et le tue en écrasant sa tête avec la portière de la voiture ; quelques minutes plus tard, il se réveille gisant au milieu de la place du village. Folie meurtrière lorsque S. assassine une famille entière, persuadé qu'il s'agit de chèvres carnivores ayant dévoré Lotfi. Un autre personnage incarne cette folie, c'est un aliéné rencontré par Lotfi dans une cafétéria du Sud qui ne retrouve son calme qu'en enfilant la tenue de gendarme de son frère et qui se trouve être le seul à reconnaître le terroriste Abou Leila – comme si la folie dotait de la faculté de démasquer les terroristes. La folie, c'est plus largement l'hérésie terroriste que représente le chimérique Abou Leila, symbole de l'extrémisme et de cette guerre fratricide des années 1990. C'est la folie d'un pays tout entier qui, durant les années 1990, bascule dans l'horreur. La folie des Algériens endoctrinés pour faire la guerre à leurs frères. Chez Sidi Boumédienne, c'est l'Algérie qui perd la tête, comme il le fait dire à Lotfi, qui essaie de garder raison en maintenant un lien téléphonique avec un certain Kamel, à qui il répète : « nous sommes tous cinglés », « tout ce putain de bled part en couille ».

Pour faire consister ce thème d'un basculement de l'Algérie entière dans la folie, le réalisateur convoque, dans la dernière partie de son film, les mythes et les contes philosophiques, substituant à la transcription imagée du réel des formes allégoriques. Il s'agit alors de dépasser les formes du représentable et de l'irreprésentable de la violence dévastatrice de la décennie noire.

## Convocation et détournement de mythes

« A présent le serpent rusé chemine,  
En douce humilité,

Et l'homme juste s'impatiente dans les déserts où les lions rôdent. »

Cette épigraphe tirée du recueil de poèmes *Le Mariage du ciel et de l'enfer* de William Blake apparaît sur fond noir, juste avant le début du film<sup>17</sup>. Par ce poème, Sidi Boumédiène invite le spectateur à ne pas se fier à ses repères génériques pour mieux s'immerger dans une œuvre allégorique et blakienne (fantasmagorique, pétri de noirceur et de frénésie destructrice, faisant défiler de véritables bêtes humaines tout en réécrivant de nombreux mythes religieux). Sidi Boumédiène reprend en effet le principe blakien selon lequel « les songes et les choses de l'esprit sont d'égaux valeurs à celles du monde matériel, tangible<sup>18</sup>. »

Ne se contentant pas d'organiser la confusion entre le réel et l'imaginaire, de jouer avec les coordonnées géographiques et d'inverser le cours du temps, le film emprunte à quelques figures qu'il revisite ou "retourne", du mythe abrahamique de l'enfant à sacrifier à l'épisode de la démence d'Ajax en passant par l'allégorie nietzschéenne du chameau, du lion et de l'enfant. Ces trois "fables" de référence du film conduisent le spectateur à s'interroger sur la portée allégorique de celui-ci et la leçon qu'on pourrait en retirer ou, à tout le moins, de la volonté de faire sens par-delà le déchainement de violence.

Le récit abrahamique de l'enfant à sacrifier et son détournement apparaissent au milieu du film lorsque, dans un flash-back, S. se remémore un moment de son enfance : son père, s'apprêtant à accomplir le sacrifice du mouton de l'Aïd, confie la surveillance de l'animal à S., qui, pris de compassion pour l'animal ne peut s'empêcher de le libérer. Au retour, le père pris de rage en constatant la disparition du mouton, jette l'enfant par terre, prend son couteau et menace de le sacrifier en lieu et place du mouton pour accomplir son devoir de croyant et ainsi satisfaire le Divin.

Si dans le récit abrahamique, c'est Dieu qui intervient pour retenir la main d'Abraham pour qu'il ne sacrifie pas son fils à sa demande et lui substitue un animal, Sidi Boumédiène "répète la scène de crime" mais retourne le mythe afin que l'enfant soit substitué à l'animal. Enfants à sacrifier pour satisfaire une divinité, pour épurer un corps et une terre, n'est-ce pas là une allégorie du drame algérien, plongé dans un extrémisme qui appelle à sacrifier ses enfants, à verser le sang pour purifier une terre selon eux souillée ?

La seconde référence explicitement convoquée par le film Sidi-Boumédiène renvoie au geste d'Ajax, qui, pris d'une folie meurtrière, décide de tuer les Argiens, avant que la déesse Athéna n'intervienne et n'obscurcisse son jugement et son

17- « Now the sneaking serpent walks

In mild humility,

And the just man rages in the wilds

Where lions roam. » BLAKE William, *The Marriage of Heaven and Hell*. Boston, John W. Luce and Company, 1906, p.6.

18- BAJOU Pascal, *William Blake, le génie visionnaire*. Humanisme, 2009/1 N° 284, p.123

regard, l'amenant à tuer des bêtes à la place de ceux dont il voulait se venger. Là aussi, Sidi Boumédiène répète le crime en retournant le mythe : lorsque S. se réveille et croit trouver son ami Lotfi dévoré par des chèvres devenues pour l'occasion carnivores, il les massacre. Nous comprenons par la suite que c'est une famille qu'il a assassinée, prenant ses membres, enfants compris, pour des bêtes. Ajax et S. sont traversés par la même pulsion vengeresse qui les consume petit à petit jusqu'à les faire basculer dans la folie. Si Ajax finit par se jeter sur son épée, S. se jettera lui aussi sur la bête qu'il prend pour Abou Leila. Le coup de folie d'Ajax le mène à commettre un double crime ; tuer des bêtes en croyant se venger de ses ennemis et se tuer lui-même en se jetant sur son épée. Celui de S. l'a conduit à assassiner des hommes en croyant se venger des bêtes qui, croit-il, ont dévoré son ami, avant qu'il ne se jette sur une bête. Si l'œuvre de Sophocle « consiste à nous montrer comment Ajax finit par reconnaître lui-même son erreur et son mal, par une prise de conscience qui est en même temps un retour à la raison<sup>19</sup> », le film de Sidi Boumédiène n'offre pas le même sort à S. et ne lui accorde pas de revenir à la raison.

Le dernier mythe est un conte, celui raconté à S. par sa mère. C'est une relecture des trois métamorphoses de l'âme décrites par Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra* : l'âme se transforme en chameau pour porter sur son dos les fardeaux qu'on ne peut soulever, pour que l'âme s'humilie et fasse souffrir son orgueil ; le chameau se transforme par la suite en lion du désert pour reconquérir sa liberté et devenir maître de soi ; à la fin, l'âme se transforme en enfant pour retrouver son innocence et tout reconstruire depuis le début. Cette allégorie de l'âme qui se transforme reflète les états à travers lesquels passe S., chameau qui porte le fardeau du crime et l'assouvissement de la vengeance, lion qui se libère et domine sa montagne (la montagne de Zarathoustra), enfant qui se remémore les histoires de sa mère et qui, pour tout reconstruire, se sacrifie en tuant la bête. Si Sidi Boumédiène se réfère explicitement à *Ainsi parlait Zarathoustra* dans son film, on peut élargir la référence nietzschéenne à une autre œuvre du philosophe allemand. En effet, c'est dans *Par-delà le bien et le mal* et plus précisément dans l'aphorisme 146 que se trouve, à nos yeux, le sens de l'œuvre du réalisateur. Nietzsche écrit en effet : « Que celui qui lutte avec des monstres veille à ce que cela ne le transforme pas en monstre. Et si tu regardes longtemps au fond d'un abîme, l'abîme aussi regarde au fond de toi. »<sup>20</sup>

A force de traquer la « bête », S. devient bestial à son tour. Le mal s'insinue ainsi dans l'âme de S. qui, pour punir un criminel et par la force des événements devient criminel lui-même.

L'allégorie renvoie ici non seulement à la transformation d'une personne en criminel sanguinaire, mais plus largement elle raconte le sort d'un pays, d'un État qui ont alimenté et laissé se propager le monstre de l'extrémisme religieux jusqu'à ce qu'il leur échappe et engendre la décennie sanglante des années 1990.

19- BARDYN Christophe, *Chapitre 22. Sophocle, Ajax Nul n'est méchant volontairement*, in *Philosopher avec les œuvres littéraires*. Paris, Armand Colin. Hors collection, p.177.

20- NIETZSCHE Friedrich, *Par-delà le bien et le mal*. Trad. Patrick Wotling, Paris, Flammarion, 2000, p.132.

Cette complaisance avec l'extrémisme religieux a provoqué le bain de sang des crimes arbitraires face auxquels la violence de la réaction sécuritaire n'a fait qu'accroître le nombre de victimes et de disparus.

La fin du film n'est plus qu'enfoncement "dans l'abîme intérieur" pour reprendre l'aphorisme nietzschéen, c'est-à-dire confusion entre l'homme et la bête : aux yeux de S., le fauve du désert se confond avec Abou Leila, dans une figure thérianthropique de substitution qui assouvit sa soif de vengeance. Comme l'explique le réalisateur :

« La photo d'Abou Leila, de même facture, devient au fin fond du désert l'un des deux repères de S. dans le cheminement de sa violence, qui ne cherche pas tant Abou Leila qu'une victime lambda capable de se substituer à l'ennemi, véritable mais inaccessible. »<sup>21</sup>

## Conclusion

Si la victime du crime d'Abou Leila n'est pas identifiée, c'est que le film se focalise sur ceux qui restent, ceux qui ont subi la violence, ceux qu'elle a rendu fous. Parallèlement à la traque du criminel, l'enquête ici menée porte ainsi en définitive moins sur le crime lui-même que sur une société aux prises avec elle-même, avec la "bête" qu'elle a fait naître et à qui elle a donné le sein.

Comment réaliser un film sur une tragédie nationale sans la nommer ? Comment rendre compte des affres d'une guerre ? Fratricide qui plus est. Le réalisateur choisit de faire appel aux mythes pour scruter le devenir bestial de S. dont le corps cristallise les souffrances des Algériens. C'est ce corps malade que le film sacrifie dans un affrontement mortel avec le félin. S., qui a finalement un nom — Boumaaza, algérianisation du nom Abou Maaza (celui qui a la chèvre) — devient alors, pour le dire encore à la manière de Deleuze<sup>22</sup>, un "personnage conceptuel", personnage qui incarne une idée, celle d'un sacrifice nécessaire pour arrêter la bête, le félin du désert et plus généralement la guerre civile. Abou Leila aussi a un nom, qu'on découvre inscrit au dos d'une photo que détient Lotfi. Il s'appelle Hamza Bourab. Seules les victimes resteront finalement anonymes, nous ne connaissons ni le nom de la victime « originelle » ni ceux des victimes de la folie de S.

Dans un article sur le film paru dans *Le Rayon vert, revue du cinéma*<sup>23</sup>, Alexia Roux et Saad Chakali font le parallèle entre le désert où se déroule une grande partie du film et le concept de "désêtre" forgé par Alain Badiou. Pour le philosophe :

« J'appelle "désêtre" cette disposition conservatrice du sujet humain qui le ramène à sa survie animale, à sa seule satisfaction et à sa place sociale.

---

21- *Ibid.*

22- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*. Paris, Les Editions de Minuit, 2005.

23- « *Tlameç et Abou Leila : l'émotion des mues* », *Le Rayon vert, revue de cinéma* [en ligne], 6 mai 2020, [consulté le 26 janvier 2025]. Disponible sur : <https://www.rayonvertcinema.org/tlameç-et-abou-leila-émotion-des-mues/>

Le “désêtre” est ce qui interdit à un sujet d’expérimenter ce dont il est véritablement capable<sup>24</sup> ».

Dans le prolongement de cette idée, nous pouvons rapprocher la fonction du désert dans *Abou Leila* de l’imaginaire du désert déployé par l’auteur algérien Tahar Djaout (victime lui-aussi du terrorisme islamiste durant la guerre civile). Dans son roman *L’invention d’un désert*, il écrit :

« Le désert brouille l’idée de saison : il n’y a qu’un temps devenu anonyme à force de torpide constance, un temps d’une blancheur insoutenable, une bouche immense qui mange toute forme avant même qu’elle ne s’esquisse. Les vraies ruines du monde sont là, ruines qui ne sont même pas débris mais poussière uniforme et mouvante. Il ne reste ni gravats ni charniers, les millénaires ont tout broyé. Il n’y a rien à récupérer, les signes du monde se sont défaits.

Je ne descends pas au sud pour m’évader ou pour chercher des sensations inédites. C’est plutôt une manière pour moi de regarder vers l’intérieur, car le désert m’habite et m’illumine depuis des temps indéterminés. Un fanal éclos dans ma poitrine et qui demande à être sans cesse alimenté au contact de la pierre nue, du sable altéré de violence.

J’aime sentir sur la route l’emportement de la vitesse et la fragilité d’exister. Quand la voiture est lancée à 130 km/h sans pour autant parvenir à vaincre la distension des dunes, on sent se réduire la distance entre vivre et mourir, entre la plénitude et l’anéantissement, la compacité et le vide. Une tentation de laisser soudain la voiture fuir vers les dents acérées des hamadas, de la laisser bouler dans le sable accueillant et meurtrier que le soleil fait couleur de veines entaillées. Laisser la voiture fuir: glissade mortelle dans la volupté du sable chaud.

*Les dunes sont hautes*

*et c’est là que la mort m’a surprise,*

chantait au temps jadis une jeune femme de la région de l’oued Souf abandonnée par sa caravane.

Temps informe, dévorateur où la voiture s’engloutit. Nous roulons à l’intérieur d’un interminable halo de lumière et de sable, et tout à coup le pays des oasis se dévoile dans toute sa splendeur lumineuse, toute sa désolation. La distance et le temps s’y anéantissent. Il n’y a aucun centre ici, aucune temporalité. C’est le repos (la mort ?) du sablier.

Eternité de la route. C’est la seule destination qu’on n’épuise pas.<sup>25</sup> ».

Quand Djaout choisit d’inscrire son histoire dans une temporalité longue, entre le Maghreb médiéval (où l’extrémisme religieux prend son origine) et l’Algérie des

---

24- TRUONG Nicolas, « La leçon de bonheur d’Alain Badiou », in *Le Monde* [en ligne], 13 août 2015, [consulté le 17 novembre 2023]. Disponible sur : [https://www.lemonde.fr/idees/article/2015/08/14/comment-vivre-sa-vie\\_4724566\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2015/08/14/comment-vivre-sa-vie_4724566_3232.html)

25- DJAOUT Tahar, *L’invention d’un désert*. Paris, Le Seuil, 1987, p.27-28.

années 1990 plongée dans le terrorisme, Sidi Boumédiène se focalise de son côté sur le déplacement, réel ou imaginaire, de la violence de la métropole algéroise vers le sud désertique. Il aura fallu plusieurs siècles pour que la pensée déviante de Ibn Toumert, fondateur du califat Almohade au XII<sup>e</sup> siècle racontée par Djaout dans *L'Invention d'un désert* enfante l'idéologie terroriste incarnée par Abou Leila. Djaout et Amin Sidi Boumédiène se penchent ainsi sur la déchéance de la nation algérienne dans la barbarie islamiste sans jamais la nommer. Djaout « procède par allusion et métaphore en laissant à son lecteur la liberté de construire le sens du roman.<sup>26</sup> » Sidi Boumédiène recourt à l'allégorie et fait appel aux mythes et aux contes pour incarner son histoire dans l'Algérie contemporaine, laissant lui aussi le soin aux spectateurs d'une libre interprétation. Dans les deux cas, le désert est hostile, incarnation d'un temps et d'un espace informes, c'est là que la mort surprend. « Vous êtes habitués, dans la capitale. Mais chez nous, ici, c'est grave », dit un serveur dans le film en montrant à Lotfi l'article d'un journal portant sur la mort suspecte de trois enfants. Car ce serait folie que la mort devienne une banalité à laquelle on aurait fini par s'habituer.

## Fiche du film<sup>27</sup>

*Abou Leila* (2020)

- **Réalisation** Amin Sidi-Boumédiène
- **Scénario** Amin Sidi-Boumédiène
- **Photographie** Kanamé Onoyama
- **Montage** Amin Sidi-Boumédiène
- **Son** Mohamed Amine Tegggar, Nassim El Mounabbih, Benjamin Lecuyer
- **Décor** Hamid Boughrara, Laurent Le Corre
- **Producteurs** Yacine Bouaziz, Fayçal Hammoum, Louise Bellicaud, Claire Charles-Gervais
- **Production** Thala Films, In Vivo Films

## Distribution

- **Slimane Benouari** S.
- **Lyes Salem** Lotfi
- **Azouz Abdelkader** Abdel Karim
- **Fouad Megiraga** Mohamed
- **Meryem Medjkane** Meriem
- **Hocine Mokhtar** Abou Leila
- **Samir El Hakim** Gendarme en chef

26- HARBAOUI Chaâbane, « La recherche du temps maghrebin dans *L'Invention du désert* de Tahar Djaout ». *Le temps dans le roman du XXe siècle*, édité par Mohamed Ridha Bouguerra, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 67.

27- Fiche du film *Abou Leila* (2020), produite par Le Groupement national des cinémas de recherches GNCR. [Consulté le 25 avril 2025]. Disponible sur : <https://www.gncr.fr/?films-recommandes=abou-leila>.

## Bibliographie

### Ouvrages

- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Les Éditions de Minuit, 2005.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.
- DJAOUT Tahar, *L'invention d'un désert*. Paris, Le Seuil, 1987.
- HARBAOUI Chaâbane, « La recherche du temps maghrébin dans *L'invention du désert* de Tahar Djaout », in BOUGUERRA mohamed ridha (dir.), *Le temps dans le roman du XXe siècle*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- NIETZSCHE Friedrich, *Par-delà le bien et le mal*. Trad. WOTLING patrick, Paris, Flammarion, 2000.

### Articles

- HARBAOUI Chaâbane, « La recherche du temps maghrébin dans *L'invention du désert* de Tahar Djaout », in BOUGUERRA mohamed ridha (dir.), *Le temps dans le roman du XXe siècle*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 67.
- DUTOUR Nasser, « Algérie : de la Concorde civile à la Charte pour la Paix et la Réconciliation nationale : amnistie, amnésie, impunité », *Mouvements*, 2008/1 (n° 53), p. 144.
- MAILLARD Florence, « *Abou Leila* de Amin Sidi Boumédiène, le sang des rêves », « Dossier critique », in *Cahiers du cinéma*, n° 765, avril 2020, p. 38.
- TRUONG Nicolas, « La leçon de bonheur d'Alain Badiou », in *Le Monde* [en ligne], 13 août 2015. Disponible sur : [https://www.lemonde.fr/idees/article/2015/08/14/comment-vivre-sa-vie\\_4724566\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2015/08/14/comment-vivre-sa-vie_4724566_3232.html)

**ملخص** | يبحث هذا المقال في كيفية بلورة فيلم "أبو ليلى" (٢٠٢٠) للمخرج أمين سيدي بومدين للمأساة الجزائرية في التسعينيات من خلال قصة البحث عن الانتقام الذي "يكرر مشهد الجريمة" من خلال توظيفه على نطاق الأراضي الجزائرية الشاسعة. فمطاردة رجلي شرطة (مجردين من زيهما الرسمي) لإرهابي وهمي يدعى أبو ليلى تبدو وكأنها إشباع لرغبة في الانتقام "الوطني" من جراء جرائم لم يعاقب عليها حتى يومنا هذا. يكشف الجنون القاتل الذي ينجم عن ذلك عن بلد محاصر في حرب بين الأشقاء. بتكرار الجريمة، يوسع فيلم سيدي بومدين المكان والزمان ويكتفهما، مشوشاً نقاطنا المرجعية، خالطاً بين الحقيقة والباطل، الواقع والخيال، الإنسان والوحش، ومستدعياً الأسطورة أو الحكاية، ومواجهاً الصور المفقودة للعشرية السوداء في الجزائر.

**كلمات مفتاحية** | الجريمة، العشرية السوداء الجزائرية، الإرهاب، الجنون، الانتقام، الوحش، الأساطير.

**Boualem Khelifati** est doctorant en études cinématographiques à l'Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, rattaché au laboratoire de recherche Esthétique, sciences et technologies du cinéma et de l'audiovisuel (ESTCA). Sa thèse, réalisée sous la direction de Jennifer Verraes et Dominique Willoughby, est consacrée au cinéma algérien contemporain dans sa dimension nationale et son devenir transnational. Il s'intéresse ainsi à l'imaginaire national algérien, aux représentations construites ou véhiculées par le cinéma et aux formes filmiques du politique.