
*Spaces of Entanglement:
Negotiating European Crossroads*

JLIC – Issue 2 (2018)



Journal for Literary &
Intermedial Crossings

Special issue edited by:
Christophe Collard, Jarine Hauthal, Lesley Penné
Vrije Universiteit Brussel

JLIC is the journal of the Centre for Literary and Intermedial Crossings (CLIC)
Vrije Universiteit Brussel



Journal for Literary and Intermedial Crossings

ISSN: 2506-8709

Journal homepage: <https://clic.research.vub.be/journal>

 Submit your article to JLIC

Brussel – New York (niet Parijs): De ruimtes van Chantal Akerman

Ronald Geerts – Vrije Universiteit Brussel

Issue: 2

Published: Autumn 2018

To link this article: <https://clic.research.vub.be/volume-2-herfst-automne-fall-2018-spaces-of-entanglement-negotiating-european-crossroads-0>

To cite this article: Geerts, Ronald. "Brussel – New York (niet Parijs): De ruimtes van Chantal Akerman." *Spaces of Entanglement: Negotiating European Crossroads*, special issue of *Journal for Literary and Intermedial Crossings*, vol., 2, 2018, pp. f1-16.



BY-NC 4.0 DEED: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license.

Brussel – New York (niet Parijs)

De ruimtes van Chantal Akerman

Ronald GEERTS

Vrije Universiteit Brussel

In haar allereerste film pleegt de achttienjarige Chantal Akerman zelfmoord door in haar Brussels appartement de gaskraan van de oven open te draaien. De kortfilm heet *Saute ma ville* (1968). De titel van de prent waarmee ze in 1975 haar plek in de filmgeschiedenis verzekert, is een adres: *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce 1080 Bruxelles*. Haar eerste Amerikaanse werkstuk draagt de naam van een ‘lieu de passage’, *Hotel Monterey*. En haar allerlaatste film, gemaakt net voor ze écht zelfmoord pleegt, heet heel dubbelzinnig, *No Home Movie*, hoewel het grootste gedeelte zich afspeelt in het appartement van haar moeder (dat we bovendien herkennen uit *Jeanne Dielman*).

Chantal Akerman heeft iets met plaatsen. In het begin vooral Brussel en New York, maar vanaf de jaren negentig, wanneer ze ook het medium film openbreekt naar installaties, wordt haar blik wijder en krijg je titels als *d’Est* (1993), *Sud* (1999), *Femmes d’Anvers en Novembre* (2008), *Là-bas* (2006).

De representatie van de steden Brussel en New York krijgen in Akermans films een heel verschillende invulling. Het Brussel in de films van Akerman lijkt alleen als besloten interieur, een *huis clos*, te bestaan. Hoogst uitzonderlijk zien we de straten van Brussel. New York bestaat op zijn beurt dan weer hoofdzakelijk als exterieur. We zien héél veel van de straten van New York. En heel soms ontmoeten deze twee plekken elkaar: in *News from Home* (1977) bereikt Brussel in de vorm van woorden (de brieven van haar moeder) de straten van New York (waar Akerman met haar camera ronddwaalt).

In de voorliggende bijdrage wordt onderzocht hoe Chantal Akerman Brussel en New York in haar films gebruikt en wat ze voor haar betekenen. Gezien de relevantie van deze steden in haar vroege periode wordt er op deze periode ingezoomd. Ter inleiding van deze studie zal ik eerst een biografische context schetsen waarbinnen de films gesitueerd dienen te worden. Immers, het hele oeuvre van Akerman vertrekt vanuit Akerman. Hoewel haar werk het autobiografische overstijgt, zit het tegelijkertijd erin verankerd of misschien juist: geworteld. Daarna volgt een situering van mijn onderzoek in het bredere kader van enerzijds de betekenis van ‘ruimte’ in narratieven zoals films en anderzijds een korte schets over hoe ik het onderzoeksobject benaderd heb. De eigenlijke analyse focust op de vroege films en hoe New York en Brussel als *spaces of entanglement* functioneren. De Europese ruimte wordt hier opengetrokken naar New York. Het zal blijken dat ook de grote afstand tussen de twee een rol zal spelen. In een synthetiserende conclusie worden de voorstellingen en het gebruik van de stedelijke ruimtes New York en Brussel vergeleken. En dan blijft er nog Parijs. De Franse hoofdstad was de belangrijkste verblijfplaats van Akerman en ze komt zo goed als nooit voor in haar films. Vandaar de keuze om de ruimte Parijs even in een parenthetische epiloog te vermelden: ze hoort erbij in de werkelijkheid en is misschien de enige échte werkelijkheid voor Chantal Akerman, zonder gebonden te zijn aan het autobiografische en de fictie.

Over Chantal Akerman

Zoals reeds werd aangehaald, verbergen de films die het corpus uitmaken van mijn analyse nooit hun autobiografische karakter. Soms is Akerman zelf fysiek aanwezig in beeld, maar ook indien dit niet het geval is, hoor je de alom aanwezige stem van de vertelinstantie die, Engels sprekend met een zwaar Frans accent, ondubbelzinnig Chantal Akerman toebehoort. Zelfs bij een niet autobiografische prent, zoals *Histoires d'Amérique* (1989), leidt ze het verhaal in met een monoloog die haar symbolisch verbindt met de Joodse immigranten in New York.

Omdat haar familiegeschiedenis zo'n belangrijke rol speelt in haar artistieke werk, volgt hier een korte inleiding. Akerman werd geboren in 1950 te Brussel uit Pools-joodse immigranten die Auschwitz overleefden. Vooral haar moeder zal een centrale rol spelen in zowel Akermans leven, als in een aantal films, van *Jeanne Dielman* (1975) tot *No Home Movie* (2015). De dood van haar vader, en later van haar moeder, behandelt Akerman in twee niet filmische teksten: *Une famille à Bruxelles* (1998) en *Ma mère rit* (2013).

Rond de eeuwwisseling verschuift haar werk naar het maken van video-installaties waarin naast nieuwe opnames soms fragmenten van de films gecycleerd worden. De eerste sporen van deze beweging van film naar meer plastisch werk zijn echter reeds detecteerbaar in haar heel vroege werk. Immers, in haar eerste films zitten veel handelingen die eigenlijk geregistreerde 'performances' kunnen genoemd worden. Ze zijn net als 'live' performances repetitief of ritueel van karakter, worden ononderbroken (in één enkele opname) getoond en de kunstenaar maakt integraal deel uit van het werk. In een van de bekendste 'performance' scènes uit *Je, tu, il, elle* (1974) eet Chantal Akerman ongeveer een hele zak suiker leeg. De belangstelling voor performance blijkt ook in een documentaire over choreografe Pina Bausch, waarbij Akerman de nadruk legt op de repetities en dan vooral op de improvisatie die gebruikt wordt om materiaal aan te boren (*Un jour Pina a demandé*, 1983). Haar roman, of 'récit', zoals de ondertitel luidt, *Une famille à Bruxelles* (1998), heeft Akerman een aantal keren integraal voorgelezen als performance, zowel in het Frans als ook in het Engels.

Over ruimte (in film)

In mijn artikel beschouw ik ruimte als een meerlagig begrip waarbij o. a. fysische, psychische en sociale aspecten een belangrijke rol spelen. Deze verschillende lagen van betekenis zijn sterk met elkaar verweven, zoals ook in het artikel van Ina Habermann aan het begin van dit

JLIC-nummer uitvoerig wordt uiteengezet. Interessant voor mijn analyse is vooral het belichten van de manieren waarop ruimte in film kan gebruikt worden.

Uit fenomenologisch oogpunt is ruimte steeds geconstrueerd, als een werkelijkheid die vanuit de geschiedenis, onze waarneming, en sociale omgang wordt gestructureerd en betekend (Lefebvre, Foucault, Soja). Ik verwijs voor een uitstekende situering ook hier naar het eerder vermelde artikel van Ina Habermann. Als vanzelfsprekend gaan we ervan uit dat ruimte zeker ook in narratieve kunstvormen geconstrueerd is. Hoe dit precies in zijn werk gaat, wordt in de volgende paragrafen verduidelijkt.

Volgens Susan Stanford Friedman wordt ‘ruimte’ in de literatuurwetenschap vaak alleen gezien als beschrijving van de ‘achtergrond’: “Space in narrative poetics is often present as the ‘description’ that interrupts the flow of temporality or as the ‘setting’ that functions as static background for the plot, or as the ‘scene’ in which the narrative events unfold in time” (192-3).

In theater heb je naast die ‘vertelde’ ruimte ook de concrete ruimte waarin het theaterspel zich afspeelt en die strikt gezien niet alleen de *Bühne* omvat, maar ook dat deel dat voorbehouden is voor de toeschouwer. Hoe ruimtes gecreëerd worden en welke rol ze kunnen spelen in het theater is uitgebreid bestudeerd (zie o.a.: Ubersfeld 1978, 1981; Elam, Fischer-Lichte, Schechner, Carlson, Kowzan, Dünne, Friedrich, Kramer, Fischer-Lichte & Wihstutz). De beschouwing van ruimte in film daarentegen is een minder besproken topic.

Voor de analyse in het voorliggende artikel wordt er beroep gedaan op een Franse traditie van ruimtebeschouwing in film die vertrekt van een mediums specifiek kenmerk. Volgens André Gardies (26-27) ontstaat de ruimte in film op het witte scherm. Hij maakt daarbij een onderscheid tussen ‘les lieux’, de ‘vertelde’ ruimtes die we zien in de film, op het scherm, en ‘l’espace’, die ook de ruimte insluit waarin de toeschouwer zich bevindt. De suggestie van diepte in de vertelde ruimte zorgt voor een gesuggereerde driedimensionaliteit.

Schematisch wordt het scherm voorgesteld als een onzichtbare vierde wand, of een raam, een kader, een frame waardoorheen we lijken te kijken. De vertelde ruimte wordt pas echt geconstrueerd in het hoofd van de kijker. Op het scherm tovert de cineast de ruimte, en zoals gesteld door de russische regisseur Sergei Eisenstein in de jaren 1930 bestaan er twee manieren om dat te doen: ‘cadrage’ en ‘mise en cadre’. Bij ‘cadrage’ wordt gekozen voor een bepaalde ‘beelduitsnede’. Dit betekent dat de camera gericht wordt en het beeldkader als het ware een stukje uit de werkelijkheid snijdt (Ebrahimian 64; Bordwell 17). In de Franse traditie vormt de ‘hors champ’, het buitenbeeldse, een onlosmakelijk geheel met het zichtbare gedeelte: zowel het buitenbeeldse als het zichtbare gedeelte behoren tot de gesuggereerde ruimte (Bonitzer; Belloï). In tegenstelling tot de ‘cadrage’ wordt er bij ‘mise en cadre’ volgens Eisenstein uitgegaan van het scherm. Dat is een leeg wit vlak dat moet gevuld worden met elementen die in ons geval een ruimte suggereren. Door Kenneth White (1994) geïnspireerd, labelt Antoine Gaudin ‘mise en cadre’ als *géodiégetique* tegenover ‘cadrage’ als *géopoétique* (28-29). In mijn ogen kan deze vergelijking voor Akermans werk niet helemaal doorgetrokken worden. Hier wordt de ruimte immers in beide gevallen beschouwd als ‘decor’ waartegen een verhaal zich afspeelt. Akerman gaat nog verder met haar benadering van New York. Ruimte krijgt in zekere zin de waarde van een personage, in de geest van Lévy: “la présence de l’espace dans la production cinématographique comme environnement et de la spatialité comme agir, qui contribuent l’un et l’autre à la géographicit ” (689). De van de sociale geografie geleende term *géographicit * drukt de actieve werking uit van de ruimte in de betekenisvorming en dan vooral door de relatie tussen ruimte en mens. Lévy noemt de films van Akerman niet, maar legt wel de nadruk op het urbane karakter van deze ruimtewerking in film, wat net ook heel typisch is voor haar werken. Hoe die ruimte functioneert in de vroege films, wordt in de volgende paragraaf onderzocht.

New York

Als eerste wordt New York besproken omdat deze stad in de films van Akerman het sterkst een *géographicité* uitdrukt. Kenneth White beweert dat “[t]he fundamental discrepancy between [the] ‘reality’ of New York and its construction in the medium of cinema is central to her work” (2010 14). Het strakke schaakbordpatroon van Manhattan verhindert dat je vanuit één perspectiefpunt een mooi overzicht zou kunnen krijgen van de stad, immers: “Perspective, so severe and absolute in New York’s grid, delivers no clear, privileged view” (15). Volgens White toont Akerman dat die strakheid “both constitutes her city of temporary residence and obstructs the total comprehension supposedly promised by that system” (Ibid.). White beschrijft hoe in *News from Home* Chantal Akerman met haar camera in een tijdspanse van 24 uur drie keer rond het kruispunt van 5th Avenue en 46th Street beweegt. Dit geografische middelpunt van Manhattan is tegelijkertijd ook het midden van de film en ‘belichaamt’ de onmogelijkheid de stad te vatten. Akerman gebruikt hiervoor ‘cadrage’. De camera kijkt tegen de werkelijkheid aan en de beelduitsnede is zo gekozen dat straatnaambordjes ergens in beeld zichtbaar zijn, zodat een goede kijker de beweging rond het kruispunt kan opmerken. New York is daardoor in de films van Akerman steeds méér dan een puur diëgetische ruimte, de stad verschijnt in de eerste plaats in haar *objectalité* (Lefebvre 19), waardoor ze zich verzet tegen diëgese in de zin van ‘verteld worden’. Alleen een soort mimesis, ‘tonen’, is mogelijk. New York blijft altijd New York en staat nooit voor iets anders dan zichzelf. De “cognitive map or mental model of narrative space” (Ryan 215) dat de kijker zich vormt, kan alleen exact overeen komen met de werkelijkheid.

Naast *News from Home* of *Hotel Monterey* geldt dat zeker ook voor *Histoires d’Amérique*, een televisiefilm uit 1989 waarin de personages Joodse immigranten zijn, die getuigen over hun verleden, maar meer nog over hun aankomst en eerste wedervaren in New York. De stad is hierbij steeds zéér letterlijk aanwezig, vormt een soms luidruchtige, storende

achtergrond die uitstijgt boven de monologen van de personages, vergelijkbaar met het geluid van de denderende metrostellen die de voorgelezen brieven van Akermans moeder overstemmen in *News from Home*. De ondoorgrondelijkheid en *objectalite* van New York wordt mooi geïllustreerd in een andere scène van *Histoires d'Amérique* waarin een bebaarde man via een draaideur een gebouw binnengaat. Onmiddellijk daarop stapt een man zonder baard door dezelfde draaideur naar buiten. Een Joodse immigrant die hiervan getuige is, begrijpt er niets van en vraagt wanhopig: “Tell me mister, before I go completely crazy in this city: how did you manage to shave so fast?”¹

Van New York toont Akerman alleen wat Gilles Deleuze “des espaces quelconque” heeft genoemd (155), lege ruimtes als het ware, maar “pas un universel abstrait, en tout temps, en tout lieu” (id.). In het door Akerman geportretteerde New York gaat het vaak om publieke ruimtes, zoals de straten, metrostations en hotellobby's, die Deleuze als *globaal* zou bestempelen: “un ensemble dont la structure est donnée, pour déterminer une place et une fonction univoques des éléments qui appartiennent à cet ensemble (avant même qu'on en connaisse la nature)” (254). Misschien moet ook even vermeld worden dat het feit dat New York op grote afstand ligt van Europa ongetwijfeld een rol speelt in die ondoorgrondelijke objectheid van de stad. Zowel als aankomstplaats van emigranten of door de aanwezigheid van de door Akermans' moeder geschreven brieven, illustreren dit. De ruimtevoorstelling van Brussel zal op een heel andere manier gebeuren.

Brussel

Tegenover New York is de ruimte 'Brussel' eerder *lokaal*, volgens Deleuze een soort ruimte die “part d'un élément infinitésimal qui forme avec son voisinage immédiat un morceau d'espace” (id.). De ruimte Brussel in Akermans films lijkt niet die materialiteit en

¹ Mijn transcriptie van de film.

ondoorgegrondelijkheid te hebben zoals New York. Meer nog, Brussel, de stad, is een “espace déconnecté” (ibid.) Veel van de Brusselse films situeren zich in kamers, of in keukens, wat eerder in dit artikel *huis clos* werd genoemd. De ‘ville’ in *Saute ma ville* (1968) is amper zichtbaar (behalve heel even in het begin) en ook in *Jeanne Dielman* (1975) of *Toute une nuit* (1982) krijgen we slechts wat glimpfen van de stad te zien. Een ander mooi voorbeeld dat Brussel niet écht bestaat als de ruimte waar de films zich afspelen, draagt de titel *Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles, avril 68*, een televisiefilm uit 1994, die voor het grootste gedeelte opgebouwd is uit buitenopnames in Brussel. Akerman doet echter geen enkele moeite om het Brussel van 1968 te recreëren of zelfs maar te suggereren. Integendeel, de kijker herkent steeds Brussel anno 1994. Als de hoofdpersonages een platenwinkel binnenstappen, kopen ze dan ook een cd en geen grote vinyl elpee. Akerman bekommert zich niet om anachronismen. Hieruit blijkt dat de *objectaliteit* van Brussel volkomen onbelangrijk is; het gaat om het construeren van een fictionele diëgetische ruimte waarbinnen het verhaal zich kan afspelen. Ook het Brussel in Akermans bekendste film blijkt uiteindelijk niet Brussel te zijn. De titel luidt in zijn geheel: *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles*. Het adres, 23 quai du commerce klopt. Het bestaat écht en het is exact waar Jeanne woont. Je kan de voorgestelde ruimte in de film duidelijk herkennen in de werkelijkheid.



(Links een still uit de film. Jeanne Dielman gaat haar appartementsgebouw binnen. Rechts een beeld van hetzelfde gebouw in 2009 op Google Street View)

Door de postcode, echter, wordt de plek fictioneel. Het appartementsgebouw dat in de film verschijnt, ligt in 1000 Brussel. Postcode 1080 is even verder gesitueerd, namelijk in Molenbeek. In een interview over de film in 1975 zegt de interviewer de titel van de film, maar vergeet daarbij de postcode te vermelden. Chantal Akerman is heel snel om de man te corrigeren.² Dit wijst erop dat de identiteit van Jeanne Dielman door deze titel gelijkgesteld wordt met een adres, een fictief adres, in een fictief Brussel. De stad bestaat niet echt, het is een geconstrueerde diëgetische ruimte, waarbij de strakke en geometrische mise en scène veruiterlijkt hoe Jeanne zich innerlijk voelt: vastgezet in de dagelijkse routine. Wanneer dan plots iets hapert, kantelt de werkelijkheid voor het personage. Akerman ontkent niet dat het personage van Jeanne Dielman veel te maken heeft met haar moeder, of de relatie met haar moeder: “[...] je voulais dédicacer ce film à ma mère, [...] je voulais dire « pour ma mère Nathalia dite Nelly » – et que j’ai aussitôt repoussée cette idée par pudeur ou censure [...]” (Akerman 1975). Ze preciseert wel “que si je n’avais pas connu ma mère, je n’aurais pas fait ce film – qui n’est pourtant absolument pas le portrait de ma mère...” (Ibid.) Een deel van de gesprekken tussen moeder en dochter Akerman in *No Home Movie* gebeuren in dezelfde keuken waarin de ondertussen beroemde scène werd gedraaid waarin Jeanne Dielman *in real time* aardappelen schildde.

De geconstrueerde (geopoëtische) ruimte en de band met haar moeder, blijkt ook uit volgend voorbeeld. De musical *Golden Eighties* (1986) speelt zich af in een kapperszaak in de Brusselse Guldenvliesgalerij (of Galerie de la Toison d’Or). De regisseuse kent deze plek heel goed. Haar ouders hadden er immers een winkel. Maar de film is niet opgenomen in die galerij. Die werd helemaal nagebouwd in een Parijse filmstudio. Meer geconstrueerde diëgetische ruimte of ‘mise en cadre’ kan je niet hebben. Waar in New York het échte New York als locatie

² Margulies interpreteert ruimte veeleer in termen van ‘corporeal cinema theatricality’ (42). Margulies’ visie is hier vrij feministisch gekleurd en sluit aan bij de lichamelijke van performances door vrouwen in de jaren zeventig. Overigens doet Deleuze dat ook wanneer hij over Akermans werk schrijft in *Cinéma 2. L’image-temps* (255-257).

dient, hebben we hier te maken met een nagemaakt Brussel. In een heel vroege versie van het script schrijft Akerman zelf:

Aanvankelijk zin om een komedie te maken. [...] Vervolgens was één plaats het uitgangspunt van alles. Een plaats die ik goed ken omdat ik er verschillende malen als verkoopster heb gewerkt. Een winkelgalerij, om precies te zijn de ‘Galerie de la Toison d’Or’ in Brussel. Een architectonische ruimte die de plaats zal worden van één of meer komiese [sic] verwickelingen, waar een sentimentele ruimte zou kunnen ontstaan, en waar achter de komedie, en met de komedie, het geweld zich zou kunnen aftekenen, een dof, alledaags geweld. (Akerman 1983, 41)

“Dof alledaags geweld”, het is niet alleen aanwezig in *Golden Eighties*, maar ook in *Jeanne Dielman* of in *Portrait d’une jeune fille*. Dof alledaags geweld waarvoor een ‘sentimentele’ ruimte gecreëerd wordt. Ze heet Brussel.

Binnen én buiten, of: wat hebben New York en Brussel gemeen?

Of juist: kunnen New York en Brussel als contradictorische betekenis genererende ruimten bij elkaar gebracht worden? Misschien bestaat er een moment, de duur van een film, waarin Akerman deze twee soorten ruimte, de innerlijke en de uiterlijke, probeert te verenigen. In *Là-bas* (2006) filmt ze doorheen het venster van haar kamer in Israël, waar ze verblijft voor een reeks gastcolleges, de werkelijkheid. De innerlijke ruimte is de kamer, de uiterlijke ruimte is Israël, ooit voor haar familie het beloofde land. Tussen binnen en buiten zit niet alleen een venster, maar ook een rieten rolgordijn, waardoor de film “reflects on the very notion of what a screen is, treating it as a space of filtering and an architecture of sifting” (Bruno 166). Inderdaad zie je niet de werkelijkheid zoals die is, maar gefilterd door het gordijn, geprojecteerd op het scherm van het gordijn. Bruno formuleert dit treffend: “The screen fabric offers Akerman the shelter she needs ‘over there’ to look out and see inside herself. Such a screen makes a process of introjection possible within its boundaries, which can be crossed” (Ibid.) Anders geformuleerd, wordt nu voor het eerst de gesloten ruimte van het appartement,

die ruimte die exclusief voor haar moeder was voorbehouden, geïncorporeerd door de dochter, die eindelijk de utopie ziet, een beeld doorheen het scherm. Het resulteert in de conclusie: “Il n’y a pas de « là-bas », pas de paradis, pas d’ailleurs. C’est aussi pourquoi je filme à un moment des gens qui regardent la mer, encore là-bas. Ce n’est à jamais qu’un rêve, ce « là-bas »” (Akerman geciteerd in Vermeersch 6).

Treffend is wel dat we in deze film de binnenkant van het appartement helemaal niet te zien krijgen. De blik is in de eerste plaats naar buiten gericht. Deze benadering van ruimte, of juist, van ruimtes (in het meervoud) en hoe die zich verhouden, vind je volgens Ivonne Margulies ook in de vroege films terug: “The dichotomy between two kinds of space [...] is acknowledged only when the ‘shutter’ [bijv. de deuren van de lift in Hotel Monterey, of van het metrostel in News from Home] is open” (43).

Besluit

New York en Brussel, twee steden in het leven van Chantal Akerman, twee steden in de films van Chantal Akerman. Maar hoe verschillend verschijnen ze in die films? New York in een confrontatie met ‘home’, waarvan we weten dat het ‘no home’ is. Brussel als een kamer, een keuken, een belabberd café, maar vooral, een beeld van de personages. Op een meer abstract niveau zou je kunnen besluiten dat New York en Brussel slechts voorbeelden zijn van hoe twee soorten ruimtes zich kunnen verhouden tot de auteur en de kijker: als een innerlijke geconstrueerde psychologische ruimte tegenover een uiterlijke, al even geconstrueerde maar onontkoombare ruimte.

En Parijs tenslotte? Parijs dus niet... Daar woon je. Misschien nog het meest ‘home’ voor Akerman. Nochtans schrijft Eric De Kuyper in de inleiding tot het gepubliceerde scenario van een andere film van Chantal Akerman, *Les Rendez-vous d’Anna*: “Snel terug naar Parijs: plaats van de fictie” (31). Het legt de dubbelzinnigheid bloot waarmee Akerman tegen de

ruimte aankijkt. De ruimtes in haar films zijn meer reëel dan de ruimte waarin ze leeft. Eigenlijk lijkt Akermans uitspraak, die de titel leverde voor de documentaire die net voor haar dood over haar gemaakt werd, nog het meest correct: 'I belong nowhere'...

Geciteerde werken

- Akerman, Chantal. "Synopsis", *Quinzaine des réalisateurs*, Festival Cannes. 1975 web, 23/11/2017.
- . "La galerie", *Versus*, (1), 1983, 41–45.
- . *Une famille à Bruxelles*, Paris: L'Arche, 1998.
- . *Ma mère rit*, Paris: Mercure de France, 2013.
- Aubenas, Jacqueline. (Ed.), "Chantal Akerman", *Atelier Des Arts*, Cahier 1, 1982, 205.
- Belloi, Livio. *Poétique du hors champ*, Bruxelles: APEC, 1992.
- Bonitzer, Pascal. *Le Champ aveugle: essais sur le réalisme au cinéma*, Paris: Cahiers du cinéma, 1999.
- Bordwell, David and Thompson Kristin. "Space and Narrative in the films of Ozu", *Screen*, 17/2, 1976, 41–73.
- Bordwell, David. *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*, Berkeley & L.A.: University of California Press, 2005.
- Brenez, Nicole. "Chantal Akerman: The Pajama Interview", April 4, 2011, web, 21/11/2017.
- Bruno, Giuliana. "Passages through Time and Space: In Memory of Chantal Akerman", *October* 155, Winter 2016, 162–167.
- Carlson, Marvin. *Places of Performance*, Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- De Kuyper, Eric. "Leren leven, het leven leren /learn to live, learn life", *Versus*, (1), 1983, 11–15.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris: Les éditions de minuit, 1983.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris: Les éditions de minuit, 1985.
- Dünne, Jörg, Friedrich, Sabine, Kramer Kirsten (eds). *Theatralität und Räumlichkeit: Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.

- Ebrahimian, Babak. *The Cinematic Theater*, Lanham – Toronto – Oxford: The Scarecrow Press, 2004.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*, London: Methuen, 1980.
- Fischer-Lichte, Erika. *Semiotik des Theaters I*, Tübingen: Gunther Narr, 1983.
- Fischer-Lichte, Erika & Wihstutz Benjamin, *Performance and the politics of Space: Theatre and Topology*, New York: Routledge, 2015.
- Foucault, Michel, “Des espaces autres (1967)”, *Architecture, mouvement, continuité*, n°5, 1984, 46-49.
- Friedman, Susan Stanford. “Spatial Poetics and Arundhati Roy’s *The God of Small Things*”, Phelan, James and Rabinowitz, Peter (eds), *A Companion to Narrative Theory*, Malden: Wiley-Blackwell, 2005, 192–205.
- Gardies, André. *L’Espace au cinéma*, Paris: Méridiens Klincksieck. 1993.
- Gaudin, Antoine. *L’Espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*, Paris: Armand Colin, 2015.
- Kowzan, Tadeusz. *Sémiologie du théâtre*, Paris: Nathan, 1992.
- Lefebvre, Henri. *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris: Gallimard, 1968.
- Lefebvre, Henri. “La Production de l’espace”, *L’homme et la société*, 31-32, 1974, 15-32.
- Lévy, Jacques. “De l’espace au cinéma”, *Annales de Géographie*, 6 (694), 2013, 689–711.
- Margulies, Ivonne. *Nothing Happens: Chantal Akerman’s Hyperrealist Everyday*, Durham: Duke University Press, 1996.
- Ryan, Marie-Laure. “Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space.” D. Herman (ed.). *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Chicago: Chicago University Press, 2003, 214–42.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*, New York: Routledge, 1988.
- Soja, Edward. *Thirdspace*, Malden Ma – Oxford: Blackwell, 1996.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*, Paris: Editions sociales, 1978.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris: Editions sociales, 1981.

Vermeersch, Laure – Zaoui, Pierre – Ziberfarb, Sacha. “Là-bas ou ailleurs. Entretien avec Chantal Akerman”, *Vacarme*, 39 (2), 2007, 4–10.

White, Kenneth. *Le Plateau de l'Albatros, introduction à la géopoétique*, Paris: Grasset, 1994.

---. “Urban unknown: Chantal Akerman in New York City”, *Screen*, 51(4), 2010, 365–378.

Geciteerde films

Saute ma ville. Scr en re: Chantal Akerman, 13', 1968.

Je, tu, il, elle. Scr: Chantal Akerman, Eric De Kuyper, Paul Paquay; Re: Chantal Akerman, Prod: Paradise Films, 86', 1974.

Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles. Scr en re: Chantal Akerman, Prod: Paradise Films, 201', 1975.

Hotel Monterey. Scr en re: Chantal Akerman, Prod: Chant, 65', 1975.

News from Home. Scr en re: Chantal Akerman, Prod: Paradise Films, 85', 1977.

Les Rendez-vous d'Anna. Scr en re: Chantal Akerman, Prod: Paradise Films, 127', 1978.

Toute une nuit. Scr en re: Chantal Akerman, Prod: Paradise Films, 90', 1982.

Un jour Pina a demandé. Scr: Alain Plagne, Re: Chantal Akerman, prod: BRT, FR2, 57', 1983.

Golden Eighties. Scr: Pascal Bonitzer, Henry Bean, Chantal Akerman, Jean Gruault, Leora Barish, re: Chantal Akerman, Prod: Paradise Films, 96', 1986.

Histoires d'Amérique. Food, Family and Philosophy. Sce en re: Chantal Akerman, La Sept, Paradise Films, 92', 1989.

Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles, avril 68. Sce en re: Chantal Akerman, prod: IMA, La Sept-Arte, 59', 1994.

D'Est. Sce en re : Chantal Akerman, Prod: Paradise Films, 107', 1993.

Sud. Sce en re : Chantal Akerman, Prod: AMIP, Carré noir, 71', 1999.

Là-bas. Sce en re : Chantal Akerman, Prod: AMIP, Paradise Films, 78', 2006.

Femmes d'Anvers en Novembre. Sce en re: Chantal Akerman, prod: Paradise Films, 21', 2009.

No Home Movie. Sce en re: Chantal Akerman, prod: Paradise Films, 115', 2015.