

LUMEN PRÉSENTE

NISRIN ERRADI



HAJAR GRAIGAA

FESTIVAL DE CANNES
SÉLECTION OFFICIELLE 2026
UN CERTAIN REGARD

MÊME LE PLUS SUCRÉ DES FRUITS
CACHE UN COMBAT AMER.



LES FRAISES

UN FILM DE
LAÏLA MARRAKCHI

LUMEN ET ATELIER PRÉSENTENT



FESTIVAL DE CANNES
SÉLECTION OFFICIELLE 2026
UN CERTAIN REGARD

LES FRAISES

(LA MAS DULCE)

UN FILM DE LAÏLA MARRAKCHI

2026 – FRANCE, MAROC, ESPAGNE, BELGIQUE – 1.85 – 5.1

DURÉE : 1H41 MIN

MATÉRIEL PRESSE TÉLÉCHARGEABLE SUR WWW.JOUR2FETE.COM

RELATIONS PRESSE
Monica Donati
monica.donati@mk2.com

DISTRIBUTION
JOUR2FÊTE
Sarah Chazelle et Étienne Ollagnier
16, rue Frochot 75009 Paris
contact@jour2fete.com
01 40 22 92 15

SYNOPSIS

Hasna et Meriem quittent pour la première fois le Maroc. Elles rejoignent l'Andalousie comme saisonnières dans les serres de fraises, pour offrir une vie meilleure à leurs familles. Très vite, elles sont confrontées à la dure réalité de leur situation. Ensemble, elles vont s'insurger contre tout un système d'exploitation – au risque de tout perdre.





ENTRETIEN LAÏLA MARRAKCHI

Comment avez-vous découvert la réalité des saisonnières marocaines dans les serres de fraises en Espagne ?

L'une de mes meilleures amies, journaliste pour *The New York Times*, travaillait sur un sujet consacré à ces femmes. Elle enquêtait notamment sur une affaire précise : des ouvrières qui avaient porté plainte contre une finca (domaine agricole) pour exploitation et violences ; c'était l'une des premières fois que ces femmes prenaient la parole. Je suis partie avec elle en Espagne. C'est là que j'ai découvert ce monde. J'ai vu ces kilomètres de serres, ces couloirs infinis de plastique blanc, les préfabriqués où les femmes vivaient, les campements au milieu de nulle part. Il y avait un grand réservoir d'eau, des pistes, une lumière crépusculaire. J'ai immédiatement eu l'impression d'être dans un western. Les images étaient très fortes. Ces femmes, avec leur joie, leurs couleurs, leurs drames et leur résignation, l'étaient aussi. Très vite, je me suis dit qu'il y avait là tout un monde souterrain, invisible, au service de cette industrie. Mais je ne voulais pas faire un documentaire. Il fallait trouver une histoire et aussi ma légitimité à la raconter. Il m'a fallu plus de six ans pour arriver au bout du film.

Comment le projet est-il devenu une fiction ?

Avec ma coscénariste, Delphine Agut, nous sommes parties de ce matériau très fort, mais nous savions qu'il fallait inventer une trajectoire. Le personnage de Hasna est né comme cela : une femme qui a un peu raté sa vie au Maroc et qui cherche une deuxième chance. J'aimais cette idée de recommencement. Au départ, Hasna est un personnage assez individualiste, pas forcément aimable, pas toujours limpide. Elle pense surtout à s'en sortir. Puis, petit à petit, nous avons construit le film autour de sa rencontre avec Meriem, une jeune femme venue de la campagne. Au début, ce n'est pas une grande amitié : c'est plutôt une alliance de survie. Il est plus facile d'être deux que seules. Mais lorsque Meriem est en danger, Hasna ne lui vient pas immédiatement en aide. Le film raconte aussi cela : la culpabilité, le silence, puis le moment où l'inertie devient insupportable. Hasna finit par prêter sa voix pour réagir à l'injustice et l'humiliation et tenter de sauver cette femme qui est devenue son amie.

Le film a-t-il beaucoup changé pendant l'écriture ?

Au départ, nous avons imaginé une structure beaucoup plus classique, avec une avocate espagnole qui nous faisait entrer dans l'histoire, mais cela lui donnait une fonction de « white savior » que je voulais éviter. Le récit était construit en partie en flash-back, avec une première partie sur l'enquête, une deuxième dans le campement et une troisième autour du procès. Mais cette structure ne fonctionnait pas. J'ai senti qu'il fallait s'en tenir au point de vue des femmes. Je voulais les suivre dans cette longue traversée : le départ, l'espoir, l'illusion, puis la désillusion. Le film est devenu un voyage vers la parole. Il raconte comment ces femmes, enfermées dans la peur et la soumission, décident peu à peu de parler. Et même si elles ne sont ni entendues ni comprises, prendre la parole, pour elles, c'est déjà une manière de sortir de l'invisibilité.

Justement, ces travailleuses sont souvent invisibles dans le débat public européen. Était-ce important pour vous de leur donner un visage ?

Oui, absolument. Il y a eu beaucoup d'articles sur l'exploitation des saisonnières dans les fraises et les fruits rouges. Mais le cinéma permet autre chose : il peut transformer une réalité désincarnée en présence humaine. Il permet de mettre des visages, des corps, des noms, des contradictions sur des mots. J'espère évidemment que le film pourra provoquer une forme de conscience chez les spectateurs. Mais au-delà de ce geste politique, je voulais rendre visibles ces femmes anonymes, les sortir de l'abstraction, montrer leur quotidien, leurs liens, les tensions qui les traversent, leur humour et leur manière de vivre. J'ai grandi dans un pays où les rapports de classe sont violents et la question de l'injustice est au cœur du film. *La Más Dulce* passe aussi par l'humain, par les corps. Je ne voulais pas que le discours théorique des médias écrase la vie de ces femmes.

Même s'il s'agit d'une fiction, le film contient une dimension documentaire. Comment avez-vous travaillé cet équilibre ?

C'est vrai que le film est hybride. Au début, il est presque du côté du cinéma du réel. On suit des corps qui travaillent, qui marchent, qui se lavent, qui se confrontent aux éléments. Je voulais capter le vivant, rester sur le qui-vive. C'est très difficile de recréer le réel en fiction. Beaucoup de scènes écrites ont été modifiées pendant le tournage pour devenir plus organiques, plus incarnées. Je voulais observer les gestes, les corps, les rythmes du travail. Puis, à partir de l'arrivée de l'avocate, le

film glisse davantage vers la fiction. Il y avait aussi une question de distance. Comment filmer un sujet social sans tomber dans le surplomb ni dans le pathos ? J'ai cherché une position d'observatrice. Je suis avec ces femmes, mais je les regarde aussi. Ce sont elles qui nous mènent dans l'histoire.

Quel travail de documentation avez-vous mené ?

J'ai rencontré beaucoup de femmes. Certaines avaient travaillé dans les fraises, d'autres dans des usines ou d'autres secteurs. Pendant le casting, j'ai dû voir environ deux cents femmes. Je voulais comprendre ce qui les habitait, ce qui les animait : l'argent, les enfants, la famille, ce qu'elles laissaient derrière elles. J'étais une sorte de réceptacle de leur parole. Parfois c'était lourd d'entendre toutes ces histoires mais j'avais l'impression que ça les libérait d'être écoutées, sans jugement.

J'ai aussi lu beaucoup d'articles dans des journaux comme entre autres *The Guardian* et *El País*. Il existe des travaux de recherche universitaires en Espagne sur cette question-là, et le livre de la chercheuse Chadia Arab *Dames de fraises, doigts de fée: Les invisibles de la migration saisonnière marocaine en Espagne*, qui documentent bien le parcours de ces femmes.

Ensuite, je suis retournée en Espagne pour passer du temps avec certaines ouvrières, notamment celles qui avaient porté plainte et qui, pour cette raison, ne pouvaient plus rentrer chez elles. J'ai aussi rencontré des femmes travaillant dans des serres au Maroc. Ce travail de terrain m'a permis de mieux appréhender la pénibilité, la fatigue, mais aussi la force et l'humour de ces femmes. Elles portent des drames immenses, mais elles ne perdent jamais leur puissance de vie et de joie.

Aviez-vous envisagé de travailler avec des non-professionnelles ?

Oui, au départ. J'avais pensé à travailler avec des non-actrices, peut-être même de vraies saisonnières. Mais j'ai compris que ce n'était pas la bonne voie pour ce film. Le temps de tournage était court, le rôle demandait beaucoup, et j'ai fait le choix de travailler avec des comédiennes, tout en les mettant en immersion. Il y avait aussi une question de responsabilité. Quand on fait jouer des non-actrices dans une expérience aussi intense, que fait-on d'elles après ? Comment les accompagne-t-on lorsqu'elles retournent à leur vie ? Je ne voulais pas prendre cela à la légère. Finalement, je suis heureuse d'avoir choisi des actrices, pour être dans un rapport d'égalité avec elles, tout en entourant les rôles principaux de nombreuses figurantes qui avaient une expérience concrète de ce monde.



Quel accès avez-vous eu aux lieux de vie et de travail de ces femmes ?

Pendant les repérages, nous avons eu accès à une ou deux *fincas*, mais c'est très compliqué. Ces lieux sont difficiles à pénétrer. Il y a une vraie méfiance envers le regard qu'on peut porter sur eux. Mais j'ai pu observer le système de travail, les campements, les espaces de vie. Nous y allions de manière souvent impromptue, à la suite de rencontres fortuites avec des Marocains sur place. À Palos de la Frontera, par exemple, il y avait une station-service incroyable, avec une épicerie qui vendait des produits marocains, un coiffeur, un bar... On y croisait toute une communauté. Ces lieux périphériques m'ont beaucoup aidé à recréer les décors et les ambiances du film.

Où avez-vous tourné ?

Nous avons recréé une partie de l'Espagne au Maroc. Le campement a été construit près de Larache, dans la région de Tanger, à partir d'une documentation très précise, de photos, de repérages. L'intérieur des serres a aussi été tourné dans la même région du Maroc, où il existe beaucoup d'exploitations de fruits rouges. Nous avons également tourné en Espagne, notamment des extérieurs dans la province de Huelva. C'était important de garder un ancrage réel dans ces paysages, dans ces lieux traversés pendant les repérages.

Le décor des serres donne l'impression d'un monde clos, presque séparé du reste de l'Espagne. Était-ce volontaire ?

Oui. Je voulais filmer cet espace comme une enclave. Il y a quelque chose de l'ordre de la prison, presque du pénitencier. Les femmes sont enfermées dans les serres toute la journée, puis dans les campements le soir. Pour aller faire les courses, il faut marcher ou prendre des taxis de fortune. Tout un système de vie se recrée. Ce qui m'intéressait, c'était de montrer la manière dont ces femmes organisent leur quotidien : comment elles se lavent, cuisinent, partagent l'eau, utilisent le groupe électrogène, vivent ensemble. Ce sont des îlots, des petites communautés. D'une certaine manière, elles recréent un Maroc ailleurs, dans un espace étranger et hostile.

Le film traite d'une réalité sociale et politique forte, mais il ne se réduit jamais à un « film social ». On sent une recherche formelle très précise, dans la manière de filmer les serres, les corps, les ellipses, les ruptures de rythme.

Cette dimension de mise en scène était-elle essentielle pour vous ?

Elle est fondamentale. Pour moi, il ne s'agissait pas seulement de traiter un sujet social ou politique, aussi important soit-il. Il fallait trouver une forme cinématographique pour le faire. Forte de la responsabilité de cette histoire, j'ai cherché une manière de filmer les serres, il fallait que j'arrive à retranscrire cette sensation de suffocation sous ces bâches de plastique. Je voulais que la mise en scène raconte l'enfermement, la perte de repères, la violence du lieu. Il y a par exemple une différence très nette entre la manière dont je filme les serres, le campement et la maison d'Ivan, le patron. Chez lui, la mise en scène devient plus fixe, plus froide, plus frontale. Ailleurs, il y a des longs travellings qui viennent ponctuer le film comme des respirations. Il y a aussi un travail sur le point de vue : au départ, on est surtout avec Hasna, puis le film se déplace, les points de vue s'éclatent peu à peu.

Il y a aussi beaucoup d'ellipses...

Les ellipses étaient très importantes dès l'écriture. Je voulais parfois perdre le spectateur comme les personnages sont perdus dans cet espace nouveau. On passe d'un endroit à un autre — le campement, une piscine, une maison où l'une travaille — sans toujours tout expliquer. Ce sont des fragments de vie, des morceaux de trajectoire qui racontent ce vertige de l'ailleurs : l'espace-temps n'est plus le même. Le montage participe beaucoup à cela : il y a des coupes sèches, parfois des *jump cuts*, puis, à d'autres moments, des scènes plus longues, plus suspendues. Le film est volontairement hétérogène dans ses rythmes. Il peut être très saccadé, puis tout à coup respirer davantage. Cette recherche formelle était essentielle pour moi, parce que c'est ce qui permettait de sortir du simple film à sujet. Bien sûr, la dimension politique est là, mais ce qui m'intéresse au cinéma, c'est comment on la met en images pour retranscrire des sensations.

Le film articule exploitation économique et violence sexuelle. Comment avez-vous abordé cette question ?

C'était une question certes délicate mais qui s'est imposée naturellement à travers le parcours de Meriem. Ces femmes sont prises dans un système de domination. Elles ont besoin de travailler, d'envoyer de l'argent, de ne pas perdre leur place. Elles n'ont souvent ni les outils, ni la langue, ni la position sociale pour se défendre. La question du consentement devient alors très complexe.



Quand une femme dépend entièrement de celui qui l'emploie, quand elle ne peut pas dire non sans tout perdre, peut-on vraiment parler de consentement ? Meriem est terrorisée, sidérée. Elle n'a pas les moyens de réagir. J'ai voulu filmer cela comme une emprise. Les scènes dans la maison sont mises en scène différemment : la caméra est posée, les plans sont plus longs, presque comme si le personnage était enfermé dans le cadre. La violence n'est pas spectaculaire, mais elle est profonde. Elle ronge de l'intérieur, comme Meriem est rongée par sa honte.

La question de l'argent est très présente dans le film.

Oui, parce que l'argent est un moteur essentiel de la dramaturgie du film. Ces femmes partent pour gagner de l'argent. Pour leurs enfants, pour leur famille, pour reconstruire quelque chose. C'est ce qui les pousse à partir, mais aussi ce qui les empêche parfois de parler ou de se défendre. Le film raconte aussi ce piège-là : comment la nécessité économique peut faire taire, comment elle peut rendre vulnérable.

Au cœur du film, il y a aussi la question de la honte et du déshonneur suite aux abus que les saisonnières subissent. C'est la honte qui les empêche de prendre la parole, le déshonneur qui explique leur peur de retourner au Maroc et d'être rejetées par les leurs.

Peut-on lire le film comme une réflexion sur un rapport néocolonial entre le Sud et le Nord ?

Je n'aime pas toujours les catégories trop simples, mais il y a évidemment cette dimension. Le film raconte un grand malentendu entre deux mondes, la difficulté d'appréhender l'autre dans son mode de pensée et ses références culturelles. Il ausculte les incompréhensions que cela peut entraîner, jusque dans la communication des Marocaines entre elles.

Le film dialogue aussi, pour moi, avec les réflexions décoloniales. Ces femmes arrivent en Europe dépossédées de leur langue, de leurs droits, parfois même de leur parole. Il y a une forme de colonisation économique : on ne va plus chercher seulement les richesses au Sud, on va chercher les individus, la main-d'œuvre. On prend des populations fragilisées, on les place dans une position où elles ne peuvent pas revendiquer les mêmes droits qu'un travailleur européen.

Mais le film pose aussi la question du regard porté sur ces femmes. Elles sont parfois traitées comme des victimes à sauver, parfois comme des coupables, parfois comme des corps disponibles, mais très rarement comme des sujets à part entière.

Les associations et les avocats occupent une place importante dans le récit.

Oui, parce que c'est une réalité sur le terrain. J'ai rencontré des associations en Espagne qui accompagnaient ces femmes, dans des conditions parfois très précaires. Certaines ouvrières ne parlaient que berbère, il fallait trouver des traducteurs pour les aider à comprendre leurs droits et les accompagner juridiquement. Les syndicats existent, les associations aussi, même si tout reste fragile. Dans le film, le contre-pouvoir vient de là : de réseaux militants, d'avocats engagés, de personnes qui travaillent souvent avec peu de moyens.

Le film va d'un individualisme contraint vers une conscience collective.

Oui. Au départ, ces femmes vivent ensemble parce qu'elles y sont obligées. Elles ne sont pas immédiatement solidaires. Elles se jugent, se critiquent, se méfient les unes des autres. Mais à la fin, il y a quelque chose qui se rassemble. Pour moi, l'image du film, ce sont ces corps qui, après avoir été tendus toute la journée — travailler, marcher, se laver, manger, survivre — peuvent enfin se relâcher ensemble. Les corps se retrouvent. La lumière revient, le rire aussi, même si ce voyage vers leur émancipation devient un exil forcé. Elles sont à la fois rejetées par leur pays et étrangères en Espagne, mais un lien indéfectible se crée entre elles. Leur combat devient leur rattachement au monde.

Le film frappe par sa retenue. Pourquoi avoir choisi une mise en scène qui refuse le pathos ?

Même dans la vie, je crains parfois les émotions trop appuyées. Je préfère les contenir, puis les laisser surgir par moments. J'aime bien jouer sur cette frustration qui nous permet en tant que spectateur de rester actif et d'imaginer ce que l'on ne voit pas. La forme était essentielle. Avec le chef opérateur Tristan Galand, nous avons beaucoup travaillé la lumière, les fins de journée, les corps dans l'espace. Nous voulions que le film ait une tension, une urgence, mais sans être démonstratif. Il y a aussi beaucoup de hors-champ. Je ne voulais pas tout montrer. La violence devait être présente, mais rarement frontale. Elle est sous-jacente, pernicieuse. Je crois qu'elle est d'autant plus forte ainsi.

Comment avez-vous pensé la manière de filmer les corps et les espaces ?

Nous avons beaucoup travaillé avec des focales courtes, proches des personnages, pour les enfermer dans les serres tout en laissant sentir le décor : le plastique, les lignes, les cadres dans le cadre. J'aime cette idée d'un espace qui enferme. Le tournage a aussi été traversé par les accidents. Une scène sur le bateau, par



exemple, était très écrite. Elle ne fonctionnait pas. Au retour, il y a eu beaucoup de vent, les éléments se sont mis à exister, et l'actrice a réellement eu peur. Alors nous avons filmé cette peur. Le film s'est souvent construit ainsi : en accueillant ce qui arrivait. Je ne voulais pas seulement filmer le scénario. Je voulais le dépasser, chercher le chaos, le réel, ce qui échappe. Les contraintes ont nourri le film.

Vous dites que le film est un voyage vers la parole. Est-ce aussi un voyage vers la liberté ?

Oui. Depuis mes premiers courts métrages, je travaille beaucoup sur le départ : quitter un lieu, un groupe, une famille, aller vers l'ailleurs. Cela me touche profondément. J'aime l'aventure, l'altérité, la découverte de mondes différents. Ces femmes partent pour quelques mois, avec l'idée de gagner de l'argent et de revenir. Mais tout départ a quelque chose de vertigineux. On quitte un monde familier, on se confronte à la désillusion, on essaie de recréer des liens, une nouvelle famille, un espace de survie. Ce chemin mène aussi à une rencontre avec soi-même. Quitter son groupe, c'est parfois découvrir qui l'on est. Et dans le film, cette découverte passe par la parole. Prendre la parole, c'est sortir d'une forme de domination.



Voyez-vous un lien entre ce film et vos précédents longs métrages ?

La transformation de mon cinéma s'accompagne aussi avec la transformation de ma vie. Je me suis effectivement éloignée de mon milieu et donc ce film est différent des deux premiers, même si le point commun reste la question des femmes qui traverse tout mon travail. J'ai grandi au Maroc entourée de mes tantes, de mes grands-mères, mes cousines, des femmes aussi de la campagne qui travaillaient dans les familles. Elles étaient très différentes, certaines analphabètes, d'autres plus libres, d'autres empêchées. Je crois que je porte beaucoup de ces femmes en moi. Quand j'écris un personnage, j'ai l'impression de le connaître. Au-delà du travail de terrain, il y a donc quelque chose de plus intime, presque généalogique. Peut-être que ce film libère une parole qui vient de toutes ces femmes.

Vous avez aussi travaillé sur des séries comme *Le Bureau des légendes*, *The Eddy* ou *Carême*. Qu'est-ce que ces expériences vous ont apporté ?

Tourner nourrit toujours. Je n'aime pas les cases. On peut faire du cinéma, de la série, du documentaire : chaque expérience apporte quelque chose. Les séries m'ont donné de la confiance, de l'endurance, une expérience de plateau. Mais pour ce film, j'ai aussi dû me déprogrammer de la série. La série impose souvent une efficacité, des codes, un rythme. Là, je voulais retrouver une liberté totale : ne pas être obligée de faire un champ-contrechamp, pouvoir essayer, chercher, me tromper, aller ailleurs. J'ai mis beaucoup de temps entre mon deuxième film et celui-ci, mais pendant ces années j'ai travaillé, tourné, regardé, lu et accumulé des expériences. Tout cela est entré dans le film et j'ai pris au mon temps pour trouver la légitimité à le faire.

Pourquoi avoir choisi Nisrin Erradi pour incarner Hasna ?

Elle a une force très particulière. Quelque chose de brut, d'animal, d'insolent. Je ne voulais pas que Hasna soit un personnage soumis ou victime. Je voulais quelqu'un qui porte une colère, une énergie, une résistance. Nisrin a cela dans le regard et dans le corps. Elle peut aller très loin dans l'engagement physique et émotionnel. Quand je l'ai rencontrée, j'ai senti que c'était elle. Elle pouvait incarner cette femme qui lutte, qui encaisse, qui se ferme, puis qui finit par lâcher quelque chose.

Et pourquoi Itsaso Arana pour le rôle de l'avocate espagnole ?

J'aime beaucoup son travail, notamment dans les films de Jonás Trueba. Je cherchais quelqu'un qui contraste fortement avec les filles : une présence



plus réservée, presque à l'opposé de leur énergie. Je ne voulais pas d'une actrice espagnole trop méditerranéenne ou trop sophistiquée. Itsaso a une simplicité, une étrangeté, une distance qui m'intéressaient. Elle permettait de rendre visible le malentendu entre les mondes. Dans le film, personne ne comprend vraiment personne. Les femmes ne comprennent pas toujours ce que veut l'avocate, l'avocate ne comprend pas ces femmes, chacune se méfie de l'autre. Cette incompréhension était centrale. Le film parle aussi de cela : la difficulté à entendre une parole qui vient d'ailleurs.

Le film dénonce un système d'exploitation, mais il ne regarde jamais ces femmes uniquement comme des victimes. Comment avez-vous travaillé cette idée de dignité retrouvée ?

Je ne voulais surtout pas exploiter la misère ou le drame de ces femmes. C'est un piège très courant. Il fallait rester à ma place, respecter ce que je filmais. Pour moi, leur donner une dignité, c'était d'abord les humaniser. Leur donner un nom, un visage, des contradictions. Les montrer fortes, drôles, dures, injustes parfois, généreuses à d'autres moments. Ne pas les réduire à leur statut de victimes. Je dirais que c'est un film en colère. Une colère contre l'humiliation, contre la violence faite à celles et ceux qui viennent d'ailleurs, contre le fait de ne pas être compris, pas respecté et pas entendu. Mais c'est aussi un film sur l'altérité. Sur la possibilité d'accepter que l'autre porte une vérité différente. Personne ne détient toute la vérité. Le film se situe dans cette zone grise, et c'est là qu'il m'intéresse.



BIOGRAPHIE

Laïla MARRAKCHI est née et a grandi à Casablanca (Maroc), et est partie pour Paris à 18 ans afin de poursuivre des études de cinéma. Son premier long métrage, *Marock* (2005) a été présenté dans la section Un Certain Regard du Festival de Cannes, racontant une certaine jeunesse Casablancaise, ce film est devenu un classique de la culture marocaine. Son deuxième film, *Rock the Casbah* (2013), avec un casting exceptionnel, dont Hiam Abbass, Nadine Labaki, Lubna Azabal, Morjana Alaoui et Omar Sharif. Laïla a également réalisé 5 épisodes du *Bureau des Légendes*, deux épisodes de la série *The Eddy* (2020) de Damien Chazelle, pour Netflix et récemment elle a réalisé la série historique *Carême* pour Apple sur le célèbre chef cuisinier Antonin Carême.

FILMOGRAPHIE

LONGS METRAGES

Auteur, réalisatrice

2013 • ROCK THE CASBAH

2005 • MAROCK

SERIES TV

Réalisatrice

2024 • CARÊME

2021 • L'OPÉRA

2020 • THE EDDY (Episodes 5 et 6)

2018 • LE BUREAU DES LÉGENDES (Saison 4, Episode 6)

2017 • MARSEILLE (Saison 2, Episodes 3, 4 et 5)

2016 • LE BUREAU DES LÉGENDES (Saison 2, Episodes 7 et 8)

2015 • LE BUREAU DES LÉGENDES (Saison 1, Episodes 8 et 9)

DOCUMENTAIRES

Auteur, réalisatrice

2017 • ZWAJ EL WAQT (L'AMOUR AU MAROC)



LISTE ARTISTIQUE

Hasna Monjib	Nisrin ERRADI
Meriem Array	Hajar GRAIGAA
Zineb	Hind BRAIK
Khadija Fattas	Fatima ATTIF
Pilar	Itsaso ARANA
Iván	Paco MORA
Ali	Mohamed Larbi AJBAR
Nacho	Fran CANTOS
Antonio	Nando PÉREZ
Naïma	Fatima Zahra KHOULATI
Luis	Antonio ESTRADA
Interprète Tribunal	Nawal SORDO
Avocat Fresa Del Carmen	Gonzalo TRUJILLO
Omar	Oussama OUARIACH
Souleymane	Hamidou DIA
Juge d'instruction	Joserra LEZA
Policière Guardia Civil	Adela CASTAÑO
Policier Guardia Civil	Gabriel BOY
Caissière bazar	Soukaina EL MSATFI
Interne hôpital	Fernando JARIEGO
Fille Ivan	Sofia GARNES KHADDARI
Conseillère agence pour l'emploi	Hanan ALOUAD BEN MOUSSA
Photographe	Marina REDONDO
Journaliste	Olga NAVALÓN
Jeune femme off	Dalila NOUIRA
Professeur d'espagnol	SENOUSSI
Homme Soudanais	Angok APIN
Femme Soudanaise	Saria REZGALLA





LISTE TECHNIQUE

Réalisatrice **Laïla MARRAKCHI**
Production déléguée **Lumen - Juliette SCHRAMECK**
Atelier - Mathieu & Thomas VERHAEGHE
Scénario **Laïla MARRAKCHI et Delphine AGUT**
Directeur de la photographie **Tristan GALAND - SBC**
Musique originale **Clara DE ASÍS**
Décors **Frédéric CAMBON**

Montage **Zineb ANDRESS ARRAKI**
Jean-François ELIE
Nicolas CHAUDEURGE
Première Assistante Réalisation **Auriane LACINCE**
Son **Malo THOUÉMONT, Gregory LACROIX,**
Nils FAUTH
Scripte **Marion BERNARD**
Costumes **Laïla MARRAKCHI**
Maquillage et Coiffure **Zaira ADÉN**

Directeur de production **Éric SIMILLE**
Directrice de production Maroc **Hajar MADAD**
Administratrice de production France **Christelle LAURENT**
Administrateur de production Maroc **Mohamed BENCHERIF**

Régisseur général **Adil MIFTAH**
Une production **Lumen et Atelier**
En coproduction **Mont Fleuri Production, Fasten Films, Mirage,**
France 3 Cinéma, Praesens-Film Production
AG, Impact Film, Be TV et Orange, Proximus,
Cinesthesia, Vent d'Est Films, Kissfilms

Avec le soutien essentiel de **Canal+**
Avec la participation de **Ciné+ OCS**
France Télévisions
TV5MONDE

En association avec **Filmin**
En coproduction associée avec **Léger Production et ODO-NATA**
Avec le soutien de **Eurimages**

Ce film a bénéficié du soutien du
Fonds d'aide à la production cinématographique nationale du Maroc

Avec le soutien de
Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales
O.A., Ministerio de Cultura, Gobierno de España
Doha Film Institute
Red Sea Fund

Fonds Image de la Francophonie
Tax Shelter du Gouvernement Fédéral Belge, via Casa Kafka Pictures
AFAC - The Arab Fund for Arts and Culture

Distribution salles France Jour2fête
Ventes Internationales Lucky Number