

“But every somewhere is on the way to somewhere else.”

De auditieve semiotiek en het wordingspotentieel van de toeschouwer/
luisteraar in Chantal Akermans *Toute une Nuit*.

Leonie Persyn

*“Misschien had ik mezelf willen bellen als ik daar zat, om te verifiëren dat ik
bestond.”*

(De Wit 151)

*“Blijven kijken heeft geen zin. Reik me een woord
dat aanslaat. Spreken is smeken om liefde.*

*De buigzaamheid van woorden en hoe we zonder
ons te pletter zouden zwijgen.”*

(De Block 61)

Het beeld domineert en geluiden worden daarbij al te vaak buiten beschouwing gelaten. Dit brengt niet enkel het beeld in gevaar, maar brengt vooral de kritische positie van de toeschouwer aan het wankelen. Enerzijds omdat wanneer er alleen nog beelden zijn, niets anders meer overblijft dan het beeld. En als er niets anders dan het beeld is, verliest het begrip beeld als zodanig zijn inhoud (Rancière, *Dissensus* 9). Anderzijds wees Rancière er al op dat een toeschouwer een uitermate passieve positie inneemt ten opzichte van het beeld. Deze positie scheidt hem van de macht tot handelen en weten (*The Emancipated Spectator* 2). Kortom, een beperking tot en een dominantie van het beeld staan een actieve en kritische houding in de weg. Door het overvloedige aanbod aan beelden dreigt de toeschouwer dus zijn kritisch potentieel te verliezen. Maar bestaat er een plek waar de toeschouwer een kritische positie kan behouden, aanscherpen en optimaal inzetten? En wordt zo een plek niet mogelijk gemaakt door het geluid? Op basis van *Toute une nuit* (1982) van Chantal Akerman (1950 - 2015) gaat dit artikel na wat het interval de toeschouwer in die context te bieden heeft.

Toute une nuit kan beschreven worden als een nachtelijke stadssymfonie waarin aantrekking en afstoting tussen het ik en de ander gedocumenteerd wordt aan de hand van een dozijn personages in intieme, anonieme en nachtelijke scènes. De film karakteriseert zich door trage beelden, zo goed als geen woorden en muziek, maar veel en nadrukkelijk aanwezig geluid. Het geluid biedt de enige houvast

voor de toeschouwer in zijn zoektocht naar betekenis. Daarom is er in deze bijdrage nadrukkelijk sprake van een toeschouwer / luisteraar. Eerst wordt geluid als tekensysteem (auditieve semiotiek en seriële structuren) uiteengezet. Daarna wordt er dieper ingegaan op de implicaties en de mogelijkheden van deze betekenisprocessen voor de toeschouwer / luisteraar.

De voetstappen zijn de meest opvallende geluiden in de auditieve semiotiek van *Toute une nuit*. Aan de hand van geluidstheoretici Michel Chion, Martine Huvenne en filosoof Gilles Deleuze worden deze complexe geluiden geanalyseerd in functie van hun betekenis voor de verhouding tussen de personages. Brandon Labelle, Jean-Paul Sartre en Emanuel Levinas worden ingezet om de rol van geluid in de verhouding tussen het ik en de ander verder te duiden als een voortdurend wordingsproces. Met name de bijzondere tussenpositie van het interval genereert een bijzondere verhouding tussen het 'ik' en de 'ander'. Het interval, een onbestemde ruimte en een onbepaalde duur tussen twee elementen, vormt dan ook een bijzonder aandachtspunt als onderdeel van de seriële structuur. Het begrip seriële structuur omvat structuren die zich kenmerken door herhaling en differentiatie. Dit betreft niet alleen een verhouding tussen personages, maar ook tussen personages en toeschouwer / luisteraar. Onderzoekers en kunstenaars Agnus Carlyle en Carly Lane worden daarbij ingezet om vier auditieve gebaren te benoemen die het luisteren typeren en het onderscheiden van het horen. Dit vormt tenslotte de aanleiding om de actief-luisterende toeschouwerspositie als wordingsproces te koppelen aan een kritische positie: die van de *dissensual commonsense* of het leren omgaan met niet-congruerende veelheden.

(Des)oriëntatie in een nachtelijke stadssymfonie

Een nog onbevungen eerste kijk-en luisterervaring van *Toute une nuit*, een film van de Belgische regisseuse Chantal Akerman, brengt al meteen enkele opvallende kenmerken aan het licht. Het betreft elementen die afwezig blijven en andere die net heel direct en nabij in het oor klinken. Er wordt zo goed als niet gesproken in *Toute une nuit*. Aan het begin van de film hoort de toeschouwer / luisteraar wel meteen enkele opvallende geluiden van heel dichtbij: een naderende auto, haastige voetstappen in de richting van de tram, getik van hakken op een trap richting metro, het over elkaar wrijven van broekspijpen, etc. Al deze geluiden zullen meermaals te horen zijn gedurende de film. De sfeer tussen de personages is er een van verlangen, afstoten en noodzaak. Bij een eerste

kijkervaring doet de film denken aan *Huis Clos* van Jean-Paul Sartre en de befaamde zin: “l'enfer c'est les autres”.

Akerman voert doorheen één nacht een veelheid aan personages ten tonele, die ze in korte scènes aan de toeschouwer / luisteraar blootstelt. Sommigen van hen slechts één enkele keer, anderen verschillende malen in een wisselende frequentie. Hierdoor vervaagt het narratief en verkrijgen de personages slecht een minimum aan identiteit. Het vervagen van het narratief komt niet enkel tot stand door de veelheid aan personages, het uiterst minimale gebruik van muziek en woord speelt hierin tevens een cruciale rol. In samenspel met de donkere, nachtelijke beelden ontnemt dit de toeschouwer / luisteraar heel wat van zijn vertrouwelijke coördinaten om een narratief te herkennen, te ontleden of op te bouwen. Zelfs de vele geluiden en hun rijke textuur bieden op het eerste gehoor geen narratieve houvast, ondanks het gevoel van nabijheid dat ze suggereren. De geluiden worden immers niet altijd gekoppeld aan een verhelderend diëgetisch beeld, of een beeld waarin de bron van het geluid zichtbaar is. Toch sturen deze geluiden – via een auditieve semiotiek – in grote mate het interpretatieproces.

Volgens componist Michel Chion is geluid in film een samenstelling van diverse onderdelen. Net in deze samenstelling herbergt zich de complexiteit van het geluid (232). Om een geluid te definiëren moeten zowel toon, klankkleur, ritme, context, richting, snelheid, volume, etc. in rekening gebracht worden. Deze aspecten zijn eigen aan geluid, maar zijn geen constanten. Ze kennen een voortdurende fluctuatie. Meer nog, geluid in zijn totaliteit is beweging, een verzameling van trillingen. Deze trillingen hoort de toeschouwer / luisteraar pas wanneer ze botsen met het trommelvlies. De klank hangt af van de verschillende intrinsieke aspecten en van externe factoren, waarvan de omgeving of ruimte waarin het gehoord (of geregistreerd) wordt de meest bepalende factor uitmaakt. Dit verklaart meteen waarom de stedelijke context van *Toute une nuit* zo bepalend is voor het karakter van de film.

Geluid in film maakt deel uit van een audiovisueel tekensysteem. Musicologe Martine Huvenne verwijst in dit opzicht naar een uitspraak van de Franse filmregisseur Robert Bresson. Hij vat de positie van het geluid in dit systeem sprekend samen: “*Pas d'images, pas des sons indépendants*” (in Huvenne 50). Met andere woorden, zelfs om onafhankelijk te functioneren in een film, zoals in *Toute une nuit*, heeft geluid beelden nodig. Geïnspireerd door Deleuze omschrijft Huvenne deze relatie van geluid en beeld als heautonoom (66). Dat wil zeggen

dat, hoewel de filmische elementen beeld en geluid op zichzelf staan, het interval tussen deze twee elementen van cruciaal belang is (141). In het interval wordt namelijk betekenis gegenereerd. Belangrijk is hierbij op te merken dat geluiden ook betekenis kunnen genereren onafhankelijk van het beeld. Kijk- en luisterpunt vallen dus niet steeds samen.

Zo staat een van de personages uit *Toute une nuit* in de trappenhal voor de deur van een appartement te wachten. Hij bevindt zich op één van de hoger gelegen verdiepingen. Hij hoort de deur onderaan de trappenhal meermaals open gaan. Mannen en vrouwen lopen de trap op, maar hij ziet hen niet, omdat ze binnengaan in lager gelegen appartementen. Een enkeling loopt het wachtende personage voorbij. Hier valt voor de toeschouwer / luisteraar het kijk-en luisterpunt niet samen. De voetstappen zijn vanaf de inkomhal tot aan het appartement hoorbaar, terwijl de man slechts enkele seconden in beeld verschijnt. Bovendien is er een veelheid aan personages en geluiden geregistreerd.

Akerman hanteert deze veelheden in seriële structuren, wat betekent dat ze niet tot een narratieve eenheid uitgroeien. Dit is een gevolg van het heautonome karakter van geluid. Veelheid moet dus geïnterpreteerd worden in een Deleuziaanse betekenis van het woord. In *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy* vat Andras Balint Kovacs de visie van de Franse filosoof op veelheden al volgt samen:

Multiplicity need not mean a combination of the multiple and the one, on the contrary it is the organisation of the multiple as such, which does not need unity at all to be a system. (37)

In *Toute une nuit* valt dus geen rechtlijnig en eenduidig narratief te herkennen, maar slechts enkele motieven die doorheen de gehele film terugkeren en gekoppeld zijn aan eveneens serieel terugkerende geluiden.

Voetstappen zijn het duidelijkst hoorbaar en vormen het meest voorkomende auditieve motief in *Toute une nuit*. De film begint met een man die de trap afdalt richting metro. Het geluid van de voetstappen nemen meteen een prominente plaats in en dit wordt versterkt door de galm in de betonnen omgeving. Wanneer enkele minuten later een man, buiten beeld, naar de tram loopt, weerklinken opnieuw voetstappen. Reeds in deze twee variaties van hetzelfde geluid zijn verschillende tempo's, richtingen, materialen, motieven, tonen en stedelijke contexten te horen. Soms is de bron van deze geluiden terug te vinden bij één van de vele personages. Andere variaties vinden hun oorsprong bij anonieme, al dan niet zichtbare voorbijgangers. In het stappen van de personages is niet enkel

een temporele aanduiding te horen, maar ook een indicatie van richting, motivatie, materialiteit. Huvenne omschrijft de rijke textuur van het geluid van de voetstap als volgt:

Stappen is een complex geluid waarin verschillende dingen tegelijkertijd klinken: de actie van degene die stapt, het materiaal van de schoenzolen, de ondergrond waarop hij loopt en de ruimte waarin hij loopt. (94)

Doorheen *Toute une nuit* wisselen bovendien de verschillende intensiteiten van stappen en lopen elkaar af, zonder enige voorspelbaarheid. Geen enkele stap, zowel binnen de beweging van één personage, als binnen de stap als motief doorheen de film, klinkt hetzelfde. Deleuze wees er op dat herhaling op geen enkele manier voorspelbaar is. Sterker nog, in elke herhaling verschijnt voor hem een verandering, hoe klein deze ook is. Enkel gewoonte vervlakt de verschijning van verandering (*The Time-Image* 275).

In een dergelijke verandering als voortdurende differentiatie lokaliseert Deleuze het wordingsproces. Stalpaert expliciteert hoe Deleuze het verschil tussen het veranderingsproces en het wordingsproces verklaart “door de eerste term te situeren binnen het lineair, zintuiglijk-motoriek schema van de narratie en de klassieke configuratie van het bewegingsbeeld en de tweede term binnen het tekengevend materiaal van een filmttekst die dit zintuiglijk-motoriek schema openbreekt” (69). Deleuze zelf stelt het als volgt:

Le cinéma racontera toujours ce que les mouvements et les temps de l'image lui font raconter. Si le mouvement reçoit sa règle d'un schème sensori-moteur, c'est-à-dire présente un personnage qui réagit à une situation, alors il y a une histoire. Au contraire, si le schème sensori-moteur s'écroule, au profit de mouvements non orientés, désaccordés, ce seront d'autres formes, des devenirs plus que des histoires... (*Pourparlers* 84-85)

Het geluid en de beweging van de voetstappen vallen niet samen in een duidelijk zintuiglijk-motoriek schema van de personages. Zij genereren met andere woorden geen veranderingsprocessen, maar wordingsprocessen in *Toute une nuit*. Vaak zijn de voetstappen te horen, maar niet te zien. Bovendien worden de voetstappen niet altijd gekoppeld aan een doelgerichte actie die in beeld wordt gebracht.

Normaal gezien kan de toeschouwer zich ook via het geluid oriënteren of de personages lokaliseren. Chion wijst er op dat dit vooral het geval is wanneer beelden weinig tot geen beweging bevatten. De oriëntatie in de tijd gebeurt dan via het geluid (267). Wanneer we iemand horen hollen, koppelen we dat geluid aan een man die even later binnen beeld naar de tram holt. Wanneer we een vrouwelijk personage zien zitten in een zetel aan een geopend raam en geluiden van de stad horen, dan koppelen we de geluiden aan wat het personage hoort en luisteren we met de vrouw mee. Aan de hand van de bewegings- of kijkrichting van het personage kunnen we een richting bepalen van het geluid. De geluiden die aan de personages gekoppeld worden, helpen de toeschouwer om de personages – en via identificatie met de toeschouwer ook zichzelf – te lokaliseren.

Akerman spreekt evenwel multi-perspectivistisch tot haar toeschouwer / luisteraar. De toeschouwer / luisteraar hoort en luistert niet altijd vanuit hetzelfde perspectief als de personages. Dit gebeurt enerzijds doordat ze het auditieve perspectief en het visuele perspectief niet altijd laat samenvallen. Zoals eerder gezegd hoort de toeschouwer / luisteraar bijvoorbeeld voetstappen van personages die hij niet ziet. Anderzijds biedt Akerman haar toeschouwer / luisteraar op één moment geluiden aan van verschillende personages. Zo hoort hij/zij vaak de geluiden waarnaar het personage in beeld luistert, en tegelijkertijd ook de geluiden die datzelfde personage produceert. Ze laat de toeschouwer / luisteraar dus wisselen tussen een luisteren vanuit de eerste persoon (de toeschouwer / luisteraar ervaart de geluiden op eenzelfde manier als de personages, vanop dezelfde plaats) en een luisteren vanuit de derde persoon (de toeschouwer / luisteraar hoort dezelfde en/of andere geluiden dan de personages vanop een andere plaats). Dit verstoort het oriëntatieproces van de toeschouwer.

Akerman heeft een grote voorliefde voor steden: New York in *News from Home* (1976) en *A Couch in New York* (1996), Parijs en Brussel in *Les rendez-vous d'Anna* (1978), Brussel in *Toute une nuit* (1982), ... Naar eigen zeggen heeft dit vooral te maken met de manier waarop de stad een omnidirectionele ruimte vormt:

Ik hou enorm van steden. Een stad is een plaats waar je tegelijk alleen kan zijn op een appartement én horen dat duizend en één mensen bewegen en met van alles bezig zijn. Dat is de stad. (...) Ik wou die 'uiteengesprongen deeltjes' tonen. (Moens 16-17)

Toute une nuit speelt zich af in Brussel. Deze stad als omnidirectionele ruimte is een dankbaar auditief motief voor Akermans multi-perspectivistische benadering. De filmische fascinatie voor de stad situeert zich volgens Michel Chion ook in “de stad als een ritmisch organisme” (239). Door de aanwezigheid van verschillende snelheden in een stad zijn ook verschillende ritmes te ontwaren. In het begin van de film doet, naast de voetstappen, het gemotoriseerde voertuig zijn intrede. De auto is vanop afstand waar te nemen aan de hand van ronkende motoren, bassen en melodieën die uit de speakers van de autoradio weerklinken. Een koppel in een auto komt aangereden, de toeschouwer / luisteraar hoort *L'amore perdonera* van Gino Lorenzi achtereenvolgens in een crescendo en een diminuendo.

Akerman gebruikt doorheen *Toute une nuit* slechts sporadisch muziek. Opvallend is dan dat *L'amore perdonera* enkele keren terugkeert. Daarnaast zijn ook *Ma révérence* (Veronique Sanson) en *Kindertötenlied: oft denk ich, sie sind nu rausgingen* (Gustav Mahler and Frederich Rückert) te horen. Als Akerman al muziek gebruikt, zijn dat vooral composities zonder woorden. Als er dan al woorden weerklinken, brengt de tekst “een nieuwe dimensie” binnen (Chion 404); ze zetten de specificiteit van bepaalde verhoudingen tussen personages in de verf.

Akerman boort met de gekozen nummers twee thema's aan: eenzaamheid en de liefde. In beide gevallen staat de verhouding tot de ander, meer bepaald het verlangen naar de ander, centraal. In *Ma révérence* van Veronique Sanson komen deze twee thema's samen. De liefde voor een zoon gaat hierin gepaard met een toekomstige eenzaamheid, een steeds groter wordende afstand.

Quand mon fils sera grand, qu'il n'aura plus besoin de moi
Quand les gens qui m'aimaient seront emportés loin de moi
Je leur tire ma révérence, ma révérence

Deze woorden worden versterkt door de tristesse in de stem van Veronique Sanson en de mineur klanken van haar pianospel. De strategische inzet van de muziek zwakt de opgebouwde spanning af, of onderbreekt ze volledig. Zo monteert Akerman onder de laatste scène opnieuw *L'amore perdonera* van Gino Lorenzi. Ondertussen vindt een van de langste conversaties uit de film plaats. Na het lange wachten van de vrouw op haar geliefde, vervalt alle spanning van het wachten in de zachte weemoed en het wiegen van het lied. *L'amore perdonera* bedekt de woorden van hun conversatie. De vraag of ze nog wel van hem houdt en waarom ze ook die andere man liefheeft, maken een schijnbaar banale indruk.

De atonale en glijdende tonen, eigen aan een te vaak afgespeelde plaat, versterken enerzijds het terugkerende beroep op de liefde en anderzijds zorgt het voor een blijvende aanwezigheid van de eenzaamheid, die voortkomt uit het gemis van de minnaar. Deze inzet van muziek intensifieert de stilte en de kleine geluiden die volgen. De telefoon die rinkelt wanneer de muziek stopt, brengt meteen de spanning, die door het lied verbroken werd, terug. De eenzijdigheid van het telefoongesprek valt meer op dan voordien. Naast de richting, die de toeschouwer / luisteraar terugvindt in de geluiden, biedt muziek, met behulp van de tekst een tweede aanknopingspunt voor het wordingsproces van de personages.

Veel eenduidige informatie krijgt de toeschouwer / luisteraar evenwel niet. De spaarzame woorden die de personages uitspreken, beperken zich tot praktische vragen, banale en alledaagse conversaties. Akerman laat haar personages net genoeg spreken, zodat ze zich niet te pletter zouden zwijgen. Akerman is meer geïnteresseerd in de klankkleur dan in de betekenis van woorden. De inzet van het Frans en het Engels zorgt volgens haar vooral voor nuances in kleur, ritme, toonhoogte, volume, etc. De toeschouwer / luisteraar ervaart samen met de personages de beperkingen van het woord.

Wanneer een man opgebeld wordt door zijn Engelstalige geliefde, is de beperkende werking van het woord te horen in zijn moeizame Engelse tongval. De verzuchting over deze onmogelijkheid van de taal zit vervat in een bijna onhoorbare aanspreking van zijn geliefde met 'my love' net na het beëindigen van het gesprek. Dialogen zijn vaak eenzijdig, blijven onbeantwoord of eindigen in een nauwelijks hoorbaar gefluister. Volgens Colman karakteriseert Deleuze dit niet-spreken als volgt: "To not speak (or a speaking at the limits of sound) is to see" (18). Net in de onmogelijkheid, het flirten met de grens van wat hoorbaar is, ligt het inzicht verscholen. De woorden sturen de handelingen niet en omgekeerd. De taal geeft dan wel bevelen, maar het is in het geluid net na deze woorden dat de interpersoonlijke relatie van de personages, en dan vooral hun onderlinge afstand, vervat ligt (Colman 113). Akerman houdt haar toeschouwer / luisteraar via de taal aan de oppervlakte, maar creëert in het geluid ruimte tot verbeelding (Roelstrate en Kreuger 4). De toeschouwer moet de oren spitsen om de film in de diepte te kunnen beleven. De toeschouwer krijgt geen beelden voorgeschoteld, maar moet in het geluid zijn eigen beelden creëren. De auditieve semiotiek is met andere woorden veel meer dan een illustratie van het beeld.

Verhouding tot de ander in een auditieve semiotiek

De semiotiek situeert zich in de taal filosofie en richt zich voornamelijk op het geschreven en gesproken woord als systeem en betekenisgenerator. Akerman laat het woord in *Toute une nuit* evenwel zo goed als achterwege, waardoor ook de plotstructuur binnen de narratie vervaagt. De toeschouwer / luisteraar kan niet terugvallen op het woord als producent van eenduidige betekenis. Hij/zij komt, met gespitste oren, terecht op een onbekend terrein vol geluiden, die op het eerste gehoor onverklaarbaar lijken. Uit de omschrijving van het geluid en de auditieve motieven in *Toute une nuit* blijkt dat Akerman via geluid een ruimte creëert die tot de verbeelding spreken. Met ander woorden: het geluid verwordt tot een tekensysteem dat betekenisprocessen mogelijk maakt en op gang trekt, maar niet eenduidig stuurt. Aangezien slechts enkele aanknopingspunten van het narratief in het geluid verborgen liggen, en vooral de verbeelding op gang getrokken wordt, is het van belang om de werking en de betekenis van de geluiden verder te verkennen vanuit het perspectief van de auditieve semiotiek.

De betekenis en de werking van geluid in *Toute une nuit* valt niet in één definitie te vatten. Brandon Labelle raakt in de volgende karakterisering van geluid als intrinsiek relationeel, toch de essentie aan:

Sound is intrinsically and unignorably relational: it emanates, propagates, communicates, vibrates, and agitates; it leaves a body and enters others; it binds and unhinges, harmonizes and traumatizes, it sends the body moving, the mind dreaming, the air oscillating (*Background Noise ix*).

Geluid verbindt: in en door het geluid positioneren personages zich ten opzichte van de ander. Geluid is een veelheid aan golven en trillingen die zich voortbewegen vanuit een bron. Door de botsing met objecten veranderen de trillingen van richting, splitsen ze zich op en verandert de golflengte en de snelheid van de trillingen. Wanneer deze golven botsen, is er sprake van geluid. De botsing van de golven tegen het trommelvlies correspondeert dus in feite ook met de botsing van het ik en de ander bij de personages. De toeschouwer is met andere woorden, net zoals de personages in de film, verbonden met de ander door middel van geluid.

Sartre typeert het 'ik' als een oneindigheid aan mogelijkheden, die het zich nog niet eigen maakte (176). Het ik draagt dus zijn toekomst – de te realiseren

mogelijkheden – in zich. Het kan deze mogelijkheden enkel realiseren via het ‘zijn’ in relatie tot de ander. De ander laat zich met andere woorden omschrijven als de toetssteen voor de wordingsmogelijkheden van het ik. In *Toute une nuit* is de ander de geliefde of de passant. De blik van de ander – hier vaak het geluid van de voetstappen – is een epifanie en treft het ik recht in het hart. Het schudt het ik wakker uit zijn bewustzijn, uit de illusie van de bestaansvolheid die het ik voor zichzelf creëerde (Sartre 39).

Een sprekend voorbeeld uit *Toute une nuit* is het plotse rinkelen van de telefoon. De ander is niet lichamelijk aanwezig, maar wel hoorbaar aanwezig in het rinkelen van de telefoon. De lichamelijke afwezigheid verhoogt hier overigens de impact van de ander. De kracht van deze epifanie komt voort uit het besef van de ander over zijn rol in de ontwikkeling van de wordingsmogelijkheden van het ik. Met andere woorden, de ander is er zich van bewust dat in en door zijn blik één van de mogelijkheden onomkeerbaar benut zal worden. De relatie van het ik tot de ander is een wisselwerking tussen kijken en bekeken worden – of beter gezegd horen/luisteren en gehoord/beluisterd worden. Deze relatie manifesteert zich in de lichamen van de personages. Want zoals het ik zich laat verschijnen aan de ander als alles wat reeds geweest is, zo is de ander aanwezig als lichamelijk verleden dat zich aangepast heeft aan de huidige situatie en in de potentie van de komende situaties.

Dit kan geïllustreerd worden aan de hand van het volgende voorbeeld in *Toute une nuit*. Een vrouw zit alleen aan een tafeltje in een café, waar enkele mannen aan het poolen zijn. Ze zit met haar rug naar de deur en kijkt vaak op haar horloge. Wanneer ze de deur hoort opengaan en enkele voetstappen hoort en herkent, draait ze zich om. Een man met een beige jas en een koffer komt het café binnen. Ze loopt op hem af, haar stoel valt op de grond en ze omhelst de man. Deze situatie toont de wisselwerking van de blik/het gehoor tussen het ik en de ander. In de voetstappen van haar geliefde komen heden, verleden en toekomst samen. Het lichamelijke contact doorbreekt het auditief opgebouwde spanningsveld en de daarbij horende nabijheid. Michael Smith wijst er op dat voor de Franse filosoof Levinas de nabijheid die de blik tussen het ik en de ander creëert zich manifesteert in een abstracte ruimtelijkheid, een tederheid, een niet-lichamelijk contact, een verantwoordelijkheid (91). Het verlangen verdiept de nabijheid door zijn samenhang met intimiteit en intensiteit. Het contact waarvan sprake is niet lichamelijk, maar een honger naar het niets. Het niets is in die context als een interval in de bestaansvolheid van het bewustzijn, een tijdelijke begrenzing van het zijn. De nabijheid wordt auditief waargenomen en lost uiteindelijk op in de omhelzing.

De blik van de ander, waarvan zowel sprake bij Sartre als Levinas, manifesteert zich in *Toute une nuit* in eerste instantie in het geluid. De personages van Akerman horen de ander alvorens hem of haar te zien. Door hun auditieve relatie tot de ander ontwikkelen ze een per-sona. De per-sona is samen te vatten als een worden in en door geluid op basis van herhaling, differentiatie en serialiteit. Deze drie kernelementen van veelheid brengen de potentie tot verandering met zich mee en typeren het worden als een *becoming* (Colman 141). De mogelijkheid tot verandering ligt voor het per-sona dus net als bij de veelheid verscholen in de herhaling. Dit verbindt het worden van de personages met het heautonome karakter van film. Het ik ontstaat dus ten volle in de seriële opeenvolging van botsingen met de ander, met een hoofdrol voor het interval. De botsingen met de ander doen zich nooit twee keer op exact dezelfde manier voor en zijn daardoor gedifferentieerd. Om de ongekende mogelijkheden te benutten en om bijgevolg blijvend te worden, moet het ik zich telkens opnieuw verhouden tot de ander. De ander haalt het ik uit zijn contemplatieve houding. Hij/zij zorgt ervoor dat het ik niet ten onder gaat aan de illusie van bestaansvolheid die het voor zichzelf creëerde. De confrontatie tussen het ik en de ander van de personages berust in feite op een conflict: instabiliteit en chaos zijn voor hen noodzakelijke voorwaarden om blijvend te worden.

Chantal Akerman plaats haar personages in de stedelijke context van Brussel. Een dergelijke stedelijke context biedt een garantie op een veelheid aan steeds wisselende ontmoetingen met de ander. Chaos is immers inherent verbonden met het leven in de stad. Dat stadsleven omschreef Sartre als een *seriated experience* (in Cresswell and Dixon 14): als een seriële opeenvolging van ontmoetingen met de ander. De stedelijke taferelen in *Toute une nuit* spelen zich niet toevallig 's nachts af. De nacht als temporeel kader voor de veelheid aan ontmoetingen maskeert immers net als de blik van de ander diens ogen (Sartre 311). Hierdoor intensifieert de ervaring van en met de ander. De nacht verlaagt niet enkel de zichtbaarheid van de ander, maar ook het aantal ontmoetingen en de chaos. Hierdoor garandeert Akerman de eenzaamheid, de minimale identiteit en de mogelijkheden voor haar personages. Deze eenzaamheid komt voort uit het ontbreken van het handelen met de ander. De veelheid aan personages die Akerman toont in *Toute une nuit* refereert aan de menselijke pluraliteit. In deze menselijke pluraliteit lokaliseert de Duitse filosofe Hannah Arendt het verschillend zijn. Dit verschillend zijn is volgens haar wat mensen gemeen hebben: om elkaar als mens te zien is spreken en handelen noodzakelijk (161). Aangezien Akermans personages zo goed als nooit met elkaar spreken tijdens hun ontmoetingen, wordt handelen nog belangrijker. Arendt duidt het handelen

als een initiatief nemen, als iets beginnen (162). Dit is wat de personages doen wanneer ze reageren op de voetstappen van de ander of het rinkelen van de telefoon. Met deze minieme handeling reageren ze op het auditieve appel van de ander. Ze benutten hierdoor een van hun wordingsmogelijkheden. Of om het in de woorden van Arendt te zeggen: “zonder de zelfonthulling van de handelende in de handeling verliest het handelen zijn specifieke karakter en wordt een verrichting zoals iedere andere” (165). De personages bevinden zich het vaakst tussen twee ontmoetingen met een telkens nieuwe andere in. In dit interval zijn ze telkens personages in potentie, die voortdurend dreigen te vervallen in de anonimiteit en niet als mens gezien te worden door de ander.

Om te voorkomen dat ze vervallen in anonimiteit en rondcirkelen in een onbestemde ruimte, moeten de personages actie ondernemen, in beweging komen. Het auditieve appel van de ander herinnert het ik aan de dreiging van de anonimiteit. Net als de personages is de toeschouwer / luisteraar een ik dat zich moet verhouden tot de ander. Deze ander is in eerste instantie een van de personages, waarvan hij/zij de voetstappen hoort en / of die hij/zij in beeld ziet. Met sommigen onder hen wordt de toeschouwer / luisteraar meerdere malen geconfronteerd. Zo ziet en hoort hij/zij meerdere malen de vrouw die 's nachts van huis wegvlucht. Een eerste keer gebeurt dit wanneer ze uit bed kruipt. De toeschouwer / luisteraar hoort haar sluipende voetstappen doorheen het huis. Later hoort men haar haastige voetstappen op weg naar een hotel, waar ze zal overnachten. Naar het gloren van de ochtend toe stapt de vrouw met stevige tred terug naar huis. Op het einde van de film kruipt ze net voor het afgaan van de wekker terug in bed. Maar meestal hoort de toeschouwer / luisteraar net als de personages voetstappen zonder te zien van wie ze zijn. Ze breken in op de kijkervaring. Zo ontstaat er een belichaamde ervaring die niet te onderscheiden is van de geluiden, de gebaren en de bron waaruit ze voortkomen. Dit genereert een bijzondere relatie van nabijheid tot de personages in de film. De personages zijn voor de toeschouwer / luisteraar aanwezig en hoorbaar in hun afwezigheid. De spanningsrelaties tussen de personages onderling en tussen de toeschouwer / luisteraar en de personages kunnen omschreven worden met de volgende woorden van Stéphane Mallarmé: “Séparés on est ensemble” (in Rancière *The Emancipated Spectator* 51). In de afstand, de onbestemde ruimte, die het gescheiden samenzijn kenmerkt, zitten de reeds benutte wordingsmogelijkheden en de potentie van de onbenutte mogelijkheden vervat. Net als de personages bevindt de toeschouwer / luisteraar zich vaak in het interval tussen de ontmoetingen met de personages die Akerman opvoert. Het interval is op die manier de verbinding tussen het hier en nu, het daar en het zonet en het straks.

De seriële structuur en zijn interval

De mogelijkheid van een tussenpositie komt voort uit het gebruik van seriële structuren. Seriële structuren (A, A', A'', A''',...) kenmerken zich door herhaling en differentiatie. Een element wordt herhaald. Het resultaat van deze herhaling is niet volledig gelijk, maar wel evenwaardig aan het herhaalde element (Rodowick 37). Tussen A en A' en in de herhaling zelf ligt met andere woorden de mogelijkheid tot het veranderen. De ruimte en tijd tussen A en A' is onbepaald. Deze onbestemde ruimte wordt aangeduid als het interval. Akerman hanteert het interval doorheen *Toute une nuit* zowel expliciet als impliciet. Via de temporele positionering van haar personages in de nacht zet ze het interval als kenmerk van de seriële structuur op een impliciete manier in. De nacht kan omschreven worden als de potentie tussen het vallen van de avond en het gloren van de ochtend. De nacht brengt openingen in de vaststaande structuren van de dag. Naast de potentie brengt de nacht een specifieke lichtconditie met zich mee. De nacht keert elke vierentwintig uur met een wisselende duur terug. Op auditief vlak verhoogt 's nacht het volume van de stilte en de intensiteit. Door het verhogen van het volume van de stilte heft de nacht de dichotomie op tussen stilte en geluid, het ik en de ander. Het ene kan pas worden in en door het ander. Akerman lijkt de nacht in het leven te roepen voor dingen die overdag niet gezegd of gedaan kunnen worden. In het interval tussen twee dagen geeft Akerman haar personages de kans om te worden. Om dit te doen moeten ze het interval actualiseren, zich verhouden tot de ander in het interval.

Het expliciete gebruik van het interval manifesteert zich in het geluid van de voetstappen. Elke stap klinkt net dat tikkeltje anders dan de vorige en diegene die er op volgt, zonder een echte breuk tot stand te brengen. Tussen elke stap liggen enkele onbenutte tellen, als een interval. De grond onder de voeten blijft op dat moment braak liggen. Actualisatie staat in dit geval gelijk aan bewogen worden, bewegen en in beweging gezet worden. Om bewogen te worden, moet eerst de beweging van de ander waargenomen worden. Geluid functioneert daarbij als een index voor de beweging en de lichamen van de ander (Labelle, *Acoustic Territories* 47). Binnen *Toute une nuit* moet het interval begrepen worden als een tussenruimte en niet als een restruimte, om het actualiserende potentieel van het interval niet te ondermijnen.

Een bijzonder actualiserend potentieel van het interval is de huisvesting. Brandon Labelle omschrijft het huis als een overgevoelige en fragiele constructie waar

verstoring altijd op de loer ligt (*Acoustic Territories* 52). Volgens Bachelard zijn zowel interieur als exterieur intiem, maar kunnen ze op elk ogenblik wisselen (233). De intieme ruimte van het interieur verliest zijn helderheid en het exterieur zijn leegte, vol ruwe mogelijkheden (ibid.). Of met andere woorden: het interval verliest zijn anonimiteit en in (het geluid van) de ander blijft slechts één wordingsmogelijkheid over. Deze instabiliteit werkt als katalysator voor het in beweging zetten van de dynamiek tussen interieur en exterieur, tussen het ik en de ander. Hierdoor moeten de actoren die zich in het interval bevinden actie ondernemen. Zonder beweging lopen ze heel wat wordingsmogelijkheden mis en kan er nooit een actualisatie van de tussenruimte plaatsvinden.

In *Toute une nuit* breekt geluid makkelijk door de muren heen. Het binnendringende geluid brengt de ongewenste ander in een directe nabijheid. Het auditieve contact brengt de chaos binnen in de woonkamer, wanneer het ik hiervan probeert weg te vluchten. Het geluid die de grenzen van interieur en exterieur overschrijdt, is in *Toute une nuit* vaak dat van de voetstappen. Voetstappen zijn zoals aangegeven geluiden die niet alleen beweging impliceren, maar ook een bijzondere actualisatie genereren in relatie tot een 'huisvesting'. Het wandelen typeert zich in deze context als een speech act. Michel Decerteau omschrijft het wandelen in die context als een schrijven waarbij het voor het ik onmogelijk is om te lezen wat hij zelf schreef (93). De manier van wandelen valt immers samen met de manier waarop het ik zijn wordingsmogelijkheden verwezenlijkt. Dit is te horen in het geluid van de voetstap. Een voetstap kan zacht en traag zijn, zoals wanneer een personage 's nacht uit bed stapt en zijn geliefde niet wil wakker maken. Een voetstap kan gehaast zijn zoals het kind dat wegloopt met de kat onder de arm. Een harde voetstap dringt ongewild de intieme binnenruimte binnen. De zachte tred voelt zich gekoesterd door de muren van het huis. De vlucht is dan te interpreteren als een reactie op de verstoring, op de epifanie van het geluid. Ook op zijn vlucht van en naar de ander benut het ik één van zijn wordingspotentiëlen.

Het interval fungeert als een huisvesting door eenzelfde fragiliteit die het huis – de grens tussen exterieur en interieur – kenmerkt. Elke herhaling brengt een verandering of een kleine wijziging met zich mee. Het interval, de tussenruimte, verhoudt zich net als het interieur van een huis tot een buitenruimte. De externe factoren van deze buitenruimte kunnen elk moment doorbreken in het interval, zoals de voetstappen van de voorbijganger plots hoorbaar kunnen zijn in de slaapkamer van de man die niet kan slapen.

Het wordingspotentieel van de toeschouwer/luisteraar

De personages in *Toute une nuit* bevinden zich in het interval tussen de voetstappen, tussen de geluiden van de stad en de ander, tussen de ontmoetingen met de ander. Dat zijn de ruimtes die ze moeten actualiseren. De toeschouwer / luisteraar hoort diezelfde geluiden simultaan en ontmoet de ander dus tegelijkertijd met het ik van de personages. Daar komt nog bij dat de toeschouwer / luisteraar zich nog in een ander interval bevindt, namelijk in de ruimte tussen fictie en realiteit. De toeschouwer / luisteraar verhoudt zich tot de al dan niet zichtbare personages en tot de film als geheel.

Doorheen *Toute une nuit* is de toeschouwer / luisteraar nooit volledig aanwezig in een van beiden. In het interval tussen fictie en realiteit installeert zich de eenzaamheid van de toeschouwer / luisteraar. De positionering van de toeschouwer / luisteraar als buitenstaander ten opzichte van de onderlinge relaties tussen de personages impliceert een soortgelijk gescheiden samen zijn en een gevoel van eenzaamheid (*The Emancipated Spectator* 52). De afstand die deze positie kenmerkt, geeft hem/haar de kans tot kennis en negaties van het personage als ik. Volgens Rancière valt deze kans samen met de macht tot associatie en dissociatie van een geëmancipeerde toeschouwer / luisteraar (*The Emancipated Spectator* 17). De intimiteit die vervat zit in het geluid verhoogt de intensiteit van de ervaring en zorgt er tevens voor dat de toeschouwer / luisteraar geconfronteerd wordt met de nabijheid en tegelijkertijd onoverbrugbare afstand tot de personages, die samengaat met zijn positie tussen fictie en realiteit. Tijdens de kijk- en luisterervaring hoort de toeschouwer / luisteraar ook geluiden uit de realiteit. Geluiden brengen hem dus niet enkel dichterbij de personages, maar leiden hem net zo goed af naar de realiteit. De toeschouwer / luisteraar beweegt tussen fictie en realiteit zonder één van beide volledig te kunnen (be)grijpen. Het geluid stimuleert deze pendelbeweging. Hieruit volgt dat luisteren voor de toeschouwer / luisteraar niet enkel van belang is om zich te verhouden tot de personages en het minimale narratief, maar ook om zich te lokaliseren in het interval tussen fictie en realiteit. Indien hij/zij zich kan lokaliseren, dan blijft het enkel de vraag of er in het interval tussen fictie en realiteit een wordingspotentieel schuilt voor de toeschouwer / luisteraar.

Het luisteren als hoofdbezigheid van de personages in *Toute une nuit* spreekt voor zich, aangezien de interpersoonlijke verhoudingen van de personages zich vormen in het auditieve veld dat het ik en de ander produceren. Het auditief appel van de ander en de reactie van het ik worden versterkt door het omnidirectionele van de stad. Het luisteren van de personages valt nooit samen

met reflectie, het kan er hoogstens een aanzet voor zijn of een breuk mee teweegbrengen. Het luisteren van de toeschouwer / luisteraar kan wel samenvallen met reflectie door de afstand die ontstaat vanuit de positionering van diezelfde toeschouwer / luisteraar in het interval tussen fictie en realiteit. Luisteren is in beide gevallen een *listenable participation in sensory life* (Carlyle and Lane 42). Theoretici Agnus Carlyle en Carly Lane definiëren met deze term luisteren als het aandacht geven aan en verwerken van boodschappen en betekenissen op een fysiologische, psychologische en sociologische manier (42). Hiervoor splitsen deze theoretici luisteren op in vier akoestische gebaren (76). Ten eerste is er een *capturing gesture* waarin de ander waargenomen wordt en de luisteraar ruimte maakt voor de ander. Ten tweede is er een *articulation gesture*, die opgevat wordt als het luisteren waarin verhoudingen en verbintenissen achterhaald en blootgelegd worden. Naast het achterhalen van verhoudingen bevat luisteren ook een inschatting van de omgeving en de intentionaliteit van deze omgeving. Dit doet de luisteraar meestal aan de hand van kleine accenten en details die te horen zijn. Daarom omschrijven Carlyle en Lane het derde akoestische gebaar als een *accentuation gesture*. In en door het vierde en laatste akoestische gebaar, namelijk de *tuning gesture*, voelt de luisteraar de omgevingsdynamiek aan en gaat hij of zij er al dan niet in mee. Deze vier akoestische gebaren onderscheiden het luisteren van het horen en vragen een actief engagement van de toeschouwer / luisteraar, waarbij het volledige lichaam als auditief apparaat wordt ingeschakeld. De trillingen komen niet enkel op het trommelvlies terecht, maar tegen het hele lichaam, hoe zacht deze botsing ook kan zijn.

De botsing stopt de trillingen niet, maar laat ze enkel van richting veranderen of opsplitsen. De trillingen zetten zich verder rond en in het lichaam. Zo ontstaat er een energetische overdracht en ontstaat er bij de toeschouwer / luisteraar een innerlijke beweging, ook een resonantie genoemd (Huvenne 125). Er wordt ruimte gemaakt om te luisteren. De actualisatie – het door luisteren in beweging komen – maakt van het interval een intieme luisterplaats, vol geluid, tactiliteit, intensiteit en kracht (Huvenne 97). Op zo een plaats staat de beweging centraal, het traject bepaalt de ruimte en kan daardoor niet gemeten worden. Elke geactualiseerde luisterplaats is slechts een klein onderdeel van een steeds evoluerend netwerk van geluiden en ontmoetingen. Gedurende het traject is het ik altijd ergens en tegelijk nergens. Midden in de ontmoeting met de ander, het benutten van een van de vele wordingsmogelijkheden, is het ik reeds onderweg naar de volgende ontmoeting, zijn volgende ik. Het ik is iemand en niemand, anoniem en toch aanwezig. Voor de toeschouwer / luisteraar is dit steeds ergens

en nergens zijn nog duidelijker vanwege zijn positie in het interval tussen fictie en realiteit.

Besluitend voor dit artikel kan gesteld worden dat het geluid niet alleen de tussenpositie en een blijvend worden van de personages, maar ook van de toeschouwer / luisteraar mogelijk maakt. Door het vervagen van het narratief, in beeld en woord, is de toeschouwer / luisteraar van *Toute une nuit* voortdurend op zoek naar een houvast. Net als de personages ontwaart hij enkel in het geluid een richting. Daardoor moet de toeschouwer / luisteraar in navolging van de personages vooral luisteren. Dit luisteren stelt hem/haar in staat de afstand tot de personages te verkleinen. Luisteren is ook wat de personages doen. Het luisteren impliceert een horen van de ander en het activeren van het handelen dat daaruit volgt. Luisteren zet de personages in beweging ten opzichte van de ander waardoor ze één van hun wordingsmogelijkheden benutten. Deze actualisatie van het interval is nodig om blijvend te worden en niet verloren te gaan in de anonimiteit. De actualisatie van de personages in *Toute une nuit* situeert zich in het interval tussen de voetstappen en de ontmoetingen van de anderen. Door het herhaaldelijk luisteren naar de ander benutten de personages hun wordingsmogelijkheden. Door de bewegingen inherent aan het geluid actualiseren de personages de ruimte tussen het ik en de ander.

Het is precies deze toeschouwerspositie die een actieve en kritische houding vraagt. Met het verlies van de nabijheid tussen fictie en realiteit gaan voor Rancière niet enkel de wordingsmogelijkheden van de toeschouwer / luisteraar verloren, maar ook het kritische potentieel (*Dissensus* 29). In relatie tot de realiteit van de toeschouwer / luisteraar brengt Chantal Akerman door haar specifieke inzet van het geluid een (her)verdeling van de zintuiglijkheid van de toeschouwer / luisteraar teweeg. Door haar keuze van geluiden uit een alledaagse, stedelijke context brengt ze een conflict in het nog maar net aangescherpte luisteren van diezelfde toeschouwer / luisteraar teweeg, een dissensus. Er worden telkens nieuwe verhoudingen tot de personages, de film en de realiteit afgedwongen. Deze vernieuwing wordt telkens herhaald en is telkens anders. De toeschouwer / luisteraar ervaart met andere woorden een *dissensual commonsense* (Rancière, *Dissensus* 139). *Toute une nuit* ontpopt zich tot een conflictzone tussen zintuiglijke presentatie en betekenisgeving. De dualiteit tussen passiviteit (het bewogen worden) en activiteit (het bewegen) versterkt de dissensuele ervaring. Daarnaast wordt de dissensuele ervaring in *Toute une nuit* ook versterkt door de dissensus in het geluid. Dit gebeurt omdat het geluid de nabijheid tot de personages en de fictie verhoogt, maar ze nadien ook verstoort

en/of verbreekt. Het geluid trekt de toeschouwer / luisteraar dus steeds opnieuw naar of net uit de fictie. Daarbij komt hij telkens weer in het interval terecht.

Dit interval fungeert tenslotte ook als een soort huisvesting voor de toeschouwer / luisteraar. Verstoord door zowel fictie als realiteit, wordt de toeschouwer / luisteraar in beweging gezet. Telkens opnieuw komt hij/zij in het interval terecht. Door de vele ontmoetingen met de ander en het afgelegde traject binnen het netwerk van verhoudingen herbergt dit interval nooit volledig dezelfde wordingsmogelijkheden als voorheen. Het interval dient telkens opnieuw geactualiseerd te worden. In navolging van Tim Ingolds uitdrukking *But every somewhere is on the way to somewhere else* (149) kan dan ook gesteld worden dat de toeschouwer / luisteraar in *Toute une nuit* steeds opnieuw bewogen en in beweging gebracht wordt. Enkel door deze beweging vervalt de toeschouwer / luisteraar niet in een anonimiteit en is een kritische houding gewaarborgd. In en door de werking van het geluid lost de dichotomie tussen passief en actief toeschouwerschap op.

Bibliografie

Arendt, Hannah. *De menselijke conditie*. Vert. C. Houwaard. Amsterdam: Boom, (1958) 2009.

Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Trans. Maria Jolas. New York: Penguin Books, (1964) 2014.

Chion, Michel. *Film, a Sound Art*. Trans. Claudia Gorbman. New York: Columbia University press, 2009.

Colman, Felicity. *Deleuze and Cinema: Film Concepts*. Oxford: Berg, 2011.

Cresswell Tim and Deborah Dixon (eds.). *Engaging Film: Geographies of Mobility and Identity*. Maryland: Rowman, 2002.

De Block, Lut. *Het onverborgene*. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers, 2006.

De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven Rendal. London: University of California Press, 1988.

Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Londen: Athlone, 1989.

Deleuze, Gilles. *Pourparlers 1972-1990*. Paris: Les Editions de Minuit, 1990.

Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. Trans. Paul Patton. New York: Colombia University Press, 1994.

- De Wit, Rebecca. *We komen nog 1 wonder te kort*. Amsterdam: Atlas contact, 2015.
- Fowler, Catherine. "All Night Long. The Ambivalent Text of Belgianicity." *Identity and Memory. The Films of Chantal Akerman*. Ed. Gwendolyn Audrey Foster. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2003.
- Huvenne, Martine. *Het geluid als een innerlijke beweging in de overdracht van een ervaring in de film: een fenomenologische benadering*, Amsterdam: doct. Diss. Universiteit Amsterdam, 2012.
- Ingold, Tim. *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. Oxon: Routledge, 2011.
- Labelle, Brandon. *Acoustic Territories / Sound Culture and Everyday Life*. New York: Bloomsbury, 2010.
- Labelle, Brandon. *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. New York: Bloomsbury, 2006.
- Moens, Chantal and Freddy Sartor. *Toute une nuit* – praten met Chantal Akerman, *Film en televisie*, nr. 307, december 1982.
- Rancière, Jacques. *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. Trans. Steven Corcoran. London: Bloomsbury, 2013.
- Rancière, Jacques. *Het esthetische denken*. Trans. Walter van der Star. Amsterdam: Valiz, 2007.
- Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*. Trans. Gregory Elliott. London: Verso, 2011.
- Rodowick, D.N. (ed.). *Afterimages. Gilles Deleuze's Film Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- Roelstraete, Dieter en Kreuger Anders (eds.). *Chantal Akerman. Too Far, Too Close*. Antwerpen: Ludion & Muhka, 2012.
- Sartre, Jean-Paul. *Het zijn en het niet*. Vert. Frans de Haan. Rotterdam: Lemniscaat, 2010.
- Smith, Michael B. *Towards the Outside. Concepts and Themes in Emmanuel Levinas*. Pittsburgh, Pennsylvania: Duquesne University Press, 2005.
- Stalpaert, Christel. *De 'Belgische vrouwelijke filmtaal' in haar discursieve en visuele praktijk: een Deleuziaans geïnspireerd onderzoek naar een pluriforme reconfiguratie van het linguïstische en het fallogocentrische paradigma*. Gent: Niet gepubliceerde doctoraatsverhandeling UGent, 2002.

Sultan, Terrie. (ed.). *Chantal Akerman: Moving Through Time and Space*. Houston: Blaffer Gallery, the Art Museum of the University of Houston, 2008.

Weyts, Kathleen. (ed.). "Chantal Akerman: 'Ik ben Charlie Chaplin.'" *M HKAZine*: 11 (April 2012): 16-17.

FILM

Toute une nuit, geregisseerd door Chantal Akerman (1982, Paris)