

Réinventer l'Autre : le corps des Maghrébins dans le cinéma français de 1962 à nos jours

Éric Savarese

DANS **HERMÈS, LA REVUE** 2001/2 (N° 30), PAGES 177 À 185
ÉDITIONS **CNRS ÉDITIONS**

ISSN 0767-9513

ISBN 2271059232

DOI 10.4267/2042/14530

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://preprod.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2001-2-page-177.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour CNRS Éditions.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Éric Savarese
Science politique

RÉINVENTER L'AUTRE : LE CORPS DES MAGHRÉBINS DANS LE CINÉMA FRANÇAIS DE 1962 À NOS JOURS

Depuis les années 1970 le film a progressivement acquis, en France, le statut de document historique (Morin, 1977 ; Ferro, 1984), et un grand nombre de travaux construits à partir de données filmographiques ont pu être publiés. Qu'il s'agisse de revisiter certaines séquences de l'histoire (Boulangier, 1975 ; Gaston Mathe, 1996), d'analyser le statut ou le contenu des films à une époque particulière (Siclier, 1990 ; Horton, Brashinsky, 1992), ou de proposer une réflexion globale sur les liens complexes entre cinéma et société (Pivasset, 1971 ; Ferro, 1993), deux principales options de recherches peuvent être identifiées : l'analyse sémiologique (Sorlin, 1977), dans la mouvance post-structuraliste, selon laquelle le film peut être abordé selon une grille de lecture construite avant de le visionner ; l'analyse historique (Garcon, 1985) qui, dans le sillage de Marc Ferro, tente de soumettre l'étude du film à une critique historiographique comparable à celle appliquée à l'archive.

À travers ces deux problématiques dominantes — quoi que régulièrement soumises à des remaniements et à la critique (Sorlin, 1991) —, et grâce à une connaissance minimale des corpus de films disponibles, les recherches historiques et sociologiques menées à partir de documents filmographiques ont pu déboucher sur un certain renouvellement des problématiques (Rosentone, 1994, 1995), en dépit d'un bilan, notamment français, jugé en demi-teinte (Pithon, 1995). Parmi ces différents programmes de recherches, émergent des préoccupations théoriques transversales : la gêne provoquée par l'empirisme, le problème des critères utilisables pour la lecture des images, et la capacité — relative mais concrète — d'une analyse de films à renouveler certaines questions historiques, sociales ou politiques traditionnelles. Contrairement aux sources officielles, qui, globalement, présentent le discours du pouvoir parce qu'elles subissent —

directement ou indirectement, selon les régimes — le contrôle des institutions qui les produisent (Foucault, 1971 ; Ferro, 1993), le cinéma est un espace d'histoire et de contre-histoire, d'analyse et de contre-analyse de la société : indissociablement porteur des représentations sociales dominantes — classifications manichéennes, *happy end* ou glorification du souverain — et d'une critique radicale — divulgation du « caché », présentation du rôle occulte de certains acteurs —, le cinéma participe, dans un même mouvement, à la diffusion de stéréotypes et à leur déconstruction. Et, en ce sens, il peut rendre à la société l'histoire dont l'institution l'a dépossédée.

En raison de la quantité de la production et de la variété des cinéastes, le film peut être considéré comme un irremplaçable instrument de connaissance du corps stéréotypé des Maghrébins. Mieux que l'archive, il offre de saisir la pluralité des dispositifs de figuration de l'altérité physique, dans un contexte totalement inédit : passée l'étape des indépendances, s'engage un vaste mouvement de recomposition des images de l'Autre, dans une nouvelle configuration socio-politique.

Cinéma post-colonial et (re)constructions du corps des Maghrébins

Comme bien d'autres sources officielles, tels les manuels scolaires ou la presse impériale (Savarese, 1998), le cinéma colonial ne met pratiquement en scène que le conquérant (Bancel, Blanchard, 1998). Les Maghrébins sont ainsi les grands absents d'une énorme production cinématographique, alors que près de 90 % des films tournés en Afrique concernent le Maghreb (El Ftouh, Pinto, 1993). Ce n'est donc qu'au terme de l'aventure coloniale qu'ils apparaissent, de plein droit, dans le cinéma français. Tandis qu'il est possible de dénombrer plus de 400 films de fiction réalisés pendant l'aventure coloniale, un recensement des films français produits après les indépendances, et dans lesquels certains acteurs sont des Maghrébins, atteste également d'une riche production.

De 1962 à 1997, et en se limitant aux fictions de long-métrage, le cinéma français a produit plus de 160 films de ce type, essentiellement tournés en France¹. D'où la question du statut de la population représentée, susceptible de rendre compte de la construction des images du corps : nouvellement installés sur le sol français, les Maghrébins sont indissociablement d'anciens indigènes de l'empire colonial, déjà connus à travers le filtre des stéréotypes impériaux, et une population progressivement perçue dans le cadre de sa proximité physique et sociale à la population française. Pendant les 30 glorieuses, en effet, les Maghrébins sont d'abord considérés comme un groupe d'individus en transit, de passage sur le territoire français et constituant une force de travail d'appoint. Leur situation ambivalente (Sayad, 1979) rendant impossible le retour dans leur pays d'origine, l'installation définitive de la plupart d'entre eux s'accompagne d'un

malentendu relatif à leur place dans la société française, et du retour du problème de l'immigration au cœur du débat politique².

Une analyse lexicométrique de la presse française (Bonnafeuf, 1991) a ainsi permis de montrer qu'au-delà des positions pour ou contre « l'intégration » des immigrés, c'est l'année 1979, et non celle du premier choc pétrolier, qui est la date d'un basculement décisif : à partir de ce moment, l'immigré est identifié au Maghrébin, et le préjugé selon lequel il existe un problème spécifique à ce groupe d'individus s'enracine dans le lexique des évidences partagées. Cette triple appartenance à des statuts distincts — indigènes, force de travail et immigrés — rend indispensable le recours à l'histoire en retenant, pour la construction du corpus de films, deux périodes égales en nombres d'années, 1962-1979 et 1980-1997.

Toutefois, l'historicisation des réalisations filmographiques n'apprend rien sur le détail de la production envisagée. Pour ne pas opposer la sociologie à l'histoire où la synchronie à la diachronie (Levi-Strauss, 1974 ; Braudel, 1969), et en acceptant qu'un *inventaire des différences* débouche sur une nécessaire complémentarité des approches (Veyne, 1976), il faut également rapporter les réalisations cinématographiques à des producteurs différenciés par la position qu'ils occupent dans l'espace de la construction des images de Maghrébins. Contrairement à la situation coloniale, où le conquérant bénéficie du monopole de la production cinématographique, les films français, depuis 1962, sont réalisés, d'une part, par des cinéastes français d'origine maghrébine — Malik Chibane, Merzak Allouache — et, d'autre part, ils sont l'œuvre de réalisateurs n'ayant aucun lien visible avec le Maghreb — Jean-François Richet, Pierre Richard. La double origine de l'élaboration et de la dénonciation des stéréotypes offre donc de saisir la construction du corps des Maghrébins par des cinéastes distincts selon leur rapport à l'histoire coloniale et au phénomène de l'immigration.

Pratiquement, 20 films sur 160 ont pu être visionnés³. Le choix de ces films est le fruit de la construction d'un échantillon selon une double logique. Il est *stratifié* selon les catégories de producteurs — 10 films de Français d'origine maghrébine, et 10 autres de Français sans liens apparents avec le Maghreb —, en raison d'une trop grande disparité, en volume, de la production cinématographique : le corpus ne comprend que 20 films sur 160 réalisés par des Français d'origine maghrébine, dont 6, seulement, pour la première période. Mais il demeure *proportionnel* à la production globale par période, pour respecter des variations historiques relativement sensibles et significatives du changement : l'échantillon comprend ainsi 8 films relatifs à la première période — sur 65, soit plus de 12 % de la production globale — et 12 films relatifs à la seconde — sur 95, soit, également, entre 12 et 13 % de la production dans son ensemble. Enfin, cet échantillon est équilibré si l'on croise les deux critères, puisque, pour chaque période, on trouve autant de films réalisés par une catégorie de producteurs que par l'autre — 4 films réalisés par des Français d'origine maghrébine, contre 4 réalisés par des cinéastes non maghrébins de 1962 à 1979, et 6 films dans chaque catégorie pour la période suivante.

Les différents films visionnés permettent de dégager deux lieux de production d'images du corps des Maghrébins, diversement appropriés par les cinéastes selon les époques et en fonction de leur proximité relative au Maghreb : les statuts socio-économiques et les référents coloniaux.

Stéréotypes physiques et référents coloniaux

Durant l'aventure coloniale, les stéréotypes et opinions toutes faites constituent le principal moyen, pour les Français — métropolitains et colons — de connaître des populations indigènes : du Noir africain naïf, réfractaire au travail et au tempérament quasi-enfantin aux Asiatiques policés, fourbes mais presque civilisés, en passant par les Arabes fanatiques ou les Kabyles travailleurs et hospitaliers, les clichés nourrissent la presse, la littérature et les travaux savants. Parmi les populations soumises, les Maghrébins — Arabes, Maures, Kabyles, Berbères, selon les textes et les moments — ont tous en commun de figurer parmi ceux qui sont redoutés physiquement en raison d'un goût supposé immodéré pour les armes et la violence⁴, et à cause du souvenir des difficultés liées à la conquête de l'Algérie ou à la « pacification » du Maroc. Cette stéréotypification de l'Arabe — agressif et dangereux, fourbe et voleur, traître et menteur — est, bien avant les années 1980, dénoncée par les cinéastes d'origine maghrébine. La violence, supposée incontrôlée par les Français, peut être figurée à travers un héros maghrébin, boxeur raté car dépourvu d'aisance technique, illettré et agressif, réduit à la combine et à la mendicité (Derri Berkani, *Poulou le magnifique*, 1971). Elle est surtout racontée par la mise en scène du discours sur les Maghrébins énoncés par les Français traumatisés par la guerre d'Algérie (Naceur Ktari, *Les ambassadeurs*, 1975). Dangereux et toujours armés, les Arabes — comme groupe d'individus hypostasiés — sont suspects de toutes les déviances : l'élégance du costume est le signe d'une activité illicite, et la méfiance des femmes à leur égard s'explique par leur incapacité, décrite comme quasi-animale, de réfréner leurs pulsions sexuelles ou de se dérober à la sexualité.

Dans les premières années qui suivent l'époque de l'indépendance de l'Algérie, les cinéastes français sans liens avec le Maghreb n'ont pas, pour leur part, abordé de retour réflexif sur l'histoire coloniale. Trop proche et confuse, sans doute, pour être évoquée, elle est à la fois oubliée et présente de leurs films. Oubliée parce qu'elle n'est jamais évoquée, mais présente parce qu'elle informe, à ce moment, les modes de figuration du corps des Maghrébins : à l'image du cinéma colonial, ces derniers n'apparaissent que de façon marginale et épisodique, comme dans un film consacré à la peine de mort où un ouvrier maghrébin est cité comme témoin pour identifier l'assassin (Paul Vecchiali, *La machine*, 1977). Et la proximité avec l'époque du cinéma impérial apparaît également dans le cas de films tournés au Maghreb : les Maghrébins y sont largement absents, ils ne figurent à l'écran qu'en toile de fond et sont systématiquement confinés à des statuts subalternes. Ainsi, ils apparaissent dans le cadre de professions liées au tourisme — vêtus à l'euro-péenne et s'exprimant parfaitement en français —, comme domestique ou, dans les

rués, en costume traditionnel, (Philippe Fourastié, *Un choix d'assassin*, 1967). Le corps des Maghrébins appartient ainsi aux décors ou au pittoresque, pas à l'histoire. D'ailleurs, dans le seul film de cette époque où le personnage central est un Maghrébin — un leader politique arabe, influant et lettré, en exil et préparant son retour —, son rôle est tenu par un non Maghrébin, Gian Maria Volonte (Yves Boisset, *L'attentat*, 1972)⁵.

Réappropriée par les cinéastes français d'origine maghrébine, perdue et retrouvée par les autres réalisateurs, la mémoire coloniale est donc un support privilégié sur lequel s'élaborent les stéréotypifications du corps des Maghrébins, et cela jusque dans les années 1980. Les cinéastes liés aux anciens colonisés rappellent aux anciens colonisateurs comment ils ont imaginé les Maghrébins — violents, fourbes, cruels et soumis au règne des instincts — et dénoncent la violence du rapport colonial. Chez les réalisateurs liés à l'ancienne puissance coloniale, c'est à travers leur statut d'anciens indigènes que les Maghrébins sont encore perçus : comme au temps de l'aventure coloniale, ils demeurent exclus d'une l'histoire de France dans laquelle ils n'apparaissent que pour l'illustrer. Il faut ainsi attendre les années 1980 pour que les imaginaires des réalisateurs s'harmonisent : les Maghrébins sont progressivement saisis, par tous, en fonction de leur situation sociale et de leurs conditions de vie en France. Mais cette relative harmonisation des modes et des espaces de figuration des corps n'est possible qu'après le dépassement d'un autre clivage séparant les cinéastes selon leur rapport au Maghreb.

Statuts socio-économiques et figuration des corps

De 1962 à 1979, le cinéma met régulièrement en scène les Maghrébins venus en France pour trouver du travail. Les espaces de présentation des corps sont invariablement les usines, les chantiers, les chambres de bonnes partagées à plusieurs, et les cafés où les immigrés se retrouvent. Ces derniers sont le plus souvent pauvres et d'âge moyen, ils portent généralement des moustaches, des vêtements usagés. Ils parlent avec un accent particulier, s'expriment incorrectement en français et sont partiellement illettrés. Cette population, largement associée au prolétariat urbain, est essentiellement décrite et montrée par les cinéastes d'origine maghrébine (Naceur Ktari, *Les ambassadeurs*, 1975 ; Ali Akika, *Voyage en capital*, 1977) traitant des conditions de travail difficiles des Maghrébins en France, et soucieux d'aborder le thème de la coupure avec leur famille restée « au pays ». La population ouvrière d'origine maghrébine est montrée isolée, coupée de l'espace public, vouée à s'entasser dans des foyers dans l'attente d'un improbable retour et, en cela, « victime » d'un des *paradoxes de l'altérité* (Sayad, 1991) : en France après les indépendances, comme au Maghreb au temps de la France coloniale, les Maghrébins conservent des statuts juridiques et symboliques différenciés...

Une ligne de fracture sépare donc, jusqu'aux années 1980, les cinéastes d'origine maghrébine des autres : les premiers figurent le corps des Maghrébins dans le registre de l'instrumen-

talisation économique, de l'exploitation de la force de travail et de l'exil, tandis que les seconds demeurent relativement silencieux sur ces différents aspects et, comme au temps du cinéma colonial, ils ne conçoivent la présence des Maghrébins que pour illustrer une histoire qui se déroule en dehors d'eux.

Mais cette présentation du corps, clivée selon l'origine de la production cinématographique, subit, jusqu'à nos jours, une homogénéisation progressive : qu'il s'agisse de cinéastes d'origine maghrébine ou non, le cinéma oublie peu à peu le travailleur immigré pour investir les cités ou les quartiers réputés difficiles. Accédant à la retraite et restée en France, la première génération n'est généralement évoquée que pour montrer les difficultés sociales de la seconde, confrontée au chômage et à l'exclusion. La cité de banlieue et quelques quartiers parisiens réputés pour la présence des communautés d'origine maghrébine — Barbès, Belleville — deviennent les espaces privilégiés quant à la figuration du corps des Maghrébins : ces derniers appartiennent essentiellement à la deuxième génération. Ils ont troqué les bleus de travail contre des jeans, survêtements ou casquettes. Contrairement à leurs parents, les jeunes d'origine maghrébine se sont largement appropriés les éléments culturels de la société d'accueil, et leur corps en témoigne : ceux qui résident en région Ile-de-France ont tous l'accent parisien ; tous boivent de l'alcool ; tous ont adopté des modes de présentation physique de la société française.

Ainsi, les dispositifs de présentation des Maghrébins sont progressivement les mêmes que ceux utilisés pour montrer d'autres populations, quelles soient d'origine étrangère — comme les Noirs africains — ou sans relation avec les différentes générations d'immigration. Quels que soient les réalisateurs de cinéma, la prise en compte des situations sociales offre surtout d'abolir certains stéréotypes physiques et autres qualifications mentales. En montrant que bon nombre de Maghrébins passent, d'une génération à l'autre, du statut de prolétaires à celui de jeunes chômeurs vivant entre combines et solitude, les réalisateurs de cinéma quittent progressivement la construction métaphysique, héritée de l'époque coloniale, du Maghrébin *naturellement* cruel et violent : la violence n'est plus expliquée, comme au temps des colonies, par une psychologie ou une caractérologie sommaire des peuples, mais par référence à des situations humaines et sociales qui constituent un terrain favorable à son émergence. Que celle-ci soit liée à la lutte contre la misère et le chômage (Medhi Charef, *Le thé au Harem d'Archimède*, 1985 ; Malik Chibane, *Hexagone*, 1994), au « milieu » parisien confiant la vente de drogue à un jeune Maghrébin (Claude Berri, *Tchao pantin*, 1983) ou à l'explosion des banlieues (Jean-François Richet, *Ma 6-T va Crak-er*, 1997), il s'agit d'une violence qui n'appartient plus, en propre, aux Maghrébins, mais qui est liée à des conditions de précarité économique et de souffrance physique et psychique auxquelles sont confrontées toutes sortes d'individus et de populations.

Les réinventions cinématographiques de l'altérité physique peuvent ainsi être abordées comme un document anthropologique sur la société française et un projet collectif de recomposition des imaginaires. Un document anthropologique sur une société qui, confrontée au pénible deuil des prétentions impériales, doit recomposer sa mémoire à travers une confrontation avec des discours liés aux souvenirs partagés sur *l'autre rive* ; un projet collectif construit par

des cinéastes qui, oubliant progressivement les naturalisations et autres ethnicisations coloniales des comportements socio-politiques, anticipent sur les explications sociologiques et invitent à penser l'altérité dans le registre de la proximité et des situations réelles. Quant à pouvoir associer l'ensemble de la population française à ce projet, en des temps où le national-populisme xénophobe et arbitrairement différentialiste fait recette, il semble que le chemin soit encore long...

NOTES

1. Ce pointage ne prétend pas à l'exhaustivité, mais il y tend, puisqu'il est fondé sur un dépouillement systématique des annuaires, lexiques ou dictionnaires du cinéma disponibles, et complété par une filmographie consacrée à l'image du Maghreb et des Maghrébins dans le cinéma français, partiellement utilisable puisqu'indexant les films produits entre 1913 et 1989 (Garel, 1989).
2. En dépit d'une politique de l'immigration, fondée sur le double droit du sol et relativement stable dans la durée, (Weil, 1991), ce thème fait périodiquement l'objet d'un débat électoral, depuis l'introduction du problème sous la III^e République : c'est la labellisation administrative d'une partie de la population comme étrangers, par la carte d'identité, qui provoque l'inscription des politiques de l'immigration sur l'agenda politique (Noiriel, 1988).
3. Essentiellement à la Vidéothèque des Halles et à la Bibliothèque Nationale.
4. Parmi les savoureuses maximes coloniales, on peut citer deux exemples, séparés de cent ans : « Leur tempérament guerrier, leur misère, leur haine de tout ce qui est étranger, les rend souvent menteurs et traîtres » (Abensour, Charrière, Thevenin, 1930, p. 103) ; « Le caractère des Maures est un composé de tous les vices ; débauchés, avarés, sanguinaires et lâches, avides et paresseux, vindicatifs et rampants, ils ne rachètent tant de défauts que par bien peu de bonnes qualités » (Perrot, 1830, p. 17).
5. Il s'agit d'une version transposée au cinéma de l'affaire Ben Barka, opposant Marocain enlevé à Paris par les services français, et assassiné par les services marocains.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ABENSOUR, L., CHARRIERE, G., THEVENIN, R., *Ce que tout Français doit savoir de l'Afrique du Nord*, Paris, Société parisienne d'édition, 1930.
- BANCEL, N., BLANCHARD, P., *De l'indigène à l'immigré*, Paris, Gallimard, 1998.
- BONNAFOUS, S., *L'immigration prise aux mots*, Paris, Kimé, 1991.
- BOULANGER, P., *Le cinéma colonial. De l'Atlantide à Laurence d'Arabie*, Paris, Seghers, 1975.
- BRAUDEL, F., *Écrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1969.
- EL FIOU, Y., PINTO, M., *L'image de l'Afrique dans le cinéma*, in BANCEL N., BLANCHARD P., GERVEREAU L., *Images et colonies*, Paris, ACHAC-BDIC, 1993.

Éric Savarese

- FERRO, M., Ed., *Film et histoire*, Paris, EHESS, 1984.
- FERRO, M., *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, 1993.
- FOUCAULT, M., *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.
- GARCON, F., *De Blum à Pétain. Cinéma et société française*, Paris, Le Cerf, 1984.
- GAREL, A., « Images du Maghreb et des Maghrébins dans les films de fiction de long-métrage français », *Grand Maghreb*, 57, avril 1989.
- GASTON MATHE, C., *La société française au miroir de son cinéma. De la débacle à la décolonisation*, Paris, Arléa-Corlet, 1996.
- HORTON, A., BRASHINSKY, M., *The zero hour : glasnost and society cinéma in transition*, Princeton, Princeton university press, 1992.
- LEVI-STRAUSS, C., « Histoire et ethnologie », *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974.
- MORIN, *Le cercle brisé : l'image de l'indien dans le western*, Paris, Payot, 1977.
- NOIRIEL, G., *Le creuset français. Histoire de l'immigration, XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1988.
- PERROT, A.M., *Alger, esquisse topographique du royaume et de la ville*, Paris, Librairie L'Advocat, 1830.
- PITHON, R., « Cinéma et histoire. Bilan historiographique, XX^e siècle », *Revue d'histoire*, 1995, p. 46.
- PIVASSET, J., *Essai sur la signification politique du cinéma*, Paris, CUJAS, 1971.
- ROSENTONE, R.A., *Revisoning history : film and the construction of a new past*, Princeton, New-Jersey, Princeton university press, 1994.
- ROSENTONE, R.A., *Visions of the past. The challenge of film to our idea of history*, Cambridge, London, Harvard university press, 1995.
- SAVARESE, E., *L'ordre colonial et sa légitimation en France métropolitaine. Oublier L'Autre*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- SAYAD, A., « Qu'est-ce qu'un immigré », *Peuples méditerranéens*, n° 7, avril-juin 1979.
- SAYAD, A., *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité*, Bruxelles, Éditions universitaires, 1991.
- SICLIER, J., *Le cinéma français sous Vichy*, Paris, Ramsay, 1990.
- SORLIN, P., *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier-Montaigne, 1977.
- SORLIN, P., *European cinéma, european society, 1939-1990*, London, Routledge, 1991.
- VEYNE, P., *L'inventaire des différences*, Paris, Seuil, 1976.
- WELL, P., *La France et ses étrangers. L'aventure d'une politique de l'immigration de 1938 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1991.

RÉFÉRENCES FILMOGRAPHIQUES

- Un choix d'assassin*, Philippe Fourastié, 1967.
Poulou le magnifique, Derri Berkani, 1971.
L'attentat, Yves Boisset, 1972.
Les ambassadeurs, Naceur Ktari, 1975.
Voyage en capital, Ali Akika, 1977.
Camomille, Mehdi Charef, 1977.
La machine, Paul Vécchiali, 1977.
Rodriguez au pays des merguez, Philippe Clair, 1979.
La balance, Bob Swain, 1982.
Tchao Pantin, Claude Berri, 1983.
La smala, Jean-Loup Hubert, 1984.
Le thé à la menthe, Abdel Bahloul, 1984.
Le thé au harem d'Archimède, Mehdi Charef, 1985.
Les innocents, André Téchiné, 1987.
On peut toujours rêver, Pierre Richard, 1991.
Hexagone, Malik Chibane, 1994.
Krim, Ahmed Bouchaala, 1995.
Salut cousin, Merzak Allouache, 1996.
Malik le maudit, Youcef Hamidi, 1997.