

Dispositifs immersifs  
monumentaux et collectifs

Monumental and Collective  
Immersive Viewing Systems

## La salle moderniste

## The Modernist Cinema

Edo Volbeda

Sous la direction de/edited by  
Olivier Asselin Aude Weber-Houde

Éditorialisation/content curation  
Tara Karmous Traduction/translation  
Timothy Barnard

**Référence bibliographique/bibliographic reference**  
Asselin, Olivier, et Aude Weber-Houde (dir.). *Dispositifs immersifs monumentaux et collectifs / Monumental and Collective Immersive Viewing Systems*. Montréal : CinéMédias, 2023, collection « Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma », sous la direction d'André Gaudreault, Laurent Le Forestier et Gilles Mouëllic.

**Dépôt légal/legal deposit**  
Bibliothèque et Archives nationales du Québec,  
Bibliothèque et Archives Canada/Library and Archives Canada, 2023  
ISBN 978-2-925376-00-2 (PDF)

**Appui financier du CRSH/SSHRC support**  
Ce projet s'appuie sur des recherches financées par le  
Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

This project draws on research supported by the  
Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

**Mention de droits pour les textes/copyright for texts**  
© CinéMédias, 2023. Certains droits réservés/some rights reserved.  
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International



**Image d'accroche/header image**

Public regardant un film stéréoscopique à Londres lors du Festival of Britain, 1951. Photographie tirée des collections de The National Archives (Royaume-Uni). [Voir la fiche](#).

Audience watching a stereoscopic film in London during the Festival of Britain, 1951. Photograph taken from the collections of The National Archives (United Kingdom). [See database entry](#).

**Base de données TECHNÉS/TECHNÉS database**

Une base de données documentaire recensant tous les contenus de l'*Encyclopédie* est en [libre accès](#). Des renvois vers la base sont également indiqués pour chaque image intégrée à ce livre.

A documentary database listing all the contents of the *Encyclopedia* is in [open access](#). References to the database are also provided for each image included in this book.

**Version web/web version**

Cet ouvrage a été initialement en 2022 publié sous la forme d'un [parcours thématique](#) de l'*Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma*.

This work was initially published in 2022 as a [thematic parcours](#) of the *Encyclopedia of Film Techniques and Technologies*.

# La salle moderniste

par Edo Volbeda

Conçu par le cinéaste autrichien Peter Kubelka (né en 1934), le cinéma invisible fut, de 1970 à 1974, la première salle de projection de l'Anthology Film Archives à New York. Pionnier du cinéma expérimental dans son pays d'origine, Kubelka a aussi cofondé (avec Peter Konlechner), en 1964, le Musée autrichien du film à Vienne. Fort de cette expérience de conservateur, il fut (au même titre que Jonas Mekas et P. Adams Sitney) une force de premier plan dans le comité fondateur d'Anthology. Leur projet commun fut formulé en ces mots par Sitney : « Anthology Film Archives est le premier musée dédié exclusivement à l'art du film. Quelles qualités définissent de manière essentielle l'expérience du cinéma ?<sup>[1]</sup> »



P. Adams Sitney, Jonas Mekas et Peter Kubelka (de gauche à droite) dans le cinéma invisible. [Voir la fiche.](#)

Faisant de cette question son cheval de bataille, l'institution s'inscrivait aussi dans un mouvement militant, amorcé par Maya Deren à partir des années 1940. Comme l'a remarqué Kristen Alfaro<sup>[2]</sup>, il s'agit alors d'un tournant crucial pour l'institutionnalisation de cette avant-garde états-unienne, largement reléguée, dans les années 1960, à des modes de diffusion précaires et itinérants (un cinéma *underground* dont Jonas Mekas s'était fait l'indéfectible champion). Le parti pris muséal d'Anthology exprimait donc notamment un besoin de légitimation, et le cinéma invisible (un « sanctuaire moderniste », selon Giuliana Bruno<sup>[3]</sup>) allait s'inscrire dans ces enjeux.

Pour répondre à ses ambitions, l'institution a d'abord défini un programme : l'Essential Cinema, constitué de quelque 330 films (majoritairement, mais pas exclusivement, des œuvres de l'avant-garde) diffusés en boucle, sur un mode cyclique. Cette sélection devait être projetée chaque

mois dans son entièreté, permettant aux amateurs les plus passionnés d'étudier leurs œuvres favorites, aussi consciencieusement qu'ils pourraient le faire dans un musée. Indissociable du cinéma invisible (qui était destiné à l'accueillir), ce programme était singulier : les cinéastes s'y succédaient par ordre alphabétique, et les films étrangers étaient systématiquement présentés sans sous-titres. Enthousiaste, l'historienne de l'art Barbara Rose remarquait à l'époque :

Pas moins que les Beaux-arts de la peinture et de la sculpture, le positionnement puriste d'Anthology considère le cinéma comme une communication directe et individuelle de l'artiste au spectateur. Par la disposition des sièges, l'expérience du film gagne à la fois en intensité et en abstraction<sup>[4]</sup>.



Un extrait vidéo est accessible [en ligne](#).

Capture d'écran du film *Fragments of Kubelka* (Martina Kudláček, 2012).

[Voir la fiche.](#)

À l'instar du cube blanc de l'espace muséal, la salle obscure de Kubelka aspirait à une discrétion absolue, sa principale vocation étant de transmettre sans perte la vision de l'artiste. Dans ses propres mots, il dit avoir « baptisé ce concept le “cinéma invisible” pour souligner le fait qu'un cinéma idéal ne devrait pas faire sentir sa présence, qu'il ne devrait pas mener sa propre vie, qu'il ne devrait pratiquement pas même être là<sup>[5]</sup> ». Cet espace utopique se rendait d'abord « invisible » en parant ses murs, ses sièges et son plafond de velours noir; un tapissage noir en recouvrait également les sols; les portes (et toute autre structure restante) étaient elles aussi peintes en noir. Ainsi, toute possibilité de réflexion lumineuse sur l'écran était en théorie supprimée. Mais cette volonté d'effacement trouvait son expression la plus radicale vis-à-vis d'une autre source potentielle de distraction : le public lui-même. Les sièges de ce cinéma prenaient donc la forme de petits isoloirs : encadrés, comme fermés sur les côtés (sauf au niveau des avant-bras et des mains), ils étaient également recouverts d'une sorte de dôme, cachant à chacun la personne d'en face. Au sein de cet agencement, la toile de projection devait devenir l'unique point de référence visuelle. Pour le reste, la dimension technique de ce dispositif minimaliste ne s'éloignait pas d'une salle classique. Cette proposition architecturale incarnait donc une certaine conception du cinéma, marquée par l'idéalisme de son concepteur.



Les sièges du premier cinéma invisible à Anthology Film Archives.

[Voir la fiche.](#)

La mort de Jerome Hill (cofondateur et mécène d'Anthology) en 1972 précipita la fermeture de ce premier cinéma invisible : incapable de continuer à payer son loyer, Anthology fut contrainte de se relocaliser en 1974. La salle de Kubelka fut abandonnée dans la foulée. Fort de son rôle de directeur, le cinéaste en fit toutefois construire une deuxième version au Musée autrichien du film, en 1989. Rénovée en 2003, celle-ci existe encore aujourd'hui : moins radicale que la version new-yorkaise, elle abandonna ses « isoloirs » iconiques. La raison en était notamment acoustique : en effet, les sièges d'origine avaient aussi vocation, selon Kubelka, à concentrer la réception du son et à minimiser les bruits périphériques. Mais un tel dispositif ne pouvait fonctionner que pour une unique source sonore (placée directement derrière l'écran). Un équipement audio au goût du jour (stéréo ou *surround*), où le son provient justement de la périphérie, prohibait l'usage des isoloirs<sup>[6]</sup>.

L'enthousiasme de Barbara Rose pour le premier cinéma invisible ne fut pas partagé par tous. La critique la plus récurrente (et concrète) avait trait à un effet d'endormissement, la qualité enveloppante des sièges ayant eu tendance à y contenir la chaleur corporelle. Dans tous les cas, cette salle occupait une position ambiguë, à mi-chemin entre un dispositif de visionnement individualisé et collectif. Son ascétisme formulait, d'un côté, l'antithèse des ciné-palaces prestigieux ; de l'autre, il contrastait aussi avec des pratiques émergentes de l'image en mouvement, comme celle d'un cinéma « élargi » (*expanded cinema*). On aurait même pu reprocher au cinéma invisible d'incarner un modèle conservateur, aux antipodes de sa programmation avant-gardiste. Malgré tout, l'originalité de cette proposition architecturale demeure. Avec elle, la salle de cinéma est ostensiblement placée au cœur de l'expérience filmique. Ainsi, dans les mots de Peter Kubelka, « la salle de projection est une machine à l'intérieur du cinéma – la caméra, le laboratoire et la table de montage en sont d'autres<sup>[7]</sup> ».

- .....
- [1] «Anthology Film Archives is the first film museum exclusively devoted to the film as an art. What are the essentials of the film experience?» On peut lire ce manifeste datant de 1970 sur le [site d'Anthology Film Archives](#).
  - [2] Kristen Alfaro, «Access and the Experimental Film: New Technologies and Anthology Film Archives' Institutionalization of the Avant-Garde», *The Moving Image* 12, n° 1 (printemps 2012) : 45.
  - [3] Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film* (New York: Verso, 2018 [2002]), 47.
  - [4] «Anthology's purist position [...] presupposes that film is as much an individualistic one-to-one communication from artist to viewer as the high arts of painting and sculpture. The seating arrangement lends a particular degree of both intensity and abstraction to the film experience.» Barbara Rose, citée dans Peter Kubelka, «The Invisible Cinema», *Design Quarterly* 93 (1974) : 32.
  - [5] «I gave this concept of cinema the name "invisible cinema" to underline the fact that an ideal cinema should not at all be felt, should not lead its own life, it should practically not be there.» Peter Kubelka, «The Invisible Cinema», 32. La description qui suit paraphrase également celle qu'en fait ici Kubelka.
  - [6] C'est ce que remarque Alexander Horwath, directeur de l'institution de 2002 à 2017. Propos rapportés dans Julian Hanich, «The Invisible Cinema», dans *Exposing the Film Apparatus: The Film Archive as a Research Laboratory*, dir. Giovanna Fossati et Annie Van Den Oever (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016), 349.
  - [7] Cité dans Christian Lebrat, dir., *Peter Kubelka* (Paris: Paris Expérimental, 1990), 29.

# The Modernist Cinema

by Edo Volbeda

Translation: Timothy Barnard

The invisible cinema, conceived by the Austrian filmmaker Peter Kubelka (born 1934), was from 1970 to 1974 the first projection venue of Anthology Film Archives in New York. A pioneer of experimental cinema in his native country, in 1964 Kubelka also co-founded (with Peter Konlechner) the Austrian Film Museum in Vienna. With this background as a curator, he was, with Jonas Mekas and P. Adams Sitney, a leading figure on Anthology's founding committee. Their shared project was formulated by Sitney in these words: "Anthology Film Archives is the first film museum exclusively devoted to the film as an art. What are the essentials of the film experience?"<sup>[1]</sup>



P. Adams Sitney, Jonas Mekas and Peter Kubelka (from left to right) in the Invisible Cinema. [See database entry.](#)

With this question serving as its hobby horse, the institution also became part of an activist movement begun by Maya Deren in the 1940s. As Kristen Alfaro has pointed out,<sup>[2]</sup> this was a crucial turning point for the institutionalization of this avant-garde in the United States, which in the 1960s had largely been relegated to precarious and itinerant modes of screening films (an underground cinema of which Jonas Mekas was the unfailing champion). Anthology's commitment to serving as a museum thus expressed, in particular, a need for legitimacy, and the invisible cinema (a "modernist sanctuary,"<sup>[3]</sup> in the words of Giuliana Bruno), would take up these questions.

To fulfil its ambitions, Anthology first defined a program: Essential Cinema, made up of some 310 films (mostly but not exclusively avant-garde in nature) screened in a loop on a cyclical

basis. This selection had to be shown each month in its entirety to enable the most passionate lovers of experimental film to study their favourite works as conscientiously as in a museum. This program, inseparable from the invisible cinema (which was designed to receive it), was singular in nature: the filmmakers making it up followed one another in alphabetical order, and foreign films were systematically shown without subtitles. The art historian Barbara Rose remarked enthusiastically at the time that

Anthology's purist position... presupposes that film is as much an individualistic one-to-one communication from artist to viewer as the high arts of painting and sculpture. The seating arrangement lends a particular degree of both intensity and abstraction to the film experience.<sup>[4]</sup>



Screenshot from the film *Fragments of Kubelka* (Martina Kudláček, 2012).  
[See database entry.](#)

Like the museum's white cube, Kubelka's darkened screening room aspired to complete unobtrusiveness. Its principal vocation was to transmit the artist's vision without loss. In his words, Kubelka reports that "I gave this concept of cinema the name 'invisible cinema' to underline the fact that an ideal cinema should not at all be felt, should not lead its own life, it should practically not be there."<sup>[5]</sup> This utopian space became "invisible," first of all, by draping its walls, seats and ceiling in black velvet; black carpet also covered the floor, while the doors (and any other remaining structure) were also painted black. In this way any possible reflection of light onto the screen was in theory made impossible. But this quest for erasure found its most radical expression in another potential source of distraction: the audience itself. The seats in this cinema thus took the form of small booths: boxed in, enclosed on the sides (except at the level of the forearms and hands), they were also covered with a kind of dome, concealing each person from the one behind them. In this arrangement, the projection screen should become the sole point of visual reference. In other respects, the technical elements of this minimalist viewing system did not vary from that of a classical movie theatre. This architectural concept thus embodied a certain conception of cinema, one marked by the idealism of the person who conceived it.



The seats of the first Invisible Cinema at the Anthology Film Archives. [See database entry.](#)

The death in 1972 of Jerome Hill (co-founder and patron of Anthology) precipitated the closing of this initial invisible cinema: unable to continue paying its rent, in 1974 Anthology was forced to move. In the wake of this decision, Kubelka's screening room was abandoned. Nevertheless, in his role as the Austrian Film Museum's director he had a new version built there in 1989. This space, which was renovated in 2003, still exists today. Less radical than its New York version, it abandoned the iconic "booths," for acoustic reasons in particular: for Kubelka, the original seats were also intended to focus reception of the sound and to minimize peripheral noise. But such a system could function only if there were a sole source of sound (placed directly behind the screen). Up-to-date audio equipment (stereo or surround sound), in which the sound comes, precisely, from the periphery, prohibited the use of booths.<sup>[6]</sup>

Barbara Rose's enthusiasm for the first invisible cinema was not shared by everyone. The most frequent (and concrete) criticism was that it put the viewer to sleep, as the enveloping quality of the seats tended to retain the body's warmth. In any event, the venue occupied an ambiguous position part-way between an individualized and a collective viewing system. On the one hand, its asceticism was the antithesis of prestigious picture palaces, while on the other it contrasted with emerging moving image practices such as an "expanded cinema." One could even have reproached the invisible cinema with embodying a conservative model, the polar opposite of its avant-garde programming. But despite all else, the originality of this architectural concept remains. With it, the screening venue was conspicuously placed at the heart of the film experience. And thus, in the words of Peter Kubelka, "the screening room is a machine within cinema – the camera, laboratory and editing table are others."<sup>[7]</sup>



- .....
- [1] This manifesto, dating from 1970, can be read on the [Anthology Film Archives website](#).
  - [2] Kristen Alfaro, "Access and the Experimental Film: New Technologies and Anthology Film Archives' Institutionalization of the Avant-Garde," *The Moving Image* 12, no. 1 (Spring 2012): 45.
  - [3] Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film* (New York: Verso, 2018 [2002]), 47.
  - [4] Quoted in Peter Kubelka, "The Invisible Cinema," *Design Quarterly* 93 (1974): 32.
  - [5] Peter Kubelka, "The Invisible Cinema," 32. The description which follows also paraphrases that provided by Kubelka.
  - [6] As noted by Alexander Horwath, director of the institution from 2002 to 2017. See Julian Hanich, "The Invisible Cinema," in *Exposing the Film Apparatus: The Film Archive as a Research Laboratory*, eds, Giovanna Fossati and Annie Van Den Oever (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016), 349.
  - [7] Quoted in Christian Lebrat, ed., *Peter Kubelka* (Paris: Paris Expérimental, 1990), 29.