

29. internationales forum des jungen films berlin 1999

9

49. internationale
filmfestspiele berlin

LILA LILI

Land: Frankreich 1998. **Produktion:** Gemini Films. **Regie:** Marie Vermillard. **Buch:** Jacques Bablon, Marie Vermillard. **Kamera:** Pascal Lagriffoul. **Ton:** Olivier Le Vacon. **Schnitt:** Valérie Loiseleux. **Mischung:** Jean-François Auger. **Ausstattung:** Emmanuelle Duplay. **Kostüme:** Pierre-Yves Gayraud. **Produzent:** Paulo Branco. **Ausführender Produzent:** Philippe Saal.

Mitwirkende: Alexia Monduit (Micheline), Geneviève Tenne (Nadège), Simon Abkarian (Simon), Antoine Chappey (Claude), Zinédine Soualem (Alain).

Format: 35mm, 1:1.66, Farbe. **Länge:** 105 Minuten, 24 B/sek.

Sprache: Französisch.

Uraufführung: 6. Januar 1999, Paris.

Weltvertrieb: Licia Eminent, Gemini Films, 73 rue St Denis, F-75001 Paris, Tel.: (33 -1) 40 39 03 75, Fax: (33-1) 42 33 12 13. e-mail: gemini@easynet.fr

Mit der Unterstützung von Canal+ und des Centre National de la Cinématographie

Inhalt

Micheline ist schwanger. Sie wohnt in einem Heim, wo sie auf andere junge Frauen verschiedenster Herkunft und verschiedensten Charakters trifft. Die Leute um sie herum leben, lachen und sind auf der Suche – wie ihre Freundin Nadège, die sich schnell verliebt, Claude, der die Liebe kompliziert findet, Simon, der einem Hoffnung einflößt, Viviane, die immerzu leidet. Micheline beobachtet sie alle. Sie sucht all das Verwirrende, das auf sie einströmt, zu verstehen: den nahen Tod ihrer Großmutter, die Lebenslust dieser Frauen, die sich doch eigentlich in einer Notsituation befinden, Momente voller Anmut... LILA LILI sucht den Fragen, den Gefühlen Michelines in ebenso komischen wie tragischen oder geheimnisvollen Situationen auf den Grund zu gehen. Am Ende des Weges wird sie die Kraft finden, trotz der Unordnung um sie herum neues Leben in die Welt zu setzen.

Die Regisseurin über ihren Film

Der Film geht auf ein junges Mädchen zurück, um das ich mich kümmerte, als ich vor ein paar Jahren in einem Heim für ledige Mütter arbeitete. Micheline war schwanger, und ihre Fähigkeit, sich gängigen Verhaltensmustern zu entziehen, hat mich fasziniert. Sie war eigensinnig, aggressiv, großzügig und geheimnisvoll auf einmal. Ich habe ihre Geschichte nie genau herausbekommen, aber es gingen von ihr besondere Kraft und Anmut aus. Für den Drehbuchautor Jacques Bablon und mich war das der Ausgangspunkt unserer Geschichte.

Wir erzählen nicht Michelines ganze Geschichte, das Vorher und Nachher ihrer Schwangerschaft hat uns nicht interessiert. Die Zeit des Films entspricht der Wartezeit auf das Baby, und wir lernen sie durch all das kennen, was während dieser neun Monate auf sie einströmt. Sie ist eine widersprüchliche Person, die unterschiedlich denkt und fühlt; sie ist gleichzeitig schwach (der abwesende Vater, der mögliche Tod ihrer Großmutter) und stark (geschickt im

Synopsis

Micheline is pregnant. She lives in a home where she meets other young women with different characters and from diverse backgrounds. The people around her live, laugh and search – like her girlfriend Nadège who falls in love very quickly, Claude who finds love complicated, Simon who knows how to create hope, and Viviane who is always suffering. Micheline observes them all. She tries to make sense of all the confusing events which surround her, such as the approaching death of her grandmother, and the vitality of these women who are actually living in emergency situations, and moments full of grace... LILA LILI tries to understand Micheline's questions and emotions through comical as well as tragical or mysterious situations. In the end she finds the strength to sustain a new life despite all the disorder around her.

The director about her film

The film is based on my encounter with a young girl who I looked after a few years ago in a home for unwed mothers. Micheline was pregnant, and her ability to evade the usual patterns of behaviour was fascinating. She was stubborn, aggressive, generous and mysterious all at once. I never found out the story of her whole life, but she exuded a special strength and grace. She was the starting point for the story which I wrote together with scriptwriter Jacques Bablon.

We don't tell Micheline's entire story. We were not interested in her life before or after her pregnancy. The film focuses on the time before the baby is born. We get to know her through situations she encounters during these nine months. She is a contradictory character with varied thoughts and emotions. She is at the same time weak (the absent father, the possible death of her grandmother) and strong (good at handball, nonconformist, very imaginative, knows how to be popular), she reacts sensitively to



Handball, non-konformistisch und sehr phantasievoll, weiß sich beliebt zu machen), reagiert sensibel auf Dinge, die andere nicht bemerken (in begnadeten Momenten, als das kleine Mädchen aus der Nase blutet, in der Szene, als die junge Chinesin heiratet, oder als sie die Vision eines Hirschen hat), sie kann verletzend sein, aufmerksam anderen gegenüber... Eine psychologische Annäherung an Micheline haben wir vermieden und auch auf eine soziologische Analyse ihrer Umgebung verzichtet. Wir wollten, daß der Film dem Leben ähnelt: eine Abfolge von Augenblicken in verschiedenen Kontexten. Wir haben uns entschlossen, keiner klassischen Dramaturgie zu folgen; dramaturgisch steht eher jede Szene für sich, als daß die Entwicklung einer Geschichte betrieben wird. Darum haben wir uns für eine zersplitterte Struktur, eine elliptische Arbeitsweise entschieden. Der Handlungsfaden verläuft impressionistisch, man fällt von einer Stimmung in die andere und springt demnach von einer Szene zur nächsten, ohne inneren Zusammenhang, folgt einfach dem Verlauf der Schwangerschaft. Diese Herausforderung ist in allen Phasen bestimmend gewesen: beim Schreiben, Drehen, Schneiden.

Marie Vermillard

Die Zukunft heißt Frau

Nachdem sie zunächst als Skriptgirl bei verschiedenen vielversprechenden französischen Filmen (*La Sentinelle*, *L'eau froide*, *Les Apprentis* u.a.) mitgearbeitet hat und vier kürzere und mittellange Filme drehte, hat sich Marie Vermillard nun an einen längeren Spielfilm gewagt. LILA LILI ist ein Film mit einer zersplitterten Struktur, der bei keiner Episode länger verweilen kann, sprunghaft, zerfahren. Wie seine Heldin Micheline, ein verwirrtes junges Mädchen, das in einem Heim für in Schwierigkeiten geratene Frauen lebt, entzieht sich der Film jeder Kategorisierung, Etikettierung. Er macht für sich die freie Form geltend, die er gegen die verfestigten Meinungen (die bornierten Ansichten der Heimpsychologin) und immer gleichen Ästhetiken setzt, die das französische Kino der heutigen Zeit lähmen (die bornierten psychologischen Erkenntnisse zahlreicher Filmemacher). Auf verwickelten und überraschenden Wegen geleitet LILA LILI seine Darsteller aus einer beängstigenden Realität (die Szene, in der eins der Mädchen aus dem Heim sich, von einer wahrhaft aggressiven Raserei gepackt, im Regen im Kreis dreht, erinnert an Vecchiali) in ein friedlicheres Dasein (das lange Picknick am Flußufer, wo sich das Kommen und Gehen der Figuren mit den kleinen Nichtigkeiten der Unterhaltung vermischt – das erinnert an Renoir).

Der Film ist trocken und in viele Sequenzen zergliedert, er erlaubt sich Tonschwankungen, die aus LILA LILI ein langes, aber kein langwieriges Werk machen, da es den Ton in jeder neuen Szene variiert. Der Schnitt ist schon nicht mehr als ein „und“ sondern nur noch als ein „gegen“ zu verstehen. Ein Ereignis jagt das andere. Sehr verschiedene Darstellungsweisen folgen aufeinander: eine Gruppenszene ist *gegen* eine intime Szene gesetzt, ein Bekenntnis *gegen* einen Gag. Die Regisseurin hat diesen Eindruck der Uneinheitlichkeit noch verstärkt, indem sie professionellen Schauspielern (Simon Abkarian, Zinedine Soualem, die unter anderem bei Ariane Mnouchkine spielen) Anfänger gegenübergestellt hat, die das erste Mal vor der Kamera standen (alle sehr überzeugend). *Unstimmigkeit* durchzieht den Film wie ein Motiv, ein Kontinuum von ungewöhnlichen Bildern und Tönen, die Lust darauf machen, sich ohne Umschweife auf die Welt dieser Frau einzulassen und mehr über diese Heldin in Erfahrung zu bringen, die einen mit ihrer verwirrten Art in Bann zieht.

Wer ist Micheline? Eine schwangere junge Frau, der als Familie

events other people don't even notice (in wonderful moments such as when the little girl's nose bleeds, or when the young Chinese woman marries, or when she has the vision of the deer), she can be hurtful or attentive... We avoided a psychological approach to Micheline and we also didn't create a sociological analysis of her environment. We wanted the film to resemble life: a series of moments in different contexts. We decided not to adopt the structure of a classical narrative, instead, each scene is autonomous and doesn't need to propel the narrative forward. For this reason we decided to create a fragmented structure, an elliptical approach. The plot develops in an impressionistic style, one mood follows another, it jumps from one scene to the next without coherence, simply following the course of Micheline's pregnancy. This was the fundamental challenge which we faced during the writing, filming and editing.

Marie Vermillard

The future is called woman

After working as a script girl for a number of promising French films (*La Sentinelle*, *L'eau froide*, *Les Apprentis* a.o.) and making four shorter and medium-length films, Marie Vermillard has now ventured to make a longer feature film. LILA LILI is a film with a fragmentary structure, incapable of anything but short episodes, it is volatile and distracted. Like the heroine Micheline, a confused young girl who lives in a home for women in difficulties, the film eludes categorization. It follows a free form, which sets it against hardened opinions (the narrow-minded ideas of the home's psychologist) and the aesthetics which never vary and which paralyze French cinema today (the narrow-minded psychological approach of numerous French filmmakers). LILA LILI leads its protagonists along tangled and surprising paths from a frightening reality (the scene in which one of the girls is seized by a truly aggressive frenzy, turning round and round on the lawn in the rain, reminiscent of Vecchiali) to a more peaceful existence (the long picnic on the banks of the river, where the coming and going of the characters merges with the banalities of conversation, reminiscent of Renoir).

The film is dry and fragmented, and it varies in its use of styles which make LILA LILI a long but not a boring film, because each new sequence features a different type of narration. The film is not an accumulation of consecutive scenes, instead, each scene is set against the previous one. One event follows another. Very different kinds of scenes are put together: a scene with a group of people is contrasted with an intimate scene, a confession is contrasted with a funny gag. The director has further highlighted the lack of coherence by using professional actors (Simon Abkarian, Zinedine Soualem) as well as absolute beginners (all very convincing). Inconsistency works like a motif in the film, a continuum of unusual images and sounds which draw the viewer into this woman's universe. One wants to find out more about this heroine whose distracted manner is so captivating.

Who is Micheline? A pregnant young woman whose hospitalized grandmother is her only family. When Micheline visits her one day, she finds flowers in the

nur eine alte kranke Großmutter geblieben ist, die im Krankenhaus liegt. Als Micheline sie eines Tages besucht, findet sie Blumen in ihrem Krankenzimmer vor. Wer hat sie gebracht? Das Krankenhaus liegt verlassen da. Später, als sie vor einem Kontrollschirm der Pariser Verkehrsbetriebe RATP sitzt, springt sie das Bild eines unbekanntes Mannes an, der in der Metrostation Opéra auf die U-Bahn wartet. Nichts scheint ihn von den anderen zu unterscheiden. Der Zuschauer hat ihn noch nie gesehen. Sie greift dennoch nach dem mit dem Lautsprecher verbundenen Mikrofon, bittet ihn stehenzubleiben und spurtet in seine Richtung durch die Gänge. Als sie dort ankommt, fährt die Metro gerade ab. Keine Spur von ihm. Und doch zeigt der Film kein Scheitern. Im Gegenteil, es ist wie ein Gedankenblitz, das freie Spiel der Vorstellung, der Schlußfolgerung: Wäre es möglich, daß der Mann am Bahnsteig der Mann mit den Blumen gewesen ist? Und daß dieser Mann der Vater wäre, den sie nie kennengelernt hat? Wir erfahren nichts genaueres darüber, aber alles bringt uns dazu, so zu denken. Die Szenenanordnung wird äußerst bedeutsam, ohne daß die Sprache hier nachhelfen muß. (...)

Auf indirekte Weise behandelt der Film die Frage der Mutterschaft und stellt über diesen Umweg auch eine ganze Reihe an Fragen, die mit der Nachkommenschaft einhergehen: Fragen einer Frau an ihr Kind, Fragen nach einem anderen Kino. Und wenn man LILA LILI mit einem ganz bestimmten Moment der Filmgeschichte verbinden möchte, dann mit dem französischen Kino Ende der 70er Jahre. Weit entfernt von der Manie heute, Filme darüber zu machen, wie man begehrt und dieses Begehren analysiert, zeigt LILA LILI, daß es in einem Film überhaupt kein Begehren geben kann. Micheline verkörpert das Anti-Begehren schlechthin. Kein Verlangen nach der Welt. Kein Verlangen nach Männern. Aber ein wahrhaftig filmischer Blick der Regisseurin auf ihre Heldin und deren Art und Weise, wie sie sich auf ihre Umgebung einläßt und heftig, aber ohne Leidenschaft reagiert: so wie die Personen aus *Moi, Pierre Rivière*, aus *La Machine* oder *Dillinger è morto*. Marie Vermillard hält das Absurde fest, das allmählich alle Ebenen der Erzählung durchdringt. Erstaunlich ist diesbezüglich die letzte Szene, in der Micheline sich bei den ersten Wehen in die Arme eines Unbekannten wirft und den doppelten Vornamen „Lila! Lili!“ brüllt, ohne daß man erfährt, ob dies ein Gebet, ein Wortspiel oder der Anfang ihrer Rache an der Welt sein soll. In der Mitte des Bildes befindet sich das Kind, das zur Welt kommt, drumherum die moderne Stadt, die lärmenden Autobahnen: die Verheißung einer (Wieder)Geburt inmitten einer Welt, die Angst macht. Marie Vermillard läßt ihren Film mit dem Beginn der Wehen zu Ende gehen, es bleibt der Eindruck allgemeiner Leere. Als stamme die Einstellung aus *Le futur est femme* – was für LILA LILI einen sehr schönen Untertitel abgeben würde.

Mathieu Orléan, in: Cahiers du cinéma, Nr. 531, Paris, Januar 1999

Fast eine Heilige

Micheline, die Protagonistin des Films LILA LILI, schaut einem Frauen-Handballturnier zu. Eine in der Nähe stehende Freundin erzählt, daß Micheline eigentlich zu einer der Mannschaften gehöre und die beste Spielerin von allen sei. Warum spielt sie dann nicht mit? Wurde sie vom Spiel ausgeschlossen? Ganz und gar nicht. LILA LILI gibt immer wieder kleine Rätsel auf. Bald erfährt man, daß Micheline schwanger ist. Aber diese Schwangerschaft erscheint selbst wie ein anderes kleines Rätsel. Nicht nur, daß der Vater fehlt, sondern das kalte und distanzierte Verhalten Michelines den Männern gegenüber lassen ebenso wie die ihr fehlende

hospital room. Who brought them? The hospital seems abandoned. Later, while at work, scanning a surveillance screen of the Parisian Metro System (RATP), she is struck by an unknown man waiting for the underground at the Opéra station. He seems no different from other passengers. The viewer has never seen him. Nonetheless, she grabs the microphone, asks him to stay put and rushes off in his direction. The moment she arrives, the train pulls out. There is no trace of him. And yet, the film doesn't indicate failure. On the contrary, it is like a quick thought, the free play of the imagination, the conclusion: is it possible that the man on the platform is the same one who brought the flowers? Could it be the father whom she never met? We don't find out, but everything seduces us into thinking it. The sequence of scenes is highly significant and no additional linguistic dimension is necessary to make the point. (...)

The film indirectly deals with the question of motherhood and by doing this raises a number of other questions having to do with posterity, a woman's questions to her child, questions about another kind of cinema. If one were to identify a moment in cinema history to which LILA LILI might belong, it would be French cinema at the end of the 70's. It is far removed from contemporary concerns about desire and the analysis of desire. Micheline is an embodiment of anti-desire. No desire for the world. No desire for men. Just the director's truly filmic gaze on the heroine, on her engagement with people and her surroundings, how she reacts strongly but without passion, like the protagonists in *Moi, Pierre Rivière*, *La Machine*, *Dillinger è morto*. Marie Vermillard captures the absurd which gradually seeps into all narrative levels of the film. In this respect, the last scene is astonishing when Micheline experiences her first contractions, throwing herself into the arms of a stranger and screaming the double name 'Lila! Lili!'. We don't find out whether it is a prayer, a word game or whether she is beginning to take revenge on the world. The child which is about to be born is in the middle of the screen, surrounded by the modern city and noisy highways. It is the promise of (re)birth in the midst of a world which produces fear. Marie Vermillard ends her film when the contractions begin. An impression of general emptiness lingers. It is like a scene from *Le futur est femme* – an excellent subtitle for LILA LILI.

Mathieu Orléan, in: Cahiers du cinéma, Nr. 531, Paris, January 1999

Almost a saint

Micheline, the protagonist in LILA LILI watches a women's handball tournament. A girlfriend standing close by says that Micheline belongs to one of the teams and that she is actually the best handball player of them all. Why isn't she playing? Was she excluded from the game? Not at all. LILA LILI poses little riddles throughout. Soon we find out that Micheline is pregnant. Even this pregnancy is like yet another little riddle. There is no father to speak of. There is also Micheline's cold and distant relationship to men, a lack of bitterness which makes one wonder about the child's conception. She seems to want to keep it, and it seems to have been a purely reasonable deci-

Bitterkeit daran zweifeln, unter welchen Umständen dieses Kind gezeugt worden ist, das sie scheinbar rein verstandesgemäß und ohne sichtbare Gefühlsregung behalten will. Es wirkt, als sei sie durch bloße Ansteckung schwanger geworden. In dem Heim, in dem sie lebt, gibt es viele Frauen im gleichen Zustand, aber bodenständiger als sie, sie akzeptieren ohne Probleme das 'Animalische' ihres Zustandes. Schon daß Micheline in diesem Heim lebt, ist seltsam genug, denn sie verdient ihren Lebensunterhalt als 'Stimme' in der Metro. Diese berufliche Tätigkeit wie auch das Rätsel ihrer Schwangerschaft lassen auf den ersten Blick an eine religiöse Deutung dieser Figur glauben, aber Marie Vermillard bezieht niemals eindeutig Stellung. Es geht wahrscheinlich eher darum, eine gewisse Abstraktion in eine sonst zu bedrückende materielle Realität zu bringen, um auch jeden soziologischen Kommentar zu vermeiden, der einem solchen Filmprojekt nicht guttun würde. Micheline ist weniger die Hauptperson des Films als vielmehr eine Leitfigur, ein transparentes Medium in dem Sinne, als sie sich nicht zwischen die Zuschauer und die anderen mitwirkenden Personen stellt, obwohl sie auf diese einen beruhigenden Einfluß ausübt. Ihre Persönlichkeit färbt ab, so daß man fast behaupten kann, sie wäre die zweite Kamerafrau. Konflikte werden weniger von ihr verursacht, als daß sie sich an ihr entzündet, so besitzt sie zum Beispiel eine Art, Männer, die sich ihr nähern, zu entmutigen, ohne daß sie ihr böse sein können. Ihre Schwangerschaft ist Garant dafür, daß handlungsmäßig nichts Besonderes im Film passieren wird, schließlich soll ja die Niederkunft am Schluß der einzige dramatische 'Konflikt' und – im physischen Sinn – auch schmerzhafter Abschluß der Geschichte sein. Ihr zukünftiges Kind ist das einzige Wesen, auf das Micheline nicht diesen sanften Druck ausübt und das einzige, das sie leiden läßt, ohne daß sie etwas dagegen tun kann. Wenn man sich gefragt hat, ob sie nicht eine Simulantin sei, dann rührt das daher, daß ihre Schwangerschaft ein filmischer Kunstgriff war und Marie Vermillard als Rechtfertigung dafür gedient hat, daß ihr Film jeder klassischen Dramaturgie, der Tyrannei des zwangsläufigen Handlungsablaufes ausweicht, wie eine Atempause in diesem aufreibenden Kampf, den das Leben darstellt. LILA LILI zeugt von dem Wunsch, die Realität zu 'offenbaren' mittels einer Abfolge von Augenblicken, die wie zufällig, ohne Kausalzusammenhang, aufgenommen scheinen; dahinter steht die Auffassung, der Film entstehe gleichermaßen beim Verfassen des Drehbuchs wie bei den Dreharbeiten und beim Schnitt, ohne sichtbaren Bruch. (...)

Pierre-Marie Prugnard, in: *Les Inrockuptibles*, Nr. 180, Paris, 6.-12. Januar 1999

Biofilmographie

Marie Vermillard wurde am 2. November 1954 in Tulle geboren und studierte von 1973 bis 1976 Architektur und danach Sozialwissenschaften. Von 1979 bis 1986 war sie als Sozialpflegerin tätig. 1986 wandte sie sich dem Film zu und arbeitete zunächst als Skriptgirl (u.a. bei Eric Rochant, Cédric Klapisch, Olivier Assayas, Arnaud Desplechin, Agnès Merlet). LILA LILI ist ihr erster abendfüllender Spielfilm.

sion, without any visible emotion. It seems that she became pregnant like others catch a cold. Many of the women who live in the home are in similar situations, but they seem more down to earth, they accept the 'animalistic' aspect of their condition. It is strange enough that Micheline lives in this home, since she makes a living as a 'voice' in the underground. Her profession and the mysteries of her pregnancy allow a religious interpretation of her role, but Marie Vermillard never lets herself be pinpointed. It is probably the case that an otherwise very depressing situation is presented in an abstract manner in order to avoid sociological commentary. This would not enhance the project. Micheline is less the protagonist of the film than a leading character, a transparent medium in the sense that she doesn't come between the audience and other protagonists, although she has a calming influence on them. It could almost be claimed that she is like a second camera woman. She doesn't create conflicts but conflicts happen around her. She has a way of discouraging men without arousing their anger. Her pregnancy guarantees that in terms of a plot nothing much happens in the film. In the end, the birth is supposed to be the only dramatic 'conflict' and – in a physical sense – the painful finale to this story. Her future child is the only being which is exempt from Micheline's gentle pressures, the only being who makes her suffer and to which she cannot react. If one were to ask oneself whether Micheline is a simulator, then this question originates in the fact that her pregnancy is a filmic device. Marie Vermillard used it as a justification for avoiding the structure of a classical narrative, and the tyranny of inevitable plot development. It is like taking a breather in this exhausting battle called life. LILA LILI documents the desire to reveal reality by showing moments which are seemingly accidental and without causal explanation. The notion behind it is that the film was created during the writing of the script, as well as during the filming and during the editing. There was no break between these activities. (...)

Pierre-Marie Prugnard, in: *Les Inrockuptibles*, Nr. 180, Paris, January 6th-12th, 1999

Biofilmography

Marie Vermillard was born on November 2nd, 1954 in Tulle and studied architecture between 1973 and 1976 and social studies between 1976 and 1979. From 1979 until 1986 she worked as a social worker before turning to film the same year. She has been a script girl, a.o. for Eric Rochant, Cédric Klapisch, Olivier Assayas, Arnaud Desplechin and Agnès Merlet and made several short and some longer films. LILA LILI is her first feature film.

Films / Filme

1992: *Reste* (20 Min.). 1995: *Quel'qu'un* (21 Min.). 1996: *Eau douce* (59 Min.). 1997: *Chantal* (12 Min.); 1998: LILA LILI.