

Le cinéma de Rabah Ameur-Zaïmeche : une ode au vagabondage

Colloque international, les 10-11-12 juin 2026



Les Chants de Mandrin (Rabah Ameur-Zaïmeche, 2011)

Alors que sort bientôt en salles son prochain long-métrage dont le titre est encore tenu secret, Rabah Ameur-Zaïmeche a déjà derrière lui une longue carrière de cinéaste. En vingt-cinq ans, il a réalisé sept longs-métrages dans une relative autonomie, grâce à la création en 1999 de sa propre société, Sarrazink Productions. Encensé par la critique dès son premier film *Wesh wesh qu'est ce qui se passe ?* (2001), qui a comptabilisé plus de 70 000 entrées, Rabah Ameur-Zaïmeche a ensuite été primé au festival de Cannes pour *Bled Number One* (2006), nommé au prix SACD et au prix CICAIE à Cannes pour *Dernier Maquis* (2008), récompensé du prix Jean Vigo pour *Les Chants de Mandrin* (2011), sélectionné à la Berlinale pour *Histoire de Judas* (2015), puis à Locarno pour *Terminal Sud* (2019), et enfin nommé au prix Caligari à Berlin pour *Le Gang des Bois du temple* (2023). À 57 ans, Rabah Ameur-Zaïmeche compte aujourd'hui parmi les réalisateurs contemporains français les plus reconnus par les instances internationales de légitimation. Pourtant, si l'œuvre du cinéaste fait l'objet d'une littérature critique abondante depuis ses débuts, elle demeure encore peu étudiée dans les universités françaises.

Outre Manche en revanche, Carrie Tarr s'intéresse, dès sa sortie, à la singularité de *Wesh wesh qu'est ce qui se passe ?* (2001) dans le paysage cinématographique français du tournant du XXI^e siècle. Ce film s'inscrit selon elle dans la tradition du réalisme social, mais en reformulant les codes. Dans *Reframing Difference: Beur and Banlieue Filmmaking in France* (2005), la chercheuse britannique met en lumière la manière dont le cinéaste reformule les codes du genre notamment grâce à la spécificité des dispositifs filmiques utilisés (comme la parodie des codes télévisuels pour mettre en scène le harcèlement policier), mais aussi la centralité de la critique du racisme d'État et des

discriminations envers les hommes d'origine maghrébine en France (en traitant de la « double peine » que subissent de plein fouet les enfants d'immigrés algériens). *Wesh wesh qu'est ce qui se passe ?* relate en effet l'errance de Kamel, un jeune délinquant issu de l'immigration algérienne, qui après avoir purgé sa peine de prison en France, tente en vain d'échapper à son expulsion en Algérie, son pays d'origine. Comme Pépé dans la Casbah d'Alger de Julien Duvivier (*Pépé le Moko*, 1932), Kamel se retrouve piégé dans le territoire où il habite, une cité populaire de banlieue parisienne quadrillée par la police.

En France, dans un article de 2010 publié par la revue *Esprit*, Vincent Amiel s'intéresse aux ambiguïtés de l'appartenance à la communauté dans le cinéma de Rabah Ameur-Zaïmeche. Il analyse en particulier le rapport complexe qu'entretiennent ses personnages vis-à-vis du groupe et du collectif dans *Wesh wesh qu'est-ce qui se passe ?*, *Bled Number One* et *Dernier Maquis*. Kamel (dans les deux premiers films) et Mao se situent tous les trois « à la lisière » du groupe : la bande de copains et sa mentalité dans *Wesh wesh qu'est-ce qui se passe ?* quand Kamel retrouve la cité des Bosquets après une longue absence ; la famille et ses traditions dans *Bled Number One*, lorsqu'il se retrouve expulsé en Algérie en pleine guerre civile contre le terrorisme islamiste ; et enfin le groupe de travailleurs immigrés musulmans de l'usine de palettes que Mao dirige dans *Dernier Maquis*, et à qui il souhaite offrir une mosquée au sein même de l'usine. Amiel étudie aussi dans cet article la manière dont Rabah Ameur-Zaïmeche introduit un geste documentaire dans ses fictions, en se situant toujours à la lisière entre scénarisation et improvisation.

En 2015, dans une thèse intitulée *Contexte et développement du cinéma franco-maghrébin (1969-2013)*, soutenue à l'Université Paris 8 Vincennes Saint Denis, Emna Mrabet intègre les trois premiers films de Rabah Ameur-Zaïmeche à son étude du cinéma franco-maghrébin des années 2000, dont elle analyse les contours et les thématiques récurrentes, après avoir discuté les enjeux et les limites de la catégorie « cinéma beur ». Dans les annexes de son manuscrit, la chercheuse nous donne accès à la retranscription d'un entretien avec le cinéaste réalisé à Montreuil en mai 2013.

Puis en 2017, dans une autre thèse soutenue à l'Université de Vincennes-Saint Denis et dédiée aux *Figures du peuple dans le cinéma contemporain*, Gabriel Bortzmeyer consacre une partie de sa recherche au cinéma de Rabah Ameur-Zaïmeche. Il approfondit quant à lui la notion de « géographie de la lisière » déjà explorée par Vincent Amiel, mais qu'il étend aux personnages de contrebandiers dans *Les Chants de Mandrin* et au personnage éponyme dans *Histoire de Judas*. Bortzmeyer s'intéresse en particulier à la présence de Rabah Ameur-Zaïmeche dans ses propres films : à la fois au cœur de ses intrigues (comme personnage principal) et à la lisière de celles-ci (en tant que réalisateur). Une position qui fait directement écho aux protagonistes de Rabah Ameur-Zaïmeche, eux aussi toujours en marge du groupe. Bortzmeyer met en évidence le parallèle entre cette position de réalisateur-acteur à la lisière du groupe filmé, et la position du sociologue à la lisière du groupe étudié. Avant de passer derrière la caméra, le jeune Rabah avait en effet été étudiant en sciences humaines, et avait présenté son premier film comme « une adaptation de son travail de maîtrise sur la territorialité des minorités en milieu urbain ». Ce mémoire consistait en une enquête de terrain réalisée dans la cité des Bosquets, à Montfermeil, là où le cinéaste a grandi, et là où il tournera *Wesh wesh qu'est ce qui se passe ?*, reproduisant ainsi par les moyens du cinéma la « recherche empirique, expérimentale de sa discipline d'origine » (Bortzmeyer, 2020).

En 2019, à l'Université Paul Valéry de Montpellier, Sidoine Janière soutient un mémoire en histoire de l'art intitulé *Rabah Ameur-Zaïmeche, cinéaste de contre-bande*, dans lequel il met en avant la liberté esthétique d'un cinéaste qui revendique une sobriété des images comme geste politique, allant jusqu'à conserver les imperfections du jeu des acteurs ou les erreurs de tournage. En 2021 enfin, Cécile Sorin et Emna Mrabet qualifient *Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ?* de « prototype du film guérilla » du fait de ses conditions de production en marge du marché cinématographique.

Forts de ces premiers jalons et de ceux que nous oublions de mentionner ici mais que nous espérons bientôt pouvoir ajouter à notre état de l'art en construction (c'est précisément l'un des objectifs de ce colloque), nous souhaitons réunir les chercheur.e.s travaillant de près ou de loin sur le cinéma de Rabah Ameur-Zaïmeche, en France et à l'étranger, afin de poursuivre ensemble l'exploration de ses multiples dimensions à l'occasion d'un colloque qui aura à cœur de croiser les approches esthétique, historique, socio-culturelle et économique.

Compte tenu de la rareté des travaux universitaires sur le cinéma de Rabah Ameur-Zaïmeche, les axes que nous présentons ici sont loin d'être exhaustifs et visent à formuler quelques pistes d'étude afin de stimuler la réflexion, mais ils ne doivent en rien limiter l'éventail des propositions.

Axe 1 : Territoires filmiques et assignations génériques

Rabah Ameur-Zaïmeche naît en Algérie en 1968, avant de s'installer en France avec sa famille à l'âge de deux ans : ce qui a d'abord fait de lui « un cinéaste beur » sous la plume de certains critiques. Comme pour beaucoup de cinéastes, son premier film s'inspire du lieu où il a grandi, à Montfermeil dans une cité populaire de banlieue parisienne, avant d'élargir ensuite son espace imaginaire à un territoire de plus en plus vaste et aux frontières de plus en plus floues. « Film de banlieue » pour *Wesh wesh qu'est-ce qui se passe ?* ; « film ethnographique » pour *Bled Number One* ; « film historique » et « en costumes » pour *Les Chants de Mandrin* et *Histoire de Judas* ; « polar » ou « film fantastique » pour *Terminal Sud* ; « film de gangsters » ou « film noir » pour *Le Gang des bois du temple* : Rabah Ameur-Zaïmeche n'a que faire des étiquettes génériques qui ont été attribuées à ses films à leurs sorties en salles.

Le cinéaste-vagabond circule d'une catégorie à l'autre, braconne sur les terres d'un genre pour redistribuer ses codes à un autre, déborde régulièrement la limite entre documentaire et fiction, se joue du réalisme, traverse sans crier gare les frontières des territoires cinématographiques, parfois au sein même d'un film. À tel point que, dans la réception critique comme dans la littérature scientifique, tous ses films ont fait l'objet de désignations génériques diverses, souvent controversées. Que fait le cinéma de Rabah Ameur-Zaïmeche aux genres filmiques ? Quelle place occupe la catégorisation générique dans l'appréhension de son cinéma ? À travers ce premier axe, nous souhaiterions étudier les manières dont ses films rejouent ou déjouent les codes de plusieurs genres cinématographiques mais aussi les effets de certaines désignations génériques sur la réception de ses différents films par la critique et par les publics.

Axe 2 : Faire communauté ?

La bande de copains, la famille, les collègues, la troupe de bandits d'honneur, le groupe d'apôtres, le gang de braqueurs : l'étude du collectif et du rapport de l'individu au collectif traverse l'ensemble du cinéma de Rabah Ameur-Zaïmeche. Dans ses films, le groupe peut être synonyme d'action collective, de solidarité, de fraternité, de résistance à un pouvoir injuste et autoritaire ; mais il porte aussi en lui le risque d'enfermement, de violence, d'atteinte à l'indépendance et à la liberté individuelle.

Les protagonistes de Rabah Ameur-Zaïmeche hésitent entre conquête de leur propre liberté et nécessité de faire groupe, pour agir ensemble. Ils sont pris dans une tension entre appartenance et désir d'indépendance, entre refus d'assignation aux règles de la communauté et liens affectifs avec les membres du groupe. Si bien que chacun des films du cinéaste nous adresse encore et encore la même question : comment faire communauté ? Si la communauté est à entendre au sens politique de groupe d'action, de classe sociale ou de classe de lutte, elle est aussi celle (réelle ou fantasmée, revendiquée ou subie) des « Arabes », des musulmans, des immigrés en France, ou encore celle des habitants de banlieue populaire.

Axe 3 : Territoires politiques et espaces imaginaires

Quelles sont les limites du territoire ? Qui le contrôle ? Comment habiter ce territoire ? Comment agit-il sur ses habitants ? Dans les films de Rabah Ameur-Zaïmeche, la question de la communauté et de la place de l'individu dans et hors le groupe rejoint celle du territoire. En cavale, pourchassés par la police, la justice ou par l'ordre patriarcal, expulsés loin de chez eux, internés à l'asile, ou empêchés de vadrouiller librement dans l'espace public : les protagonistes de ses films tentent de se soustraire au contrôle de leurs corps et de leurs esprits par les multiples instances du pouvoir (l'État, la famille, la religion, le travail), d'échapper tant bien que mal à l'assignation à résidence dans des espaces géographiques aussi bien que symboliques.

En mettant en scène des espaces aux contours flous, en brouillant les pistes des lieux de tournage, en inventant des villes ou des pays imaginaires, en subvertissant certains codes des genres filmiques dans lesquels il braconne, en se jouant des représentations stéréotypées, Rabah Ameur-Zaïmeche parvient à renouveler les images de la banlieue et des classes populaires, à décaler notre regard sur la religion, à donner forme à un espace mémoriel postcolonial qui agite notre société contemporaine et que nous pourrions nommer « la FrançAlgérie. »

Par ailleurs, contrairement aux espaces urbains, synonymes de contrainte voire de violence, les espaces naturels des films de Rabah Ameur-Zaïmeche (un bois, une rivière, un étang, la mer, le désert ou simplement un coin de verdure dans un jardin public) semblent constituer pour les personnages les seuls espaces de respiration, d'échappée ou de refuge, toujours provisoires. Les propositions qui concernent la place des espaces naturels dans ces films, la relation entre Villes/Campagnes, Nature/Culture, ou encore les études des représentations et des symboliques associées à la ville sont aussi les bienvenues.

Axe 4 : Où sont les femmes ?

Tout au long de sa carrière, Rabah Ameur-Zaïmeche s'est entouré de femmes pour le tournage de ses films : la directrice de la photographie Irina Lubtchansky, la costumière Julia Fouroux, ou encore la directrice de production Sarah Sobol, qui joue un rôle crucial au sein de Sarrazink Productions. Devant la caméra, et dans une certaine mesure, on peut envisager *Bled Number One* (2006) comme un film féministe, entièrement dédié à dénoncer la violence du patriarcat, et en particulier la condition des femmes algériennes soumises au Code de la Famille depuis 1984, qui instaure par la loi une inégalité de genre et relègue les citoyennes à un statut de « mineures à vie ». Dans ce deuxième film, Rabah Ameur-Zaïmeche partage l'affiche avec Meryem Serbah qui incarne Louisa, la cousine victime de violences conjugales, abandonnée par toute la famille, puis internée à l'hôpital psychiatrique parce qu'elle refuse de se plier à l'ordre patriarcal de la société algérienne.

Cependant, tout le reste de sa filmographie semble caractériser un cinéma masculin. À l'exception de Louisa, on compte en effet très peu de personnages féminins chez Rabah Ameur-Zaïmeche, et toujours dans des rôles secondaires. Si le cinéaste s'intéresse aux rapports de l'individu au collectif, ce collectif est presque toujours masculin : la bande de copains de la cité, les ouvriers de l'usine de palettes, les apôtres de Jésus, la troupe de joyeux bandits, le gang de braqueurs. Et si *Bled Number One* fait exception, c'est peut-être parce que le groupe étudié dans ce film est la famille, voire la société algérienne dans son ensemble.

Pour comprendre ce qui peut d'abord ressembler à un angle mort du cinéma de Rabah Ameur-Zaïmeche, nous invitons à des propositions qui approfondissent l'étude des rapports de genre dans ses films, cette « homo-socialité masculine » qui caractérise son cinéma, autant que la place des personnages féminins, qui se situent eux aussi « à la lisière » de ces bandes masculines.

Axe 5 : Raconter une contre-histoire

Dans *Les Chants de Mandrin* et *Histoire de Judas*, Rabah Ameer-Zaïmeche s'essaie au genre du film historique. Reprenant certains codes du genre, tout en affirmant sa subjectivité, ses récits historiques entretiennent avec le passé un rapport vivant, incarné et ancré dans le présent. Nous aimerions ici interroger la manière singulière dont les films de Rabah Ameer-Zaïmeche donnent forme à l'histoire sociale et politique, et nous permettent notamment de repenser la notion de reconstitution historique ou celle de vraisemblance.

De quelle vision de l'Histoire et de quels imaginaires légendaires témoignent les films du cinéaste ? En racontant « l'histoire d'en bas », « l'histoire des vaincus » pour reprendre la formule de Walter Benjamin et — au-delà de ces deux films historiques — en mettant en scène des figures populaires (bandits de grand chemin, petits voyous, gangsters, justicier solitaire, ou encore Jésus et ses apôtres), les films de Rabah Ameer-Zaïmeche réhabilitent une mémoire des luttes autant qu'une mémoire populaire de l'insoumission, de la solidarité et de la résistance au contrôle des corps et des espaces. Nous pourrions par ailleurs rapprocher la figure du cinéaste-vagabond de celle de l'écrivain-chiffonnier, à travers laquelle Benjamin décrivait la dimension révolutionnaire de la littérature de Siegfried Kracauer :

Et si nous voulions nous le représenter tel qu'en lui-même, dans la solitude de son métier et de ses visées, nous verrions ceci : un chiffonnier au petit matin, rageur et légèrement pris de vin, qui soulève au bout de son bâton les débris de discours et les haillons de langage pour les charger en maugréant dans sa carriole, non sans de temps en temps faire sarcastiquement flotter au vent du matin l'un ou l'autre de ces oripeaux baptisés « humanité », « intériorité », « approfondissement ».
Un chiffonnier, au petit matin – dans l'aube du jour de la révolution¹.

Axe 6 : Jouer vrai, jouer faux, jouer juste

Autant que la relation ambiguë d'attraction-répulsion des protagonistes vis-à-vis du groupe, autant que les frontières qui délimitent les espaces imaginaires et politiques de ses films, la troupe de comédiens qui gravite autour de Rabah Ameer-Zaïmeche, elle aussi, est mouvante. Certains visages reviennent, d'autres disparaissent puis réapparaissent plus loin dans sa filmographie. Au sein de cette troupe vagabonde, qui se recompose de film en film, on trouve plusieurs acteurs non-professionnels : des amis, des proches (toute la famille du cinéaste dans *Wesh wesh* et dans *Bled Number one*), le philosophe Jean-Luc Nancy (qui interprète l'imprimeur Jean-Luc Cynan dans *Les Chants de Mandrin*). Mais aussi des acteurs aguerris, tels que Jacques Nolot, Slimane Dazi, Hippolyte Girardot, Régis Laroche, Abel Jafri, ou encore Ramzy Bedia employé à contre-emploi de ses rôles comiques habituels. Mais qu'il s'agisse des professionnels ou des autres, *quelque chose cloche* dans la manière de jouer des acteurs de Rabah Ameer-Zaïmeche et c'est pourtant ce qui contribue à la force poétique de son esthétique. Comme chez Bruno Dumont, ce jeu apparemment *boiteux* nous laisse percevoir à chaque instant que les acteurs sont bien là en train de réaliser une performance devant la caméra, de jouer, de *faire semblant*. Nous invitons à des propositions qui nous permettraient de mieux définir cette manière de jouer, marque de fabrique du cinéma de Rabah Ameer-Zaïmeche, qui introduit notamment une dimension documentaire et conduit à un certain trouble dans le réalisme, mais ne nuit pourtant en rien à la fiction. Sur quoi repose ce trouble ? Comment le cinéaste dirige-t-il ses acteurs ? Quelle est la place laissée à l'improvisation ?

¹ Benjamin Walter, « Un marginal sort de l'ombre » in : *Œuvres II*, Paris : Gallimard, « Folio », 2000 [« Ein Außenseiter macht sich bemerkbar », in : *Gesammelte Schriften*, t. III, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1974-1989, p. 219-225], p. 188.

Par ailleurs, le cinéaste joue lui-même dans presque tous ses films, où il incarne le personnage principal (Kamel dans *Wesh wesh qu'est ce qui se passe* et *Bled Number One*, Mao dans *Le Dernier Maquis*, Bélissard dans *Les Chants de Mandrin*, Judas dans *Histoire de Judas*). En tant qu'acteur-cinéaste, quelle est la position de Rabah Ameur-Zaïmeche vis-à-vis de ses comédiens ? De quelle manière sa présence comme acteur de ses films interagit-elle avec son regard et son positionnement de cinéaste ? Nous serions particulièrement heureux de recevoir des études qui s'appuient sur des entretiens avec les membres de sa troupe de comédiens, voire sur des observations de tournages.

Axe 7 : Le modèle Sarrazink : une stratégie d'indépendance

Dans leur ouvrage *Survivre à son premier film* (2019), Hammou, Mariette, Robette, et De Verdalle s'intéressent aux stratégies des primo-cinéastes pour résister à « la segmentation de l'espace cinématographique français dans les années 2000 ». En créant sa propre société de production en 1999 (Sarrazink Productions) pour réaliser son premier film, Rabah Ameur-Zaïmeche expérimente un modèle de réalisation/production qui deviendra sa marque de fabrique : économie de moyens, tournage en famille, recours à des acteurs non professionnels, improvisation, étalement du calendrier, instabilité du programme de tournage.

C'est ce modèle d'indépendance que nous souhaiterions documenter par des propositions qui explorent la dimension matérielle du cinéma de Rabah Ameur-Zaïmeche : les conditions de tournage, les stratégies de financement, le fonctionnement de la société Sarrazink Productions. Cela pourrait se traduire par des d'interviews des membres de l'équipe pour savoir comment se déroulent les tournages d'un cinéaste-vagabond qui change d'avis au gré des rencontres et des circonstances de la journée ; comment organise-t-on l'imprévisible ? Il semble aussi important d'étudier le rôle crucial de Sarah Sobol, directrice de production de tous ses films. En s'intéressant aux techniciens et techniciennes qui travaillent aux côtés de Rabah Ameur-Zaïmeche, et qui reviennent, pour certains, de film en film, une autre piste à explorer est celle d'un « cinéma de troupe ».

Études comparées

Pour l'ensemble de ces axes, nous invitons aussi à des comparaisons avec d'autres cinéastes, français ou étrangers, contemporains ou non. Nous pensons par exemple à des études comparées avec Bruno Dumont, ou avec certains films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (pour leurs rapports au réalisme, à la place des acteurs non professionnels, à leurs manières de donner forme à l'histoire...), ou encore à Abdellatif Kechiche (pour la manière de représenter la communauté maghrébine en France à rebours des stéréotypes), ou encore à Maurice Pialat (pour la direction d'acteurs, la place laissée à l'improvisation, ou encore la dimension cinéaste-acteur). Mais il ne s'agit là que de quelques pistes.

Modalités de participation

Les titres et propositions de communications (300 à 500 mots) sont à envoyer d'ici **le 20 février 2026** aux membres du comité d'organisation : salima.tenfiche@sorbonne-nouvelle.fr ; lea.brunet@sorbonne-nouvelle.fr ; laurent.guido@sorbonne-nouvelle.fr

Les propositions doivent être accompagnées d'une **courte bio-bibliographie**.
Les réponses seront données courant février.

Le colloque aura lieu **le jeudi 11 et le vendredi 12 juin 2026**, salle Athéna, à la Maison de la Recherche de la Sorbonne Nouvelle (4, rue des Irlandais, 75005 Paris).

Il sera précédé d'une projection-débat **le mercredi 10 juin à 17h** du film *Dernier Maquis* (Rabah Ameur-Zaïmeche, 2008), en présence du réalisateur, à la Cinémathèque universitaire, sur le campus Nation (8, av. de Saint-Mandé 75012 Paris).

Comité d'organisation

Léa Brunet, Doctorante, IRCAV, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Laurent Guido, Professeur des universités, IRCAV, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Salima Tenfiche, Maîtresse de conférences, IRCAV, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Bibliographie indicative

AMIEL Vincent, « Ombres et couleurs de la communauté sur le cinéma de Rabah Ameur-Zaïmeche », *Esprit*, n° 10, 2010, p. 25–30.

BARNETT Tobias Llewelyn, « Rabah Ameur-Zaïmeche's *Terminal Sud* (2019) and the Resurgence of a Franco-Algerian Archive », *Expressions maghrébines*, vol. 21, n°2, 2022, p. 171-189.

BORTZMEYER Gabriel, *Le Peuple précaire du cinéma contemporain*, Paris, Hermann, 2020, p. 59–137.

CIEUTAT Michel, « De la frontière mentale dans les cités : *Wesh Wesh, qu'est-ce qui se passe ?* de Rabah Ameur-Zaïmeche », *CinémAction*, n°137, janvier 2011.

HAMMOU Karim, MARIETTE Audrey, ROBETTE Nicolas, et DE VERDALLE Laure, « Survivre à son premier film : Les carrières des cinéastes face à la segmentation de l'espace cinématographique français dans les années 2000 », *Sociologie*, vol. 10, n° 4, 2019, p. 415–433.

HIGBEE Will, *Marginality and ethnicity in French cinema of the 1980s and 1990s*, PhD thesis, Exeter, University of Exeter, 2001.

FROGER Marie, « D'un imaginaire l'autre. Retour sur le désir (de) collectif dans *Les Chants de Mandrin* (Rabah Ameur-Zaïmeche, 2011) », dans S. Wahnich (dir.), *Demandes d'éthos démocratique radicales, racines historiques et résistances à la globalisation. Raison publique*, 30 avril 2014 [<http://www.raison-publique.fr/article690.html>.]

—, « Aller et retour, ici, là-bas, ailleurs. Le désir à l'œuvre dans le cinéma de Rabah Ameur-Zaïmeche », *Nouvelle Revue Synergies Canada*, n° 6, 2013.

—, « Pairing breaths: Rabah Ameur-Zaïmeche's *Terminal Sud* (2019), *SubStance*, vol. 52, n°1, Johns Hopkins University Press, 2023.

JANIERE Sidoine, *Rabah Ameur-Zaïmeche, cinéaste de contre-bande*, mémoire de master dirigé par Vincent Deville, Université Paul Valéry Montpellier 3, 2019.

LIEB Anne-Marie, « *Dernier Maquis* ou le lumpenprolétariat revisité », *Racine et déracinements au grand écran – Trajectoires migratoires dans le cinéma français du XXIème siècle*, Brill, février 2016.

MILLELIRI Carole, « Le cinéma de banlieue : un genre instable », *Mise au point*, n° 3, 2011 [<https://journals.openedition.org/map/1003>]

MRABET Emna, « Contestation et défense des droits humains chez les cinéastes Abdellatif Kechiche et Rabah Ameur-Zaïmeche », *Studies in French Cinema*, vol. 14, n° 2, 2014, p. 119-131.

MRABET Emna et SORIN Cécile, « L'hétérotopie du *film guérilla* », *Création collective au cinéma*, n° 5, 2021 [<https://journals.openedition.org/ccs/779>]

TARR Carrie, *Reframing difference: Beur and Banlieue Filmmaking in France*, Manchester, Manchester University Press, 2005.

WAGNER David-Alexandre, *De la banlieue stigmatisée à la cité démystifiée*, Berne, Peter Lang, 2011.