



FESTIVAL DE CANNES
SÉLECTION OFFICIELLE 2026
UN CERTAIN REGARD

DÉGEL

Un film de MANUELA MARTELLI



RONDA CINE, CINEMA INUTILE et WOOD PRODUCCIONES
En coproduction avec ELASTICA FILMS, PIANO, FUNDACIÓN RÍO présentent



FESTIVAL DE CANNES
SÉLECTION OFFICIELLE 2026
UN CERTAIN REGARD

DÉGEL

Un film de **MANUELA MARTELLI**

AVEC

MAYA O'ROURKE • SASKIA ROSENDAHL • MAIA RAE DOMAGALA

PRESSE

**LE BUREAU DE FLORENCE
FLORENCE NAROZNY / MATHIS ELION**

florence@lebureaudeflorence.fr
mathis@lebureaudeflorence.fr


DISTRIBUTION

LES FILMS DU LOSANGE

7/9 Rue des Petites écuries - 75010 Paris
distribution@filmsdulosange.fr
www.lesfilmsdulosange.com

AU CINÉMA LE 26 AOÛT

CHILI, USA, ESPAGNE, MEXIQUE • 2026 • COULEUR • 1H48 • 1.66 • 5.1

A photograph of a snowy winter landscape. In the foreground, a stream flows through a snow-covered area. Two people and two dogs are standing on the snow. One person is wearing a purple jacket and a red scarf, and the other is wearing a blue snow suit. Two black and white dogs are standing near the person in the purple jacket. The background shows snow-covered trees and bushes. The sky is overcast and grey.

Chili, 1992. Le pays reste marqué par des années de dictature. Alors qu'elle est gardée par ses grands-parents dans leur hôtel en station de ski, Inès, 9 ans, se lie d'amitié avec Hanna, une jeune sportive venue d'Allemagne. Lorsque celle-ci disparaît sans laisser de trace, l'enfant cherche à comprendre...

DATES CLÉS

► **4 SEPTEMBRE 1970** : Salvador Allende, à la tête de la coalition de l'Unité populaire, est démocratiquement élu président du Chili. Il devient le premier marxiste porté à la présidence d'un pays d'Amérique latine par la voie d'élections libres. Son gouvernement engage un vaste programme de nationalisations, notamment du cuivre, et de profondes réformes sociales.

► **11 SEPTEMBRE 1973** : Un coup d'État militaire mené par le général Augusto Pinochet renverse le gouvernement Allende. Le président meurt dans le palais de la Moneda au moment où celui-ci est bombardé par l'armée. Le Congrès est fermé, les partis politiques interdits, la presse placée sous censure. Le Chili devient une dictature militaire qui fera, en dix-sept ans, plus de 3 200 morts et disparus, près de 40 000 personnes torturées et plusieurs centaines de milliers d'exilés.

► **5 OCTOBRE 1988** : Lors d'un référendum national, les Chiliens sont appelés à se prononcer sur le maintien de Pinochet au pouvoir pour huit années supplémentaires. Le « Non » l'emporte avec près de 56 % des voix et ouvre la voie à des élections libres.

► **14 DÉCEMBRE 1989** : Patricio Aylwin, candidat de la coalition démocratique d'opposition, remporte la première élection présidentielle libre depuis 1970.

► **11 MARS 1990** : Investiture de Patricio Aylwin. La démocratie est officiellement rétablie au Chili, même si Pinochet reste commandant en chef de l'armée et que l'héritage institutionnel de la dictature continue de peser sur le pays.

► **20 AVRIL 1992** : Le Chili ouvre son pavillon à l'Exposition universelle de Séville, avec pour pièce maîtresse un iceberg transporté depuis l'Antarctique. Le geste est pensé comme l'image d'un Chili nouveau, moderne, ouvert sur le monde, ayant tourné la page de la dictature. L'action du film se situe pendant cette période. ■



ENTRETIEN AVEC MANUELA MARTELLI

Comment êtes-vous venue au cinéma ? Pourquoi avez-vous choisi cette voie ?

J'ai le sentiment de devoir beaucoup à mes parents. J'ai grandi dans un environnement très stimulant. À l'époque, ils avaient monté leur propre société de production : nous vivions dans une grande maison ancienne, dont une partie était réservée à leur usage professionnel. Il y avait toujours beaucoup de gens du cinéma qui venaient chez nous. De plus, mes parents avaient un studio et un laboratoire photo. La photographie et la vidéo n'étaient pas aussi répandues qu'aujourd'hui, mais nous avions une caméra vidéo et ma mère l'avait toujours en bandoulière. Leur société n'a pas vraiment duré, mais ces séquences « maison » que faisait ma mère m'ont beaucoup inspirée, avec sa façon d'observer ce qui l'entourait sans attendre qu'il se passe des choses extraordinaires. Disons que devenir cinéaste a été une façon de me rapprocher de ces images.

Comment s'est passée la transition du métier d'actrice à celui de réalisatrice ?

Très progressivement. C'est un processus qui a duré plusieurs années, où les choses se sont sans cesse entremêlées. Je ne vois pas ça comme une transition, mais comme deux activités complémentaires. La réalisation est un travail très exigeant, et j'y consacre de plus en plus de temps pour que mes projets voient le jour. Mais dès que je suis sur un plateau, je me sens

infiniment reconnaissante pour mon expérience d'actrice.

Vous voilà à Cannes pour la deuxième fois. Qu'est-ce que cela signifie pour vous ?

Je me sens très honorée. Cette sélection compte beaucoup pour moi. C'est la première fois qu'une fiction réalisée par une cinéaste chilienne est sélectionnée dans la section Un Certain Regard. J'ai l'impression d'avoir accompli quelque chose qui pourrait aussi encourager les futures réalisatrices au Chili. Je suis également très heureuse pour les personnes qui ont soutenu le film et lui ont fait confiance, et bien sûr pour toutes celles et ceux qui y ont travaillé. Ils s'y sont tellement investis que c'est très gratifiant de voir ce travail reconnu. Cannes offre une immense visibilité aux films et en fin de compte, tout ce que l'on souhaite, c'est que le film soit vu. Pour moi, c'est aussi un soutien extraordinaire pour continuer à réaliser. Cannes accorde beaucoup de valeur aux auteurs, ce qui peut être une aide essentielle pour de futurs projets. C'est un immense cadeau d'être ici.

Comment en êtes-vous arrivée à choisir cette histoire en particulier ?

Il y a longtemps, quand j'étais à l'école de théâtre, on nous a demandé lors d'un cours d'écriture de rédiger une petite pièce. Les premières idées sont venues à ce moment-là. Un soir, je me suis assise et j'ai écrit tout ça. L'origine



en reste mystérieuse pour moi, c'était un processus d'écriture très viscéral, où se mêlaient des souvenirs d'enfance et des images du début des années 90. Avec le temps, j'ai commencé à y voir un film. Ce qui m'intéressait, c'était de revenir à l'enfance comme moyen de désapprendre, de remettre en question les choses que nous intériorisons comme immuables. Souvent, nous considérons l'enfance comme un état de naïveté totale, mais en réalité, observer cet âge-là n'est pas un geste innocent. Dans ce cas précis, ce retour aux premières années a fait aussi réapparaître une série de fantômes qui hantent une génération née sous la dictature, qui a dû assumer tous les compromis liés au retour de la démocratie.

Quels aspects de ce contexte historique vous ont-ils intéressée, et pourquoi ?

Je me demande toujours pourquoi je reviens obstinément sur le passé. Certaines personnes y voient un geste inutile. J'ai questionné mon propre besoin de m'y replonger, en me demandant si cet intérêt n'était pas un obstacle au dépassement du traumatisme. Mais en fait, il se passe constamment dans le présent des choses qui ressemblent trop aux atrocités du passé, et la réponse n'en devient que plus évidente et urgente. Au Chili, certaines personnes ont popularisé cette idée que la

recherche de la vérité et de la justice relève de la nostalgie - voire, comme elles le disent, de la pleurnicherie. Je vois ça différemment. Dans mes films, j'ai aussi tenté d'aborder le passé sous des angles qui créent un sentiment de malaise, en m'éloignant de la représentation des grands événements historiques pour me concentrer sur les personnes qui en sont affectées.

Pensez-vous que le cinéma soit politique ?

Il l'est comme tout le reste. Je crois que la séparation entre la politique et l'expérience quotidienne d'être au monde est une chose très manipulée par ceux qui tirent profit de cette séparation. Pour moi, la politique est dans tout : dans la façon dont vous traitez les gens, dont vous éduquez vos enfants, dans le fait d'avoir un endroit où vous vous sentez chez vous, dans ce que vous mangez. Je pourrais continuer avec des exemples aléatoires comme ceux-ci. Pour moi, le cinéma permet d'observer ces choses-là. C'est pourquoi je m'intéresse tant aux comportements quotidiens et aux dynamiques familiales.

Pensez-vous que le cinéma puisse être un outil pour surmonter ou guérir des blessures ?

Ces derniers temps, je me suis beaucoup interrogée sur cette idée de guérison des blessures. Il y a quelque chose dans cette

expression qui ne me convient pas. C'est peut-être parce que je trouve de plus en plus difficile de guérir après la mort d'un enfant, d'un parent ou d'un partenaire qui a été assassiné et torturé. Je ne vois pas comment on pourrait guérir la destruction d'un pays ou un génocide. Je ne suis pas sûre qu'un pays puisse guérir de choses pareilles. Je trouve peut-être plus juste l'idée de réparation. Il y a quelque chose dans la notion de guérison qui renvoie à une maladie censée disparaître du corps. Il me semble que dans le cas d'un traumatisme historique, ces blessures peuvent cicatriser si elles sont soignées, mais elles ne disparaissent pas. Cicatriser, cela signifie que quelque chose demeure. Les cicatrices sont des souvenirs vivants, et pour moi, il est nécessaire de les garder ainsi.

Raconteriez-vous une histoire se déroulant dans le Chili d'aujourd'hui ?

Cette idée me met étrangement mal à l'aise. Je crois que j'observe le passé parce que cela me permet de regarder les choses avec du recul. Parler du présent me donne le vertige, j'ai du mal à le déchiffrer. Je pense que cela tient en partie à ce sentiment d'être écrasée en permanence par un déluge d'informations. J'ai très peur de l'éphémère, de l'immédiateté qui domine la vie contemporaine. Pour autant, je ne crois pas que regarder le présent soit un exercice impossible, au contraire, je pense que c'est essentiel. C'est juste que ma manière de regarder le présent a consisté à rechercher les choses dont nous avons hérité en tant que société.



Selon vous, comment la mémoire historique a-t-elle évolué au sein de la société chilienne depuis ces années 1990 que vous décrivez dans votre film ?

Je ne dirais pas que la mémoire historique au Chili a évolué de manière linéaire ou qu'il y a eu une résolution complète. S'il y a une chose que nous avons apprise, c'est que la mémoire ne progresse pas simplement d'un avant vers un après : elle se déplace, elle se transforme, elle est réinterprétée, des couches s'y ajoutent et parfois, aussi, elle recule. L'histoire et la mémoire ne sont pas des processus linéaires. Depuis les années 1990, on a vu des progrès dans la reconnaissance des violations des droits humains grâce à des commissions vérité, à des procès ainsi qu'à certaines politiques publiques axées sur la mémoire et la réparation. Plus récemment, le gouvernement de Gabriel Boric a lancé le Plan national de recherche, une initiative visant à faire la lumière sur le sort des personnes victimes de disparitions forcées pendant la dictature, dont beaucoup, même plus de 50 ans après, restent portées disparues. Cependant, le gouvernement actuel de José Antonio Kast, le président d'extrême droite, a déjà sapé le Plan national de recherche et d'autres programmes en faveur des droits humains. De plus, deux figures clés de son cabinet, dont notamment le ministre de la Justice

et des Droits humains, ont participé à la défense d'Augusto Pinochet dans diverses procédures, y compris durant sa détention à Londres.

Comment s'est déroulé le processus de casting pour Inès ?

Ce fut très long et difficile. Nous avons vu plus de 500 filles, ce qui est beaucoup pour une population aussi peu nombreuse que la nôtre. Il y avait également plusieurs critères qui réduisaient le champ des possibilités : elle devait non seulement avoir un certain sens du jeu, mais aussi correspondre à l'idée physique que je me faisais du personnage et parler anglais. Après plusieurs étapes de casting de plus en plus poussées, nous avons trouvé deux jeunes actrices avec lesquelles nous avons mené des ateliers en profondeur. Mais ensuite, nous n'avons pas pu travailler avec elles pour diverses raisons. À ce moment-là, il ne nous restait plus beaucoup de temps et nous commençons tous à être assez inquiets. Le tournage approchait et nous n'avions toujours personne pour le rôle principal. C'est alors que nous avons reçu la vidéo d'auto-casting de Maya. Elle l'avait enregistrée toute seule et s'était présentée en espagnol et en anglais avec une assurance saisissante. Son attitude a vraiment retenu mon attention. Lors de notre rencontre pour les auditions, elle a conservé cette force. Et j'ai été immédiatement époustouffée. Je suis très fière de son travail dans le film, c'est une véritable guerrière.

Qu'est-ce qui vous a inspiré ce moment où Inès découvre les mensonges des adultes ? Il m'a semblé que cette scène avait une vraie résonance politique, quand on pense au réveil collectif face aux manipulations du pouvoir.

Je voulais regarder les choses du point de vue d'Inès, et j'ai pensé à ce dont elle pourrait être témoin. Je crois que pour elle il s'agit moins d'un



éveil que d'une entrée forcée dans le monde des adultes, avec le poids de devoir porter un secret. Inès est loin d'être une rebelle. C'est une enfant, et comme n'importe quel enfant, elle apprend des adultes qui l'entourent, même si leurs comportements ne sont pas forcément éthiques. Ce sont les exemples qu'elle reçoit. Et un enfant ne remet pas en question ce qui l'entoure, il prend les choses pour argent comptant. C'est ce processus de construction de sa réalité que je voulais sonder.

Il est intéressant d'associer à ces réflexions la manière dont les autorités traitent la mère d'Hanna. Qu'est-ce qui vous a fait considérer cela comme un élément fondamental de l'histoire ?

Pour moi, c'est lié à la recherche de nouveaux moyens pour établir un lien émotionnel avec le passé et l'histoire du pays. J'ai trouvé assez intéressant d'observer à travers l'expérience

d'une étrangère la façon dont les institutions de l'État abusent de leur pouvoir. Ce point de vue, en bousculant les idées préconçues sur le passé, pourrait aider à surmonter ce sentiment de malaise dont je parlais tout à l'heure. Le fait que la personne qui subit ces abus soit également une femme européenne blanche, le genre de personnage que nous avons l'habitude de trouver à des postes de pouvoir, nous met déjà dans une position différente. Je pense que le recours à ces perspectives différentes nous aide à nous connecter au côté humain des gens, au-delà des préjugés historiques que nous pourrions avoir à leur rencontre.

Pourquoi avez-vous imaginé des personnages allemands confrontés à la société chilienne ? Inès dit que Lina vient d'un pays qui n'existe plus...

La figure de l'étranger au cinéma est presque un genre en soi. C'est un moyen intéressant



de susciter un sentiment de décalage ou d'étrangeté face à quelque chose de familier. L'identité européenne fait également écho à la tension des anciens imaginaires coloniaux, encore présents dans la façon dont l'Expo de Séville commémorait le 500^e anniversaire de la soi-disant découverte de l'Amérique latine. Elle fait aussi écho à ce mode de reconstruction du Chili, avec un regard tourné vers l'extérieur, inspiré par des modèles de modernité extérieurs. De plus, au-delà même du Chili et d'Inès, le début des années 90 marque un changement de paradigme au sens large. En Allemagne, cela est très clairement lié à la chute du Mur. Ce n'est pas un hasard si cela coïncide avec le retour à la démocratie au Chili. Le même gouvernement américain qui avait soutenu le coup d'État militaire puis favorisé la mise en place du régime néolibéral a également fait pression sur Pinochet pour qu'il organise le référendum qui a finalement conduit à des élections démocratiques. J'ai

trouvé intéressant, tant en Allemagne qu'au Chili, le fait que l'on voie clairement comment le capitalisme finit par s'imposer comme système dominant, parallèlement à l'effondrement du bloc socialiste et des idéaux politiques collectifs. J'ai également trouvé intéressant que l'idée d'un « dégel » soit apparue en Union soviétique dès la mort de Staline. Cela annonçait déjà la fin de cette époque, en quelque sorte. Le sport aussi faisait partie intégrante de cette confrontation entre les deux blocs. Il était devenu une sorte de champ de bataille, où les systèmes s'affrontaient à travers les médailles et les records. Le dopage en était bien sûr une manifestation évidente. Pour moi, Lina est comme un vestige de cette époque, une femme qui est restée sur la touche. Dans le film, on ne le perçoit qu'indirectement et cela, pour moi, permet aussi de s'approcher du mystère de ce qui a été laissé au bord de la route – de ce pays qui a « cessé d'exister » mais dont les habitants sont toujours là.



Certains dialogues font clairement allusion aux nombreuses disparitions sous la dictature chilienne. Pensez-vous que ces faits politiques ont créé une culture du secret plus profonde ?

La transition au Chili a été basée sur une série d'accords qui ont nécessité des concessions importantes afin de rétablir la démocratie. Parmi ces concessions figuraient la mise en œuvre du modèle économique néo-libéral que j'ai mentionné plus tôt et l'acceptation de la Constitution imposée par la dictature. Cette Constitution garantissait entre autres le maintien de Pinochet au poste de commandant en chef de l'armée, ainsi qu'une loi d'amnistie qui exonérait les responsables des crimes commis sous le régime militaire. Et bien entendu, cette loi a été un obstacle majeur aux enquêtes sur les violations des droits humains, notamment la torture, les exécutions et les disparitions. Dans le même temps, les membres des forces armées agissaient dans le cadre de ce qu'on appelle le « pacte de silence », dissimulant les crimes et soustrayant des informations à la justice, ce qui a conduit à une très large impunité pour un grand nombre des responsables. Je pense que, d'une certaine manière, nous avons tous contribué à cette culture du silence. D'un côté, les Chiliens ont continué d'avoir peur pendant de nombreuses années ; de l'autre, il y avait aussi

une volonté plus générale de se tourner vers l'avenir, avec le sentiment que certaines choses devaient être laissées derrière nous ou seraient résolues avec le temps. Cette idée de l'avenir était quelque chose que j'entendais souvent dans mon enfance. Contrairement à ce que l'on voit aujourd'hui, on avait à l'époque le sentiment qu'il y avait un avenir, et je pense que nous avons tous adhéré à l'idée que ce système néolibéral pourrait nous y faire accéder d'une façon ou d'une autre.

Au cœur de *Dégel*, on trouve des femmes de toutes les générations. On a l'impression qu'elles sont exposées à des comportements assez misogynes...

Pour moi, cela fait partie de la représentation d'une époque, avec toutes les résonances que cela peut avoir dans le présent, bien sûr. Je n'avais pas l'intention de le souligner, je pense que cela s'est fait de façon plutôt organique, simplement en imaginant la vie de ces femmes et le genre de situations auxquelles elles seraient exposées. Comme je l'ai dit, *Dégel* a une origine très personnelle. Le scénario puise abondamment dans mes souvenirs d'enfance, et une partie de ces souvenirs charrie cet élément misogyne d'un monde patriarcal. Le fait est qu'aujourd'hui, nous disposons au moins d'un



langage, d'un vocabulaire de base pour dire ces situations d'abus de pouvoir, d'abus sexuels ou d'agressions. Peut-être que si nous avions vu *Dégel* dans les années 90, nous n'aurions pas interprété cette dynamique de la même manière. Cela m'arrive quand je regarde à nouveau des films que j'ai vus dans mon enfance ou mon adolescence : je suis souvent choquée par les représentations des femmes et les schémas narratifs qui, à l'époque, m'avaient complètement échappé. Il en va de même pour la représentation des classes sociales ou les questions raciales. Ce qui autrefois passait totalement inaperçu commence aujourd'hui - lentement, selon moi - à remonter vers la surface. Pour moi, l'idée de *Dégel* est précisément en lien avec ça : avec ce qui est mis à nu, ce qui remonte à la surface.

Pourquoi avez-vous choisi de tourner dans cette région particulière du Chili ? On constate à quel point elle est diversifiée sur le plan ethnique, même si cela n'est jamais explicité dans les dialogues...

Il nous fallait pour ce film un décor que l'on ne pouvait pas trouver dans un lieu unique, nous avons donc tourné dans deux régions au sud du Chili. L'une nous a apporté le paysage montagneux et la densité de la forêt primaire. L'autre nous a apporté une station de ski et un petit hôtel familial qui n'avait jamais été modernisé, un endroit encore suspendu dans une autre époque. Ces deux régions sont des terres autochtones, et toutes deux charrient la longue histoire de la dépossession qui a réduit ces territoires au fil des générations. Le Chili est une société profondément inégalitaire, et cette inégalité est indissociable de la couleur de peau, de l'origine sociale et des traits associés à l'identité autochtone. Le film se situe au cœur de cette fracture.

L'omniprésence de la neige n'apporte pas seulement un sentiment de mystère, c'est aussi quelque chose qui peut recouvrir des vérités impossibles à dire...

À l'origine du film, il y a le souvenir de l'iceberg antarctique exposé au pavillon chilien de l'Exposition universelle de Séville. À l'époque, il était présenté comme le geste héroïque d'un pays sortant de la dictature et s'ouvrant au monde, un emblème de modernité et d'efficacité. Si nous réussissions à transporter une montagne de glace à travers l'océan, disait-on, nous pouvions tout réussir. Mais l'iceberg et l'hôtel fonctionnent tous deux selon cette même dualité entre ce qui est montré et ce qui est caché. L'hôtel offre un cadre chaleureux et ordonné, un service irréprochable, tout en dissimulant la peine et le labeur invisibles sur lesquels repose cette illusion. L'Exposition de Séville a fait quelque chose de similaire en projetant une image vers l'extérieur tandis que la face cachée renfermait non seulement tout ce qui aurait pu briser cette façade, mais aussi tout ce que nous ne voulons pas révéler, y compris à nous-mêmes. Au cours de mes recherches pour le film, j'ai été frappée lorsque des personnes ayant travaillé sur la mission m'ont dit que l'iceberg était en train de fondre, ce qui n'est pas difficile à imaginer, mais qui a rendu les choses très claires. À un moment



donné, les choses fondent. Au Chili, on a vu très clairement l'un de ces moments en 2019, avec un soulèvement social de masse contre les inégalités et le coût de la vie. Le mot « dignité » est devenu central, nommant ce qui avait été longtemps occulté. La neige objective cette tension entre dissimulation et révélation, entre ce qui est gelé et ce qui, inévitablement, finit par être mis à jour.

Quels films existants ont été pour vous des références ou des influences importantes au cours de votre processus de création sur *Dégel* ?

Je ne suis pas très à l'aise avec cette idée de « référence » car c'est un terme très souvent utilisé dans la publicité ou dans l'univers des séries. Pour moi, il s'agit plutôt d'un dialogue avec certains films, c'est comme un jeu auquel je prends beaucoup de plaisir, car bien sûr je le fais avec des films que j'aime et qui m'ont émue pour différentes raisons. En la matière, je suis assez nostalgique, voire « vintage ». Je suis très attirée par les films des années 60 et 70. *Cría cuervos*, *L'esprit de la ruche* et *Au revoir les enfants* sont des films qui ne m'ont pas quittée tout au long de la réalisation de *Dégel*. De même que *L'Avventura*, *Picnic at Hanging Rock*, *Conversation secrète*, ainsi que certains films de Pakula. Benjamín Echazarreta, le directeur de la photographie, m'a fait découvrir *Ne vous retournez pas*, que je n'avais jamais vu auparavant et que j'ai trouvé absolument fascinant. Il me semble qu'il y avait à cette époque une grande liberté narrative, et c'est ce que l'on perd très vite aujourd'hui avec la prédominance des séries. Je suis en conflit avec ça : je pense que nous pourrions nous autoriser beaucoup plus de choses. Les films des années 80 et 90 étaient également très présents : *Trois femmes* et d'autres films d'Altman, *Fanny et Alexandre*, *Ratcatcher*, *Fucking Åmål*, ouf... Je vais m'arrêter là.

Souhaiteriez-vous continuer à réaliser au Chili, ou aimeriez-vous raconter des histoires d'autres pays ?

En ce moment, je ressens le besoin de parler du Chili parce que je me sens très proche du pays, mais je pense aussi qu'il serait intéressant d'observer quelque chose avec le recul d'un regard étranger.

Avez-vous des conseils à donner aux femmes qui se lancent dans la réalisation ?

Je pense qu'on peut mettre en pratique de nouvelles formes de leadership. Ce n'est pas facile dans un monde aussi masculin que celui du cinéma. Avec ce film, plus encore qu'avec mon premier, je me suis rendu compte à quel point il est difficile d'être une femme dans notre domaine. Cela tient peut-être au fait que le cadre global du film était beaucoup plus important. Alors on commence à ressentir des choses qui s'accumulent, des petits gestes difficiles à décrire en dehors de leur contexte, mais qui tendent à remettre en question votre autorité ou votre compétence. Pour ma part, je revenais sans cesse à l'essentiel : mes propres sentiments et intentions par rapport au film, et la manière dont je voulais le réaliser. Il faut trouver le moyen de faire comprendre cela avec soin et respect, tout en s'affirmant et en restant fidèle à ce premier instinct. Parfois on y parvient, parfois non, mais il est tout aussi important d'être indulgent envers soi-même dans ce processus. Faire des films m'a appris que, quels que soient mes efforts, tout ne se passera pas forcément comme je l'avais imaginé, et c'est peut-être ce qu'il y a de plus beau là-dedans. ■

Propos recueillis par Andrea Rendón (Mexique)

LISTE TECHNIQUE

Réalisation et scénario MANUELA MARTELLI

Directeur de la photographie BENJAMÍN ECHAZARRETA • Son FEDERICO GONZÁLEZ • Conception sonore JAVIER UMPIERREZ • Montage YIBRÁN ASUAD • Décors NOHEMÍ GONZÁLEZ • Direction artistique FRANCISCA CORREA • Costumes CAROLINA ESPINA • Musique MARIÁ PORTUGAL • 1^{er} Assistant réalisateur ALEJANDRO LAGOS • Producteur exécutif PATRICIO PEREIRA • Directrice de production PAOLA ZOCCOLA • Sociétés de productions RONDA CINE (Chili), CINEMA INUTILE (USA), WOOD PRODUCCIONES (Chili) • En coproduction avec ELASTICA FILMS (Espagne), PIANO (Mexique), FUNDACIÓN RÍO (Chili) • Produit par ALEJANDRA GARCÍA, ALEX C. LO, ANDRÉS WOOD • Coproduit par MARÍA ZAMORA, JULIO CHAVEZMONTES, PABLO DÍAZ • Productrice exécutive JAVIERA PALMA QUAAS • Coproductrice exécutive CASEY BADER • Distribution France LES FILMS LOSANGE • Ventes internationales LOSANGE FILMS

LISTE ARTISTIQUE

Inés - MAYA O'ROURKE • Lina - SASKIA ROSENDAHL • Hanna - MAIA RAE DOMAGALA • Alexander - JAKUB GIERSZAL • Techa - PAULINA URRUTIA • Ricardo - MAURICIO PESUTIC • Sebastián - LAUTARO CANTILLANA • Sonia - PAULA ZÚÑIGA • Soto - ROBERTO FARIÁS • Paty - DANIELA PINO • Genaro - LUIS URIBE • Marcela - MARCELA SALINAS

MANUELA MARTELLI

Manuela Martelli a fait ses débuts à l'adolescence dans le film **B-Happy**, qui lui a valu le *Prix Coral du Meilleur Rôle Principal* au *Festival du film de La Havane*. Depuis, elle a joué dans de nombreux films et séries télévisées, collaborant notamment avec des réalisateurs tels qu'Andrés Wood, Sebastián Lelio et Martín Rejtman, entre autres.

En 2010, elle a obtenu une bourse Fulbright pour suivre un master en cinéma à l'université Temple, aux États-Unis. Pendant ses études, elle a réalisé **Apnea**, présenté en avant-première au *FicValdivia* en 2014. Un an plus tard, elle a été sélectionnée pour participer au programme *Chile Factory*, où elle a coréalisé le court-métrage **Marea** avec Amirah Tajdin. Le film a été présenté en avant-première à la *Quinzaine des Réalisateurs du Festival de Cannes* et a également été présenté aux festivals de *Sundance* et du *NYFF*, entre autres.

En 2022, Manuela a présenté son premier long métrage, **Chili 1976**, en avant-première à la *Quinzaine des Réalisateurs du Festival de Cannes*. Le film a été projeté dans des festivals internationaux prestigieux tels que celui de *San Sébastian* et *New Directors/New Films*, remportant plusieurs prix et distinctions, dont le *prix Sutherland* décerné par le *BFI* et une nomination dans la catégorie *Meilleur premier film de la DGA*. ■



