

EISENSTEIN : Le montage des attractions

Additif à la mise en scène de la pièce d'Ostrovsky : Assez de simplicité chez chaque homme sage au Proletkult de Moscou

A -- LA LIGNE THEATRALE DU PROLETKULT

En deux mots : Le programme théâtral du Proletkult n'est pas « l'utilisation des richesses du passé » ni « l'invention de nouvelles formes de théâtre », mais la suppression de l'institution du théâtre en tant que telle, et le remplacement du stade démonstratif de ses succès par l'élévation du niveau de qualification de l'équipement des masses pour tout ce qui concerne la vie quotidienne.

L'organisation des ateliers et l'élaboration d'un système scientifique destiné à l'élévation de cette qualification est la première mission

de la section scientifique du Proletkult dans le domaine du théâtre.

Tout ce qui se fait par ailleurs reste sous le signe du « temporaire » ; de la réalisation de tâches accessoires, qui ne sont pas essentielles pour le Proletkult.

Ce travail « temporaire » se développe selon deux lignes sous le signe commun d'un contenu révolutionnaire.

1 — La première est celle d'un théâtre narratif et figuratif (statique, prosaïque. Il constitue l'aile droite : « Les Aubes du Proletkult » « Lena » et toute une suite de mises en scènes non terminées de ce même type, de la ligne de l'ancien théâtre ouvrier auprès du comité central du Proletkult).



2 — La seconde est celle d'un théâtre d'agitation et d'attraction (dynamique et excentrique). Il constitue l'aile gauche et suit la ligne mise en avant par G.

Arbatov et moi-même pour le travail de la troupe ambulante du Proletkult de Moscou.

Cette voie s'est déjà profilée quoique à l'état embryonnaire, mais avec suffisamment de précision, dans la mise en scène du Mexicain que votre serviteur a effectuée en collaboration avec V.S. Smichliaev (Premier studio du Théâtre d'Art).

Puis une divergence profonde à l'étape suivante de notre travail en commun (Au-dessus du ravin de U. Pletnev) conduisit à une rupture et à un travail séparé qui se manifeste par Le Sage et [...] La Mégère apprivoisée, sans parler de la Théorie de la construction de l'espace scénique de Smichliaev, qui ne fait que survoler les meilleures réalisations du Mexicain.

Je considère cette digression nécessaire dans la mesure où tous les articles critiques portant sur le Sage et qui tentent de mettre à jour ses points communs avec n'importe quel autre spectacle, oublient systématiquement de rappeler Le Mexicain (janvier-mars 1921) alors que Le Sage et toute la théorie de l'attraction ne sont que le perfectionnement à long terme et le développement logique de ce que j'avais introduit dans cette première mise en scène.

3 — Le Sage, commencé avec la troupe ambulante du Proletkult (et terminée avec la fusion des deux troupes) est le premier travail « d'agitation » basé sur une nouvelle méthode de la construction du spectacle.

B — LE MONTAGE DES ATTRACTIONS

Ce terme est employé pour la première fois et demande à être éclairci...

Les moyens fondamentaux du théâtre naissent du spectateur lui-même — et du fait que nous menons le spectateur dans la direction que nous voulons (ou dans l'atmosphère que nous voulons), ce qui est la tâche primordiale de tout théâtre fonctionnel d'agitation, de propagande, (pamphlet, éducation, etc.).

Les moyens d'action, dans ce but, peuvent être trouvés dans tous les accessoires négligés du théâtre (Le « bagout » d'Ostuzhev aussi bien que la couleur du maillot de la prima donna, un roulement de tambours, aussi bien que le monologue de Roméo, le grillon du foyer autant que les coups de feu tirés au-dessus des têtes des spectateurs).

Car chacun d'eux, à sa façon, est ramené à une même unité qui légitime leur existence et qui est leur qualité commune d'attraction.



L'attraction (dans notre diagnostic du théâtre) en est chaque moment agressif — c'est-à-dire tout élément théâtral qui fait subir au spectateur une pression sensorielle ou psychologique — tout élément qui peut être mathématiquement calculé et vérifié de façon à produire telle ou telle émotion choc.

Celle-ci sera située à sa place convenable dans l'ensemble de l'ouvrage. Ce sont là les seuls moyens grâce auxquels il est possible de rendre compréhensible le message, la conclusion idéologique de l'œuvre. (Ce chemin de la connaissance — «à travers le jeu vivant des passions» — Rapplique spécialement au théâtre).

Naturellement, aussi bien sensuel que psychologique, dans le sens de l'action la plus efficace, — aussi directement actif qu'au théâtre~du Grand Guignol de Paris, sur la scène, où l'on arrache un œil à un acteur, ou bien l'on ampute un bras ou une jambe sous les yeux mêmes du public ; ou bien, où l'on introduit dans l'action un coup de téléphone, pour décrire une action particulièrement effroyable qui a lieu à quelques dix kilomètres de là ; ou bien où l'on introduit une situation où un ivrogne sent sa fin proche et dont on prend les supplications et l'appel au secours pour de la folie.

Plutôt donc dans ce sens que dans cette branche du théâtre psychologique où l'attraction ne réside que dans le thème lui-même, existe et agit en dehors de l'action, même si le thème est suffisamment d'actualité (l'erreur commise par la plupart des théâtres « d'agitation » est de se contenter de telles attractions dans leurs mises en scène).

Je considère l'attraction comme étant un élément indépendant et initial dans la construction d'une production théâtrale — une unité moléculaire — c'est-à-dire une composante de l'efficacité du théâtre, du théâtre en général.

Cela est en tous points semblable au « magasin d'images » qu'utilise George Grosz, ou aux éléments d'illustration photographique (photo-montage) qu'emploie Rodchenko.

Aussi difficile que cela puisse être de délimiter une composante, celle-ci s'achève très certainement avec le héros noble, fascinant (le moment psychologique), et commence au moment où se concentre son charme personnel (c'est-à-dire son activité érotique) ; l'effet lyrique de certaines scènes de Chaplin est indissociable des attractions qu'exercent la mécanique bien définie de ses mouvements ; il est tout aussi difficile de préciser la frontière à partir de laquelle le pathétique religieux se transforme en satisfaction sadique, au moment des scènes de tortures des représentations du théâtre de mystères, etc.

L'attraction n'a rien à voir avec le truc. Les trucs sont réalisés et achevés sur le plan de pur « métier » (surtout les trucs acrobatiques), et ne constituent que l'un des genres d'attraction lié au processus par lequel on se donne (ou, dans le jargon du cirque, « on se vend »).

Comme cette expression de cirque, l'indique bien, dans la mesure où il s'agit clairement du point de vue de l'exécutant, le truc est à l'opposé de l'attraction — qui est uniquement basée sur la réaction du public.



Une approche authentique montre que l'attraction change fondamentalement les principes de construction et rend possible le développement d'une mise en scène active.

Au lieu du « reflet » statique d'un événement où toutes les possibilités d'expression sont maintenues dans les limites du déroulement logique de l'action, apparaît une nouvelle forme — le montage libre d'attractions indépendantes et arbitrairement choisies indépendantes de l'action proprement dite (choisies toutefois selon la continuité logique de cette action) — le tout concourant à établir un effet thématique final, tel est le montage des attractions.

Le théâtre est obligé de résoudre le problème qui consiste à transformer ses « images illusoires » et ses « présentations » en un montage de « choses réelles » tout en incluant dans le montage des « pièces entières de représentation », liées au développement de l'action, désormais, non plus comme force en soi et toute puissante, mais choisies pour leur force pure et participant consciemment à l'ensemble de la production, autant que peuvent l'être des attractions actives.

Ce n'est pas sur la « révélation » des intentions de l'auteur dramatique, ou sur « l'interprétation correcte des idées de l'auteur », ou sur « l'image réelle d'une époque », qu'une production théâtrale peut être basée. La seule base solide et efficace pour

l'action de cette production ne peut s'établir que sur des attractions et sur leur système.

Tout metteur en scène ayant un minimum de pratique emploie d'une façon ou d'une autre, instinctivement, l'attraction non plus sur le plan du montage ou de la construction, mais comme un élément de la « composition harmonique » (d'où dérive tout un jargon : « une sortie réussie », « une belle chute de rideau », « un superbe tour de force »), mais ceci n'existe que dans le cadre de la vraisemblance du sujet, inconsciemment en général, et dans la poursuite de quelque chose totalement différent de ce qui a été énuméré plus haut.

Ce qui nous reste à faire en retravaillant le système de mise en scène, est de porter le centre d'attention à ce qui est nécessaire, considéré auparavant comme superflu, comme un simple ornement et qui apparaît en fait comme le guide essentiel des intentions normales de mise en scène ; et sans nous sentir liés par un respect logique et naturel envers la tradition littéraire.

Notre travail est d'établir cette méthode comme une méthode de production (ce qui a été la tâche du Studio de Culture Proletarienne depuis l'automne 1922).

Une école pour le monteur peut être trouvée au cinéma, et surtout au music-hall et au cirque, car à proprement parler, faire un bon spectacle (du point de vue formel), c'est construire un programme solide à base de music-hall et de cirque, en partant de la pièce qu'on a choisie, comme exemple — l'énumération de la partie des numéros de l'épilogue du Sage : 1) monologue d'exposition du héros, 2) passage d'un film policier (le vol du journal),



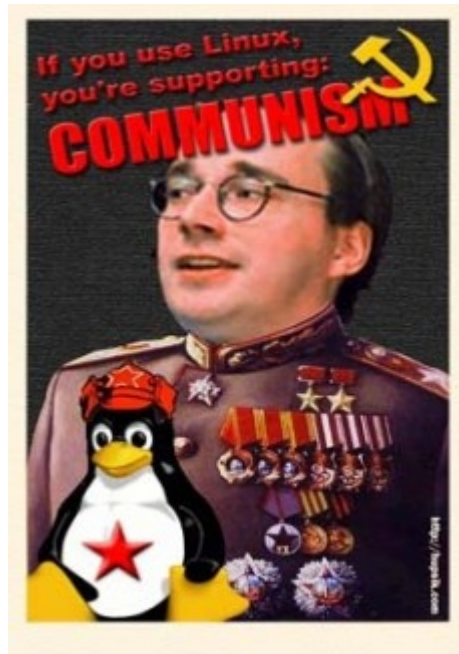
3) une entrée musicale excentrique : la fiancée et trois prétendants repoussés (d'après la pièce, un seul visage) dans le rôle de garçons d'honneur ; scène de tristesse sous forme de couplets « Vos doigts sentent l'encens » et « Tant pis la tombe » (En projet — xylophone pour la fiancée et jeu de grelots sur les boutons des officiers),

4, 5, 6) trois entrées sur deux motifs, parallèles et clownesques (thème du paiement pour l'organisation de la noce),

7) entrée de l'étoile (la tante) et des trois officiers (thème du retard des fiancés repoussés), passage calembouresque à travers le rappel au souvenir du cheval au numéro de voltige à trois à cru sur un cheval (comme il est impossible de l'introduire dans la salle — traditionnel « cheval à trois »),

8) chœurs de chants d'agitation politique ; « le pape avait un chien », sous eux un pape en caoutchouc sous forme de chien (thème du début de la célébration du mariage), 9) éclatement de l'action (voix du marchand de journaux pour la sortie du héros), 10) apparition du criminel masqué, passage d'un film comique (résumé des 5 actes de la pièce dans les transformations de Gloumov, thème de la publication du

journal), 11) prolongation de l'action (interrompue) dans un autre groupe (mariage avec les trois repoussés simultanément),
12) couplets antireligieux « Alla verdi » thème calembouresque — nécessité d'attirer le mollah, malgré la grande quantité de fiancés en présence de la fiancée seule, chœur et un nouveau personnage utilisé seulement dans ce numéro — un soliste en costume de mollah, 13) danse collective, jeu avec la pancarte « la religion est l'opium du peuple », 14) scène de farce : on place la femme et les trois maris dans une caisse, on frappe sur le couvercle avec des pots,
15) trio parodique : « qui est jeune chez nous », 16) rupture de l'action, retour du héros, 17) vol du héros accroché par une longe au-dessus d'une coupole (thème du suicide provoqué par le désespoir), 18) éclatement de l'action — retour du criminel, le suicide est en sursis, 19) combat d'espadons (thème de l'animosité), 20) entrée d'agitation politique du criminel et du héros sur le thème de la N.E.P., 21) acte sur le fil incliné : passage du criminel au-dessus des têtes des spectateurs du manège au balcon (thème du « départ pour la Russie »), 22) parodie clownesque de ce numéro par le héros et saut du fil,
23) arrivée sur les dents sur ce même fil du balcon, du roux, 24) entrée finale de deux roux qui s'arrosent mutuellement d'eau, elle se termine par l'annonce de la fin », 25) pétard sous les places des spectateurs comme accord final.
Les moments qui lient les numéros s'il n'y a pas d'enchaînement direct s'utilisent comme des éléments de liaison et peuvent être : une disposition différente des appareils, une interruption musicale, une danse, une pantomime, des acrobaties sur le tapis.



Manifeste « contrepoint orchestral »

L'avenir du film sonore

S. EISENSTEIN

V. POUDOVKINE

G. ALEXANDROFF

Octobre 1928

Le rêve depuis longtemps caressé du cinéma sonore est maintenant une réalité. Les Américains ont inventé la technique du film sonore et l'ont amené à son premier degré d'utilisation pratique et rapide.

L'Allemagne, également, travaille très intensivement dans le même sens.

Partout dans le monde on parle de ce « Muet » qui a enfin trouvé sa voix.

Nous, qui travaillons en U.R.S.S., nous avons pleinement conscience que nos ressources techniques ne sont pas de nature à nous permettre d'espérer un succès pratique et rapide dans cette voie.

Au reste, il paraît intéressant d'énumérer un certain nombre de considérations préliminaires de nature théorique, d'autant plus que d'après les nouvelles qui nous parviennent, l'on semble orienter ce nouveau perfectionnement du cinématographe sur une mauvaise voie.

Car une conception fautive des possibilités de cette nouvelle découverte technique peut non seulement gêner le développement et le perfectionnement du cinéma-art, mais pourrait encore anéantir tous ses acquis formels actuels.

Le cinéma contemporain, opérant comme il le fait au moyen d'images visuelles, produit une impression puissante sur le spectateur et occupe à juste titre un des premiers rangs dans le domaine des arts.

Comme l'on sait, le moyen fondamental — et d'ailleurs unique — par lequel le cinéma a été capable d'atteindre un aussi haut degré d'efficacité est le montage.

L'affirmation du montage, comme principe essentiel d'action, est l'indiscutable axiome sur lequel a été basée la culture cinématographique mondiale.

Le succès universel des films soviétiques est dû pour une large part à un certain nombre de principes du montage, qu'ils furent les premiers à découvrir et à développer.

1. — Aussi, pour le développement futur du cinéma, les seules phases importantes sont celles qui sont calculées dans le but de renforcer et de développer ces procédés de montage pour produire un effet sur le spectateur.

En examinant chaque nouvelle découverte et en partant de ce point de vue, il est aisé de démontrer le peu d'intérêt que présente le cinéma en couleur et en relief en comparaison de la haute signification du son.

2. - Le film sonore est une arme à deux tranchants, et son utilisation la plus probable suivra la ligne de moindre résistance, c'est-à-dire simplement celle de la satisfaction de la curiosité du public.

Tout d'abord nous assisterons à l'exploitation commerciale de la marchandise la plus facile à fabriquer et à vendre : le film parlant, celui dans lequel l'enregistrement de la parole coïncidera de la façon la plus exacte et la plus réaliste avec le mouvement des lèvres sur l'écran et dans lequel le public aura « l'illusion » d'entendre des gens qui parlent, des objets qui résonnent, etc.

Cette première période de sensation ne portera pas préjudice au développement du nouvel art, mais il y aura une seconde période — terrible celle-là.

Cette période viendra avec le déclin de la première réalisation des possibilités pratiques, au moment où on tentera de lui substituer systématiquement des drames

de « haute littérature » et autres essais d'invasion du théâtre à l'écran. Utilisé de cette façon, le son détruira l'art du montage.

Car toute addition de son à des fractions de montage intensifiera leur inertie en tant que telles et enrichira leur signification intrinsèque, et cela sera sans aucun doute au détriment du montage, qui produit son effet non par morceaux, mais bien, par-dessus tout, par la réunion bout à bout des morceaux.

3.- Seule l'utilisation du son en guise de contrepoint vis-à-vis d'un morceau de montage visuel offre de nouvelles possibilités de développer et de perfectionner le montage.

Les premières expériences avec le son doivent être dirigées vers sa « non-coïncidence » avec les images visuelles.

Cette méthode d'attaque seule produira la sensation recherchée qui conduira, avec le temps, à la création d'un nouveau contrepoint orchestral d'images-vision et d'images-sons.

4. — La nouvelle découverte technique n'est pas une phase hasardeuse dans l'histoire du cinéma, mais un débouché naturel pour l'avant-garde de la culture cinématographique, et grâce à laquelle on peut échapper d'un grand nombre d'impasses qui paraissaient inéluctables.

La première impasse est le sous-titre, en dépit des innombrables tentatives qu'on avait faites pour l'incorporer au mouvement ou aux images du film (son éclatement en plusieurs parties, l'agrandissement ou la diminution de la taille des caractères, etc.).

La seconde impasse est le fatras explicatif (par exemple les plans d'ensemble) qui surcharge la composition des scènes et retarde le rythme.

Chaque jour les problèmes qui concernent le thème et le sujet deviennent plus compliqués. Les tentatives qu'on a faites pour les résoudre par des subterfuges scéniques d'ordre visuel seulement ont pour résultat, ou bien de laisser ces problèmes sans solution, ou bien de conduire le réalisateur à des effets scéniques par trop fantastiques, provoquant la peur de l'hermétisme et de la décadence réactionnaire.

Le son, traité en tant qu'élément du montage (et comme élément indépendant de l'image visuelle), introduira inévitablement un moyen nouveau et extrêmement effectif d'exprimer et de résoudre les problèmes complexes auxquels nous nous sommes heurtés jusqu'à présent, et que nous n'avons pu résoudre en raison de l'impossibilité où l'on était de leur trouver une solution à l'aide des méthodes incomplètes du cinéma qui utilise les seuls éléments visuels.

5. — La « méthode du contrepoint » appliquée, à la construction du film sonore, non seulement n'altérera pas le caractère international du cinéma, mais rehaussera encore sa signification et son pouvoir de culture à un degré inconnu jusqu'à présent. En appliquant cette méthode de construction, le film ne sera pas confiné dans les limites d'un marché national, comme c'est le cas avec les drames de théâtre et comme ce sera le cas avec les drames de théâtre filmés. En outre il y aura une possibilité plus grande encore que par le passé de faire circuler à travers le monde des idées susceptibles d'être exprimées au moyen du film, en leur conservant une rentabilité mondiale.

Manifeste de Dziga Vertov, ciné-oeil (1923)

Je suis

Un œil mécanique.

Moi, c'est-à-dire la machine, je suis la machine qui vous montre le monde comme elle seule peut le voir.

Désormais je serai libéré de l'immobilité humaine. Je suis en perpétuel en mouvement.

Je m'approche des choses, je m'en éloigne. Je me glisse sous elles, j'entre en elles.

Je me déplace vers le mufle du cheval de course.

Je traverse les foules à toute vitesse, je précède les soldats à l'assaut, je décolle avec les avions, je me renverse sur le dos, je tombe et me relève en même temps que les corps tombent et se relèvent...

Voilà ce que je suis, une machine tournant avec des manœuvres chaotiques, enregistrant les mouvements les uns derrière les autres les rassemblant en fatras.

Libérée des frontières du temps et de l'espace, j'organise comme je le souhaite chaque point de l'univers.

Ma voie, est celle d'une nouvelle conception du monde. Je vous fais découvrir le monde que vous ne connaissez pas.

- Le cinéma dramatique est l'opium du peuple.
- A bas les rois et les reines immortels du rideau. Vive l'enregistrement des avant-gardes dans leur vie de tous les jours et dans leur travail !
- A bas les scénarios-histoires de la bourgeoisie.

Vive la vie en elle-même !

- Le cinéma dramatique est une arme meurtrière dans les mains des capitalistes ! Avec la pratique révolutionnaire au quotidien nous reprendrons cette arme des mains de l'ennemi.
- Les drames artistiques contemporains sont les restes de l'ancien monde. C'est une tentative de mettre nos perspectives révolutionnaires à la sauce bourgeoise.
- Fini de mettre en scène notre quotidien, filmez-nous sur le coup comme nous sommes.
- Le scénario est une histoire inventée à notre propos, écrite par un écrivain. Nous poursuivons notre vie sans avoir à la régler au dire d'un bonimenteur.

- Chacun de nous poursuit son travail sans avoir à perturber celui des autres. Le but des Kinoks est de vous filmer sans vous déranger.
- Vive le ciné-œil de la Révolution !

NOUS

Nous, afin de nous différencier de la meute de cinéastes ramassant pleinement la saleté des poubelles, nous nommons les " Kinoks ".

Il n'y a aucune ressemblance entre le " cinéma réaliste des Kinoks " et le cinéma des petits vendeurs de pacotilles.

Pour nous, le cinéma dramatique psychologique Russe-Allemand lourd de souvenir infantile ne représente rien d'autre que de la démence. Nous proclamons les films théâtralisés, romanisés à l'ancienne ou autres, ensorcelés.

- Ne les approchez pas !
- N'y touchez pas des yeux !
- Il y a danger de mort !
- Ils sont contagieux !

Nous pensons que l'art du cinéma de demain doit être le reflet du cinéma d'aujourd'hui.

Pour que l'art du cinéma survive, la "cinématographie " doit disparaître. Nous voulons accélérer cette fin.

Nous sommes opposés à ceux que beaucoup appelle le cinéma de " synthèse ", mélangeant les différents arts.

Même si les couleurs sont choisies avec soin, le mélange de couleurs affreuses donnera une couleur affreuse, on ne peut obtenir le blanc.

La véritable union des différents arts ne pourra se faire que quand ceux-ci auront atteint leur apogée.

Nous nettoyons notre cinéma de tout ce qu'y s'y est insinué, littérature et théâtre, nous lui cherchons un rythme propre, un rythme qui n'ait pas été chapardé ailleurs et que nous trouvons dans le mouvement des choses.

Nous exigeons :

A la porte

- Les étreintes exquises des romances
- Le poison du roman psychologique
- Les griffes du théâtre amoureux
- Le plus loin possible de la musique

Avec un rythme, une évaluation, une recherche d'outils propres à nous même, gagnons les grandes étendues, gagnons un espace à quatre dimensions (3 + le temps).

L'art du mouvement qu'est le cinéma ne nous empêche en aucun cas de ne pas porter toute notre attention sur l'homme d'aujourd'hui.

Le désordre et le déséquilibre des hommes autant que celui des machines nous font honte.

Nous projetons de filmer l'homme incapable de maîtriser les évolutions.

Nous allons passer du lyrisme de la machine à l'homme électrique irrécusable.

En dévoilant l'âme de la machine, nous allons faire aimer le lieu de travail de l'ouvrier, le tracteur de l'agriculteur, la locomotive du machiniste...

Nous allons rapprocher l'homme et la machine.

Nous formerons des hommes nouveaux.

Cet homme nouveau, épuré de ses maladresses et aguerri face aux évolutions profondes et superficielles de la machine, sera le thème principal de nos films.

Il célèbre la bonne marche la machine, il est passionné par la mécanique, il marche droit vers les merveilles des processus chimiques, il écrit des poèmes, des scénarios avec des moyens électriques et incandescents.

Il suit le mouvement des étoiles filantes, des évènements célestes et du travail des projecteurs qui éblouissent nos yeux.

DOGMA 95 – The Manifest

DOGMA 95 is a collection of film directors founded in Copenhagen in spring 1995. DOGMA 95 has the expressed goal of countering “certain tendencies” in the cinema today.

DOGMA 95 is a rescue action!

In 1960 enough was enough! The movie was dead and called for resurrection. The goal was correct but the means were not! The new wave proved to be a ripple that washed ashore and turned to muck.

Slogans of individualism and freedom created works for a while, but no changes. The wave was up for grabs, like the directors themselves. The wave was never stronger than the men behind it. The anti-bourgeois cinema itself became bourgeois, because the foundations upon which its theories were based was the bourgeois perception of art. The auteur concept was bourgeois romanticism from the very start and thereby... false!

To DOGMA 95 cinema is not individual!

Today a technological storm is raging, the result of which will be the ultimate democratization of the cinema. For the first time, anyone can make movies. But the more accessible the medium becomes, the more important the avant-garde. It is no accident that the phrase “avant-garde” has military connotations. Discipline is the answer... we must put our films into uniform, because the individual film will be decadent by definition!

DOGMA 95 counters the individual film by the principle of presenting an indisputable set of rules known as THE VOW OF CHASTITY.

In 1960 enough was enough! The movie had been cosmeticized to death, they said; yet since then the use of cosmetics has exploded.

The “supreme” task of the decadent film-makers is to fool the audience. Is that what we are so proud of? Is that what the “100 years” have brought us? Illusions via which emotions can be communicated?... By the individual artist’s free choice of trickery?

Predictability (dramaturgy) has become the golden calf around which we dance. Having the characters’ inner lives justify the plot is too complicated, and not “high art”. As never before, the superficial action and the superficial movie are receiving all the praise.

The result is barren. An illusion of pathos and an illusion of love.

To DOGMA 95 the movie is not illusion!

Today a technological storm is raging of which the result is the elevation of cosmetics to God. By using new technology anyone at any time can wash the last grains of truth away in the deadly embrace of sensation. The illusions are everything the movie can hide behind.

DOGMA 95 counters the film of illusion by the presentation of an indisputable set of rules know as [THE VOW OF CHASTITY](#).

THE VOW OF CHASTITY

I swear to submit to the following set of rules drawn up and confirmed by DOGMA 95:

Shooting must be done on location. Props and sets must not be brought in (if a particular prop is necessary for the story, a location must be chosen where this prop is to be found).

The sound must never be produced apart from the images or vice versa. (Music must not be used unless it occurs where the scene is being shot.)

The camera must be hand-held. Any movement or immobility attainable in the hand is permitted.

The film must be in color. Special lighting is not acceptable. (If there is too little light for exposure the scene must be cut or a single lamp be attached to the camera.)

Optical work and filters are forbidden.

The film must not contain superficial action. (Murders, weapons, etc. must not occur.)

Temporal and geographical alienation are forbidden. (That is to say that the film takes place here and now.)

Genre movies are not acceptable.

The film format must be Academy 35 mm.

The director must not be credited.

Furthermore I swear as a director to refrain from personal taste! I am no longer an artist. I swear to refrain from creating a "work", as I regard the instant as more important than the whole. My supreme goal is to force the truth out of my characters and settings. I swear to do so by all the means available and at the cost of any good taste and any aesthetic considerations.

Thus I make my VOW OF CHASTITY.

Copenhagen, Monday 13 March 1995

On behalf of DOGMA 95

Lars von Trier Thomas Vinterberg