

Maneki Films
présente



SÉLECTION OFFICIELLE
COMPÉTITION
FESTIVAL DE CANNES

LES FILLES DU SOLEIL

UN FILM D'ÉVA HUSSON

Maneki Films
présente

**GOLSHIFTEH
FARAHANI**

**EMMANUELLE
BERCOT**

LES FILLES DU SOLEIL

UN FILM D'ÉVA HUSSON

Durée : 115 min - France - Image : Scope - Son : Numérique 5.1

PROJECTION CANNES :

Samedi 12 mai – 18h30 – Grand Théâtre Lumière

Dimanche 13 mai – 9h00 – Salle du Soixantième

Dimanche 13 mai – 11h00 – Grand Théâtre Lumière

DISTRIBUTION

WILD BUNCH DISTRIBUTION

65, rue de Dunkerque – 75009 Paris

Tél. : 01 43 13 21 15

distribution@wildbunch.eu

Adresse à Cannes – du 7 au 20 mai :

21, rue des États-Unis – 06400 Cannes

PRESSE

MONICA DONATI

ASSISTÉE DE BARTHÉLÉMY DUPONT

ET DE JÉRÉMIE CHARRIER

Monica Donati – Tél. : 06 23 85 06 18

Barthélemy Dupont – Tél. : 07 83 26 08 43

Jérémie Charrier – Tél. : 06 08 75 16 91

monica.donati@mk2.com



SYNOPSIS

Au Kurdistan, Bahar, commandante du bataillon Les Filles du Soleil, se prépare à libérer sa ville des mains des hommes en noir, avec l'espoir de retrouver son fils.

Une journaliste française, Mathilde, vient couvrir l'offensive et témoigner de l'histoire de ces guerrières d'exception.

Depuis que leur vie a basculé, toutes se battent pour la même cause : la femme, la vie, la liberté.

LES ÉVÉNEMENTS

Le 3 août 2014, dans les montagnes du Sinjar du nord de l'Irak, les troupes de Daech déferlent sur tout le territoire de la minorité yézidie. C'est alors le dernier territoire à conquérir entre le sud de l'Irak et la Syrie qui permet une unification stratégique de Daech. L'offensive est simultanée dans toute la région et prend les 300 000 Yézidis qui vivent là par surprise. Les membres de Daech massacrent les hommes et raflent les femmes qui n'ont pu s'enfuir. Les rares témoins font état d'un génocide - des centaines de corps jonchent la montagne, des fosses communes sont creusées. Les femmes et enfants sont emmenés à Tal Afar, Mossoul et même à Raqqa. Les femmes et les fillettes sont regroupées, puis distribuées et utilisées comme marchandises sexuelles, mariées de force, torturées, vendues comme esclaves ; les petits garçons sont eux regroupés dans des écoles pour djihadistes, où on leur apprend à tuer dès l'âge de trois ans. Plus de 7000 femmes et enfants sont ainsi capturés.

S'ensuivent deux ans d'horreur, de captivité, d'évasions, de tentatives désespérées des acteurs politiques de la communauté yézidie pour obtenir de l'aide, qui ne vient jamais vraiment. Des femmes parlementaires yézidies remuent ciel et terre pour obtenir de l'aide des États-Unis et de la communauté internationale. Quand ces espoirs sont déçus, des réseaux autonomes de résistance et de libération des captifs se mettent en place. En parallèle, des unités de combattants yézidis se mettent en place avec les YPG, la branche armée syrienne du PKK, et les Peshmergas, les militaires kurdes irakiens. Petit à petit, de plus en plus de femmes prennent les armes, jusqu'à la constitution d'une unité de combattantes yézidies, les YJE, les Bataillons de Femmes Yézidies. Elles n'ont plus rien à perdre et s'acharnent, au-delà des luttes politiques internes et du poids d'une société patriarcale, à prendre en main leur dignité, convaincues que la barbarie doit être combattue, qu'il vaut mieux mourir debout qu'à

genoux. Leur cri de ralliement : “*Ils nous violent, nous les tuons*”. Leur supériorité psychologique : les soldats de Daech sont convaincus que s'ils meurent de la main d'une femme, ils ne pourront pas aller au paradis. Ces combattantes les terrorisent.

La bataille du Sinjar dure quinze mois. Elle amorce la fin de l'État Islamique en Irak avec la reprise de Mossoul et des derniers bastions djihadistes du pays à l'été 2017. La chute de Raqqa, la capitale syrienne de Daech, deux mois plus tard, marque le déclin de l'emprise islamiste sur la région. Mais on ignore toujours le sort de plus de 2000 de ces femmes yézidiennes kidnappées au Sinjar. Celles qui ont pu être libérées doivent maintenant affronter un difficile retour dans leurs familles et leur communauté.



CONTEXTE CULTUREL ET HISTORIQUE : LES YÉZIDIS ET LE KURDISTAN

Les Yézidis sont une minorité sans État, établie principalement dans le nord de l'Irak, et dans une moindre mesure en Syrie, Turquie, Géorgie et Arménie. Ils pratiquent une religion monothéiste syncrétique qui agrège des éléments de zoroastrisme, de christianisme et d'islam entre autres, peu comprise par les communautés avec qui ils vivent, car ils ont conservé une endogamie qui les isole. Ils sont persécutés depuis des siècles.

Le PKK a depuis peu intégré les Yézidis dans ses troupes de combattants kurdes. Bien que l'Irak soit un état unique, il est en fait le résultat catastrophique de frontières artificielles décidées à la décolonisation avec le traité de 1916 de Sykes-Picot, qui a constitué deux territoires géographiques avec des populations qui se sentent totalement étrangères les unes aux autres. La population du nord, les Kurdes, a créé la province la plus stable de la région, le Kurdistan irakien, qui est autonome et plutôt bien gérée malgré le poids des quelques 2 millions de déplacés actuels, dont 300 000 Yézidis. L'autre population du sud est arabe et majoritairement chiite, minoritairement sunnite. D'autre part, pour bien comprendre l'extension de la violence faite aux Yézidis, par-delà les éléments qui sont compréhensibles immédiatement, il faut intégrer ce facteur qui peut échapper à une première lecture occidentale : ce sont des populations de culture dite de haute intensité et, au Sinjar, l'individu existe principalement par et pour le collectif – de sa naissance à sa mort, un homme ou une femme yézidi-e s'inscrit fondamentalement et irrémédiablement dans un noyau familial étendu, très soudé, qui constitue son socle sociétal. L'individu, isolé, n'a pas de raison d'être. Ces

deux dernières années ont poussé les femmes yézidiées à prendre une importance qu'elles n'avaient jamais eue jusqu'alors dans leur société, comme la Première Guerre mondiale avait mis les femmes d'Europe au premier plan.

LES LANGUES

Le Kurdistan irakien est un carrefour de cultures et de langues. Quasiment tout le monde parle à la fois le kurde, l'arabe, et le farsi est maîtrisé par beaucoup – aussi bien des exilés kurdes en Iran rentrés au pays, que des commerçants ou des gens cultivés. La France a gardé une place privilégiée dans le cœur de beaucoup à cause de l'influence positive de François et Danielle Mitterrand sur la reconnaissance de la région autonome du Kurdistan. On y rencontre des francophiles, des francophones aussi, et des chefs d'état-major qui citent Voltaire et Rousseau. J'ai retranscrit cette atmosphère polyglotte dans la liberté qu'ont les personnages pour choisir la langue la plus appropriée à leurs échanges respectifs. Le film a donc été tourné en français, kurde, anglais et arabe.



ENTRETIEN AVEC EVA HUSSON

Propos recueillis par Xavier Muntz

J'ai rencontré Eva Husson en octobre 2015. À l'époque je documentais la résistance kurde face aux djihadistes. En Syrie, j'étais entré dans la ville assiégée de Kobané en traversant les lignes de Daech sur une moto. En Irak, un hélicoptère m'avait déposé sur la montagne du Sinjar entièrement encerclée par l'Etat Islamique. Montagne sacrée des yézidies, c'est là que je rencontraï ces femmes ayant choisi de prendre les armes pour se libérer. Eva voulait que je lui parle de ces femmes. Après cette première entrevue, une trentaine d'heures d'interviews supplémentaires ont suivi. Aujourd'hui, c'est à mon tour de poser les questions.

Pourquoi as-tu choisi de faire ce film ?

En tant que petite fille de soldat républicain espagnol, je me suis beaucoup intéressée à la question de la chute des idéaux. En 2006, j'avais commencé à travailler sur un projet sur les camps de concentration de réfugiés espagnols en France après la guerre civile, mon grand-père était passé par là, je m'intéressais au traumatisme collectif et individuel que cela représentait. Quand j'ai entendu parler de ces femmes kurdes et que j'ai creusé le sujet, j'ai découvert l'idéal marxiste des combattants kurdes, la lutte pour une terre qui n'est pas assurée, et la lutte contre le fascisme. Cela résonnait avec cette histoire familiale. J'ai trouvé dans cette tragédie contemporaine le moyen d'exprimer des envies narratives que j'avais depuis longtemps. Le questionnement de la lutte pour un idéal, la quête du sens. Il y avait un cheminement politique dans le choix de faire ce film. Et puis bien sûr, il y avait autre chose, d'encore plus puissant : l'histoire de femmes combattantes, capturées par des extrémistes, évadées dans des

circonstances effroyables et qui finalement s'engagent pour combattre leurs ravisseurs... Il irradiait de cette histoire une force qui me dépassait, qui devait être racontée. Quand j'en ai parlé à ma productrice, elle m'a tout de suite suivie.

Tu es partie au Kurdistan pour préparer le film, qui as-tu rencontré là-bas ?

Là-bas j'ai essayé de rencontrer toutes les factions possibles du côté kurde. Je n'ai pas essayé de rencontrer des extrémistes, parce que j'estimais que ce n'était pas mon propos. En revanche, je me suis rendue sur le front, et dans les camps de réfugiées, pour recueillir le témoignage des femmes qui s'étaient échappées. Je suis allée voir celles qui s'étaient engagées, et le personnage joué par Golshifteh Farahani est un personnage composite de tous ces témoignages. C'est aussi le fruit d'une forme de ressenti et des connexions très fortes que j'ai pu avoir avec elles. J'avais besoin de retranscrire cette humanité. Quand une femme arrive à te raconter qu'elle a été vendue et rachetée quatorze fois et qu'elle te le dit avec une douceur et une force incroyables, tu remets automatiquement en question tes idées et tes certitudes sur la tragédie de la douleur. C'est une déconstruction de la représentation de l'image typique de guerre. Je voulais mettre ce vécu dans mon scénario pour donner une densité au film, trouver la note juste pour rendre ce monde cohérent, y introduire ma subjectivité.

Ces femmes ont vécu des atrocités inimaginables. Comment as-tu choisi de traiter les scènes de violences dans ton film ?

Il y avait deux choses qui me posaient problème cinématographiquement. La première, c'est que dans l'histoire du cinéma la représentation de la violence contre les femmes est souvent proche du voyeurisme, avec parfois une victimisation intense de celles-ci. Je voulais déconstruire cette violence, raconter que pour ces femmes, elle est un jalon, certes traumatique, mais néanmoins un jalon, dans une histoire beaucoup plus ample. Les

femmes ne sont pas définies par la violence qu'elles subissent. C'est pour cela que j'ai laissé certaines scènes de violence hors-champs, tout en gardant leur intensité. Le deuxième point, essentiel, c'est que j'avais un problème avec la rhétorique djihadiste, cette rhétorique de la terreur. Je ne voulais pas servir d'instrument de propagande. J'avais une seule scène où j'utilisais leur grammaire, où on voyait un petit garçon exécuter un otage. Je me suis dit que j'étais en train de tomber en plein dans leur piège, je ne l'ai donc pas utilisée.

Qu'est ce qui t'as permis d'éviter ce piège ?

La question du point de vue m'obsède. Et elle dirige quasiment 90% de mes choix. Les moments où je me sens perdue, je me recentre sur ma subjectivité, parce que c'est le seul truc qui reste quand l'épuisement et le stress entrent en jeu, c'est mon roc ; quand je navigue à l'aveugle, la seule chose qui me reste pour être sûre de la justesse d'une scène, c'est ma perception. C'est un pari. Parfois ça marche, parfois moins, mais il me faut ce centre de gravité. On a une responsabilité, même si elle n'est qu'impressionniste, dans le sens où le cinéma est une grande peinture de la société à un moment T. La justesse de cette peinture collective dépend de la justesse de chaque trait. J'essaie de porter cette justesse sans voyeurisme ni complaisance. J'ai besoin que le spectateur, dans cet exercice d'empathie, accepte d'accompagner mon personnage principal. Ce qui m'intéresse, c'est le voyage émotionnel.

Le son a une place très importante dans le film. Pourquoi ?

J'ai beaucoup de mal à croire à l'objectivité des choses. Les films réalistes sont assez étrangers à ma perception du monde. Ce qui est intéressant dans le cinéma et ce qui m'a toujours énormément touchée, c'est de vivre le monde à travers l'expérience de quelqu'un d'autre, et je pense que le son est un des moyens d'y parvenir. Il y a des moments dans la vie où tu entends complètement tous les sons, et d'autres où tu n'entends plus rien, selon ton état émotionnel. Je voulais faire ce voyage émotionnel. Le son et

l'image te le permettent. Je voulais avoir des sons d'une clarté extrême, parce que c'est comme ça qu'on les perçoit dans la vie au quotidien. On a énormément de détails. Et j'avais aussi besoin de subjectivité. J'avais besoin de sons internes, par exemple, ces moments où on n'entend plus rien sauf le battement de son cœur. C'est comme si tes tympanes étaient bouchés, mais ce n'est pas forcément lié à une agression extérieure comme un son trop fort, ça peut être une peur, ou une émotion qui te submergent. C'est cette espèce de voyage que je voulais faire. Le réalisme, je ne sais pas trop ce que c'est. L'objectivité est une illusion. Quoiqu'il arrive, tu ne peux pas t'extraire de ton contexte individuel, historique, géopolitique... Chacun porte cette subjectivité en soi, donc autant l'assumer. Et c'est ce qui m'a toujours émue dans le cinéma, j'ai toujours adoré les cinéastes très subjectifs.

Dans ce film de guerre, on a l'impression que tu rentres plus dans les cœurs que dans les têtes ?

Je suis obsédée par la question de la place de l'individu dans le collectif, comment on arrive à concilier cette individualité qui se frotte en permanence aux autres. Nous n'existons pas sans le collectif, or nous sommes des êtres sensibles, avec nos histoires et nos névroses. Pour moi, il n'y a pas de héros singulier par exemple. L'individu ne peut accéder au statut de héros que par le collectif, le nom est presque un oxymore. C'est pour ça que mon personnage principal dit qu'elles sont toutes des héroïnes. On s'inscrit toutes et tous dans des ambitions singulières qui sont complètement modelées par nos parcours et nos contextes. Et ça, je peux essayer de le transmettre par des émotions. Avec le cinéma, je peux raconter comment on perd sa terre, un parent ou un enfant. Je ne sais pas si c'est un film de guerre, je crois que c'est plus une odyssée ; la perte de la terre, du groupe, la quête de la reconstruction de soi et de son collectif.

Les différentes armées ou les milices kurdes ne sont pas identifiées dans ton film (Peshmerga, YPG, YPJ, PKK, YJE,

YBS). Tu parles simplement des « kurdes ». Pourquoi ?

Je suis partie sans idée préconçue sur le sujet, et après avoir interrogé beaucoup de personnes, je me suis rendue compte qu'il y avait des sensibilités politiques très opposées et des clivages très forts. Mon grand-père et mon grand-oncle étaient soldats républicains pendant la guerre civile espagnole. L'un était communiste, l'autre était anarchiste, il est même devenu le chef du POUM en exil, depuis Paris. Ils étaient politiquement des frères ennemis. Je connais donc l'intensité de ces antagonismes, et j'ai réalisé qu'on était dans le même genre de contexte, très passionnel. Je ne voulais pas que le sujet du film se fasse cannibaliser : mon propos était de faire un film sur les femmes, et non de me laisser dépasser par des conflits politiques internes. J'ai longtemps cherché la bonne solution, et j'ai finalement choisi de ne pas nommer les factions mais plutôt de les différencier visuellement à l'écran par leurs uniformes, de montrer leurs disputes internes pour souligner cette difficulté sur le terrain entre rapports de force et lutte de pouvoir.

Tu as tourné avec beaucoup d'acteurs kurdes. Est-ce que tu as ressenti ces divergences politiques pendant le tournage ? Quelles étaient les difficultés de tourner en kurde ?

J'ai eu de la chance parce que j'ai eu un rapport très doux avec tous mes acteurs, ils ne m'ont jamais prise à parti. La notion d'identité kurde, c'est comme l'identité catalane, elle est très complexe et personnelle, et chaque Kurde a sa version, tout aussi valide que celle de son voisin, de son identité. Mon travail c'était de faire en sorte que ça ne devienne pas un problème mais au contraire, que ça nourrisse chacun de leurs personnages. C'est quelque chose de très fort. Ne serait-ce que la langue. Ma priorité c'était d'abord de trouver de bons acteurs kurdes, capables d'être justes, or il y a peu d'acteurs professionnels kurdes et ils parlent souvent des dialectes différents. Il y a trois sortes de dialectes kurdes dans le film. Je me suis retrouvée avec des acteurs qui se parlaient dans des langues qu'ils ne comprenaient pas entre eux. Quand j'ai appris que les

réalisateurs kurdes composaient eux aussi avec cette difficulté, j'ai évacué le problème : si ça leur allait, ça m'allait. Donc mon seul repère c'était l'émotion. Si l'émotion était juste, le jeu était juste.

Au début tu me parlais surtout des combattantes et des civiles et puis tu as introduit une reporter de guerre dans ton scénario, pourquoi ?

C'est un faisceau de raisons convergentes. La journaliste est ton œil sur le monde. Elle est l'interlocutrice de cette femme capitaine de bataillon qui externalise certaines choses impossibles à montrer narrativement dans ce contexte. Elle me permet aussi de réfléchir sur cette notion de femmes en guerre. Étant une reporter de guerre femme, elle a à la fois un regard interne de l'identité de femme sur le terrain de guerre, et en même temps un regard extérieur. Comme un prisme, qui nous permet de naviguer entre le contexte collectif et le contexte intime. C'est l'outil narratif du témoin. Je me suis beaucoup inspirée de la personnalité de deux femmes reporters de guerre iconiques : Marie Colvin, qui portait un bandeau sur l'œil gauche suite à une blessure sur le terrain, et Martha Gellhorn, qui a commencé en 1936 pendant la Guerre d'Espagne, sur laquelle elle a écrit des textes magnifiques, et a travaillé jusqu'à ses quatre-vingt printemps.

Tu m'as posé beaucoup de questions sur ce métier. J'avais parfois l'impression d'aller chez ma psy avant nos entretiens. Tu as vu plusieurs de mes consœurs et confrères pour affiner l'écriture de ton projet. Pourquoi était-il nécessaire de creuser autant ?

C'était très important de comprendre comment et pourquoi on peut se sentir fragile sur le terrain. Je trouvais essentiel de déconstruire la représentation fictionnelle de la peur, d'aller à la source, d'en comprendre le mécanisme et non pas de resservir ce qu'un autre film m'a montré ; quand a-t-on peur ? Parce que s'il y a bien un truc que j'ai compris en ayant peur moi même lorsque nous sommes allées sur le front, c'est qu'on ne peut pas



le comprendre de manière rationnelle, chacun réagit comme il peut, au moment où ça se passe. Tu ne peux pas le projeter sur un personnage. Tu es obligée de creuser et de te nourrir de ce que te disent les gens pour comprendre comment ça marche. Je voulais comprendre les choses qui sont évidentes pour vous et qui ne m'étaient pas accessibles de première main.

Pendant le tournage, un ancien combattant kurde, consultant sur le film, m'a demandé « si j'y croyais » quand je suis arrivé sur le plateau. L'ambiance, les odeurs, les combattants m'ont immédiatement replongé là-bas. J'étais surpris par sa question et je lui ai dit « Grave, pas toi ? » Il m'a répondu qu'il trouvait ça tellement vrai qu'il regardait parfois par terre pour voir s'il n'y avait pas de mines. Comment t'es-tu documentée pour ce film ?

Il y a mille manières de raconter un monde. On a compilé énormément d'images et au lieu de s'éparpiller, on s'est concentrés sur quelques sources. On s'est aussi énormément nourris de ton

documentaire (*Encerclés par l'État Islamique*), pour avoir une ligne de cohérence et faciliter les décisions. C'est aussi grâce au travail de David Bersanetti (chef-décorateur) qui réagit avec beaucoup d'instinct. On emmagasine beaucoup d'informations, et à un moment on fait confiance à un fil directeur. Tout n'est peut-être pas fidèle au réel, mais je sais que l'ensemble est juste et cohérent. Cet ancien combattant était précieux sur les détails, comme la manière dont on laisse son arme la nuit, pendant son sommeil, les réflexes de survie, les rapports d'autorité.

Pendant le tournage tu m'as souvent sollicité pour savoir si telles ou telles scènes étaient réalistes, si ça se passait vraiment comme ça. Pourtant tu revendiques le droit à t'affranchir de cette réalité et d'avoir une liberté de création. Est-ce que ce n'est pas paradoxal ?

Tu sais, moi, je crois beaucoup à la dialectique, la troisième voie. Une autre de mes obsessions ce sont les neurosciences, et la façon dont le cerveau fait sens du monde. Le cerveau semble projeter une organisation simplifiée du monde sur le réel pour pouvoir évoluer, dans tous les sens du terme (lire à ce sujet les théories passionnantes d'Andy Clark). Il préempte le réel, et cette syntaxe nous est commune à tous. Si la fondation de cette représentation du réel est juste, si elle s'inscrit dans l'universalité, alors je peux introduire une subjectivité cinématographique. Et pour moi la subjectivité est l'essence du cinéma, une des rares opportunités de vivre le monde par les yeux d'une altérité. Le cinéma est une chance historique extraordinaire. Une subjectivité de la perception du temps, de la perception des émotions, des couleurs et des sons. Ce qui m'importe, c'est que ce socle soit suffisamment solide pour que mon intervention ait un sens. Ça me dérangerait énormément d'être nonchalante par rapport à ce socle, qu'il s'inscrive dans quelque chose qui ne soit pas résistant. Ma subjectivité serait alors paresseuse et n'aurait aucun sens. Elle n'a de sens qu'en se confrontant à l'universel.

On parle de ce film comme d'un film de femmes.

Le terme me pose un peu problème. Je n'ai jamais parlé de mes films en utilisant ce terme-là parce que je pense qu'il exprime un biais masculin. Une femme expérimente le monde d'une manière différente de l'homme, empiriquement, physiquement et dans son rapport socio-culturel, soit. J'entends le terme, mais « *film de femme* » est l'expression d'une génération à laquelle je n'appartiens pas. Je pense que ma génération a besoin d'en parler autrement. J'assume complètement le regard de femme et le film sur les femmes. Par contre, ce qui m'intéresse, c'est que cela pose la question sur le sens de cette formule, cela prouve qu'il n'y a pas assez de représentations de la femme par les femmes au cinéma : on n'emploie pas l'expression « *film d'hommes* » tout simplement parce que la proposition de ce point de vue est pléthorique. L'histoire du cinéma est faite à 95% d'un regard masculin sur le monde. Si on utilise cette expression, c'est aussi parce qu'il n'y a pas encore assez de regards de femmes dans le cinéma pour en extraire cette universalité. Au travail !

LISTE ARTISTIQUE

BAHAR Golshifteh FARAHANI
MATHILDE Emmanuelle BERCOT

Les Filles du Soleil

LAMIA Zübeyde BULUT
AMAL Maia SHAMOEVI
BERIVAN Evin AHMADGULI
NOFA Nia MIRIANASHVILI
ARARAT Mari SEMIDОВI
ROJIN Roza MIRZOIANI
TORHILDAN Zinaida GASOIANI
GULI Sinama ALIEVI

COMMANDANT ZIREK Ahmet ZIREK
TIRESH Erol AFSIN
DAHLIA Behi DJANATI ATAÏ
CEWAN (mari de Bahar) Adik BAKONI
HEMIN (fils de Bahar) Tornike ALIEVI
SUZAN (sœur de Bahar) Nuka ASATIANI
GARDIEN DES CAPTIVES Arabi GHIBEH

LISTE TECHNIQUE

Réalisatrice	Eva Husson
Produit par	Didar Domehri
Coproduit par	Brahim Chioua Adeline Fontan Tessaur Etienne Comar Joseph Rouschop Vladimer Katcharava Arlette Zylberberg Jamal Zeinal Zade Dan Weschler
Scénariste	Eva Husson
Collaboration au scénario	Jacques Akchoti
Directrice de casting	Bahijja El Amrani
Chef monteuse	Emilie Orsini
Musique originale	Morgan Kibby
Directeur de la photographie	Mattias Troelstrup
Chef décorateur	David Bersanetti
Ingénieur du son	Olivier Le Vacon
Monteur son	Alexis Place
Mixeur	Emmanuel de Boissieu
Directrice de production	Claire Trinquet
1 ^{er} assistant réalisation	Cyril Pavaux
2 ^{ème} assistant réalisation	Olivia Delplace
Régisseuse	Laurène Ladoge
Costumière	Marine Galliano
Maquilleuse	Oriane de Neve
Supervision musicale	Jeanne Trelu (Creaminal)
Directrices de post-production	Pauline Gilbert et Laetitia Pichon
Administrateur de production	Xavier Barbereau

Une production
En association avec
En coproduction avec

Maneki Films
Elle Driver
Wild Bunch
Elle Driver
Arches Films
Gapbusters
20 Steps Productions
RTBF (Télévision belge)
Bord Cadre Films

En association avec

BackUp Media
Indéfilms 6
B Media 2014
Cinécap
Cinéart

Avec la participation de

Canal +
OCS
Proximus
Casa Kafka Pictures Movie
Tax Shelter
LEPL Enterprise Georgia

Avec le soutien de

Eurimages
Centre national du cinéma
et de l'image animée
(Création visuelle et Sonore
Numérique, Aide à la
création de musiques
originales, Aide au
développement)

Avec le soutien de

Centre du cinéma et de
l'audiovisuel de la
Fédération Wallonie-
Bruxelles
Programme Europe Créative
– Média de l'Union
Européenne
Angoa
Région Nouvelle Aquitaine
La Sacem

LA CHANSON DES FILLES DU SOLEIL

Nous voilà, nous les Femmes,
Nous voilà à l'entrée de la ville,
Nous voilà pour les attaquer,

Nous avons foi
Nous les éliminerons tous,
Ce sera de nouveau l'ère de
La Femme La Vie La Liberté
Ce sera de nouveau l'ère de
La Femme La Vie La Liberté

Elles sont pour nous,
Nos dernières balles,
Nos dernières grenades,
Notre corps et notre sang iront
Nourrir la terre,
Les enfants de nos enfants,
Notre lait sera rouge
De notre mort naîtra la vie

Nous voilà, les Filles de Gordyene,
Nous voilà à l'entrée de la ville,
Nous voilà pour les attaquer,

Nous avons foi
Un nouveau jour se lève
Ce sera de nouveau l'ère de
La Femme La Vie La Liberté
Ce sera de nouveau l'ère de
La Femme La Vie La Liberté

Paroles : Eva Husson
Musique : Morgan Kibby
Adaptation : Shayda Hessami