



Au cinéma le 3 juin

CONTACT PRESSE

Manuel Attali

tél. 01 43 48 61 49

mail : ed@eddistribution.com

Retrouvez toute notre actualité sur notre site www.eddistribution.com



Synopsis

Dans un village de pêcheurs au cœur des Cornouailles, la pêche se fait de plus en plus rare au profit d'une activité touristique grandissante. Martin Ward, est un pêcheur sans bateau, son frère ayant transformé celui de leur père à des fins touristiques. Après la vente de leur maison familiale à de riches londoniens qui n'y passent que leurs vacances, Martin lutte pour conserver une place au sein de son village.



Festivals et récompenses (liste sélective)

2019 - Berlinale Forum

2019 - Indie Lisboa - prix du public

2019 - Stockholm Film Festival - Prix du meilleur réalisateur

2019 BIFA (British Independent Film Awards) - Prix de la meilleure production

2020 - BAFTA - Meilleur premier film britannique

Royaume-Uni - N&B- 89 min - 2019



Mark Jenkin

Mark Jenkin est un réalisateur basé à l'ouest des Cornouailles. Son style cinématographique unique le conduit à être également directeur de la photographie et monteur. Son long métrage *Bait*, présenté dans la sélection Forum à la Berlinale en 2019, remporte le BAFTA du meilleur premier film et est un important succès critique et au box-office en Angleterre. Parmi ses autres films, on peut noter le moyen métrage *Bronco's House* et les courts métrages *Vertical Shapes in a Horizontal Landscape* et *Hard, Cracked the Wind*. En 2022, son long métrage *Enys Men* qui explore le genre du *folk horror* est sélectionné à la Quinzaine des cinéastes. Avec *Rose of Nevada*, sélectionné dans la section Horizonti de la Mostra de Venise en 2025, il poursuit son exploration d'un cinéma ancré dans sa région natale.

Note d'intention

J'ai toujours eu envie de faire un film sur l'industrie de la pêche. En 16 mm, en noir et blanc, sale, granuleux, des visages, des mains au travail, des bords rugueux, des défauts de toutes sortes, rude, tangible, vrai. Dans cette région du globe, la pêche marche main dans la main avec le tourisme. Ils coexistent depuis des générations, tel un couple improbable, interdépendant. Mais dans le contexte actuel d'austérité et d'incertitude, cette histoire est vite devenue une affaire de nantis et de démunis. Pas une histoire en noir et blanc, mais évoluant dans des zones grises. Juste sous la surface de l'Atlantique assoupi qui se blottit sur lui-même dans le port « pittoresque ». Prenez garde : une grande marée envahissante peut souvent succéder à des eaux très basses. C'est un endroit où le tourisme est considéré favorablement et où les résidences secondaires sont un problème, mais les deux ne se mélangent jamais, ne sont pas tenus comme participant de la même chose. Un endroit où les pêcheurs n'ont pas voix au chapitre tandis que les nouveaux venus crient pour se faire entendre de leur toute récente communauté, où les usages anciens et nouveaux entrent en conflit. Mais où, en fin de compte, on manipule tout le monde, où on ment à tout le monde, où la plupart des gens ont de bonnes intentions, mais où chacun est persuadé d'avoir besoin d'un peu de ce que l'autre possède, que ce soit en matière d'argent, de respect, de sentiment d'appartenance, de paix, d'avenir.

Même dans un vieux village côtier de Cornouailles il faut que le temps progresse. Les façons de faire traditionnelles sont remplacées par de nouvelles espérances. Le changement est inévitable, inéluctable et même bienvenu. Mais tandis que se profile un futur radieux, qui pense à ce qui est en train de se perdre, d'être oublié et, finalement, regretté ? C'est là que se rencontrent pour moi la forme et le contenu.

Mark Jenkin



REFLEXIONS

Mark Jenkin a trouvé son inspiration dans son comté natal de Cornouailles : avec des histoires de jeunes nouveaux venus (*Golden Burn* en 2002) et de familles séparées (*The Midnight Drives*, 2007) ainsi que dans son documentaire (*The Lobsterman*, 2001, sur l'auteur dramatique de Cornouailles Nicke Darke, son cinéma montre avec beaucoup de lucidité la façon dont le tourisme a déplacé et restructuré la communauté ouvrière des régions côtières de Grande-Bretagne. Ces tensions explosent dans *Bait*, où le protagoniste, un pêcheur nommé Martin voue un ressentiment palpable à l'égard des estivants Londoniens qui ont acheté sa maison natale et l'ont chassé de son village. Par ailleurs, il doit absolument économiser assez d'argent pour acheter un nouveau bateau, car son frère Steven s'est approprié celui qu'ils avaient en commun, pour emmener des jeunes en goguette faire des promenades en mer. Martin engrange livres et pennies dans une boîte de biscuits en fer et, afin de pouvoir tout juste subsister, il pêche à la main, avec l'aide son neveu, en étalant à grand peine sur le rivage de grands filets qui ramènent des prises aléatoires.

Tourné en noir et blanc et en 16 mm, ce film aux lignes nettes et à l'esthétique austère isole Martin au sein d'un travail manuel extrêmement rude. Mais Jenkin met aussi en relief la force psychologique de Martin à l'aide d'une bande son hyperréaliste – un écho percutant donnant l'impression de provenir de sous la mer – et d'un montage disjoint, rappelant la terreur post-traumatique de Nicolas Roeg. Développé manuellement dans une vieille cuve de rembobinage en bakélite, *Bait* est plein d'irrégularités et de taches qui confèrent à l'histoire un aspect corrodé tout en soulignant la mortalité et la matérialité du médium. C'est une texture qui convient à l'histoire d'un pêcheur luttant contre le changement et s'accrochant obstinément à une vie menacée d'érosion.

Chloé Lizotte, *Film Comment*, 2019

Mark Jenkin à propos du tournage



J'ai filmé avec une caméra Bolex 16 mm et je devais maintenir le déclencheur enfoncé. Avec mon autre main j'avais deux possibilités : soit faire un panoramique, soit régler la mise au point. L'esthétique a donc découlé de ce que je pouvais faire avec cette caméra et ses limites. La grande partie du travail sur les gros plans est quelque chose d'habituel pour moi puisque que je n'ai pas recours à cette technique qui veut qu'on filme la même action sous plusieurs angles afin de faciliter le montage. Je filme toujours les pieds, cela me facilite la tâche pour les transitions, mais montrer les chaussures que les personnages portent et ce que font leurs pieds me permet aussi de dire beaucoup de choses sur eux. On obtient ainsi ce contraste saisissant qui parcourt tout le film, entre loisir et travail. Les chaussures fines et les baskets sont toujours opposées aux gros souliers des travailleurs. Même chose pour les mains. La main qui travaille. Une main d'employé de bureau. On peut dire tellement plus de choses avec une image qu'avec un dialogue explicatif. Que je procède à une ingénierie inversée pour donner un sens à ces plans ou que cela ait toujours été là et que je ne m'en rendais pas compte a toujours une réelle importance pour moi.

Mark Jenkin à propos du montage

Une chose centrale est que j'utilise des bobines de 30 mètres. Je les charge dans la caméra lorsque nous tournons et le début de chaque bobine est inondé par la lumière du jour. Pour arriver au point où la pellicule est utilisable, je fais sur les mètres de film un plan de quelque chose qui se trouve à proximité et j'obtiens ainsi un gros plan aléatoire. Au montage, je sais que cela aura une certaine pertinence, parce que cela fait partie du lieu, de cette personne. Comme par exemple dans le pub où il y a des figures de proue et des bustes provenant des bateaux. Au cours des repérages, je ne les avais même pas remarqués. Ce n'est qu'au moment de faire un plan avec des dialogues que je me suis dit : «Bon, il me reste quelques mètres, qu'est-ce que je pourrais filmer ? Laissons tourner la caméra». Il y avait un visage de femme sculpté qui me fixait et, maintenant cela se retrouve dans le montage et prend une place importante. Ainsi, beaucoup de choses sont issues de ces contraintes. Si j'avais tourné en numérique, je ne les aurais pas eues, je n'aurais jamais pensé à faire ces gros plans, ces plans de coupe.

(...)

La nature des plans est en général très différente. Il y a ce qui colle au scénario, et toute une série de plans où il y a souvent un peu n'importe quoi. Je peux travailler deux mois au montage sans voir un plan et puis, quelquefois, je tombe sur une scène qui ne fonctionne pas et je me dis : «Hé, une minute, j'ai là un plan d'un oiseau en vol», ou le pied de quelqu'un qui marche ou encore un peu de ralenti. Soudain, tout se met en place tout seul.

Je crois que c'est le pouvoir du cinéma. J'adore ce qu'on peut faire avec des images et des sons. L'excitation de se dire : « Qu'est-ce qui va se passer si je fais un saut d'une demi-heure dans la chronologie. Que se passera-t-il si je retarde le son d'une heure en laissant les images au présent ? Il n'existe aucune autre forme d'art capable de donner, au même moment, cette impression de dislocation temporelle et géographique. Étant donné que le film est en noir et blanc et que c'est une histoire tirée du quotidien, on me pose tout le temps des questions sur le réalisme. J'ai beaucoup de mal à en parler, parce que ça a une connotation particulière au cinéma : c'est quoi le réalisme et c'est quoi le réalisme social, par exemple ? Pour tout dire, le réalisme c'est la réalité. Mais, bon sang, c'est quoi la réalité ? L'idée de pouvoir aller et venir ici et là – comme le fait notre conscience non linéaire - c'est ainsi que le film devient représentatif de ma personne, d'un certain type d'humanité au-dessus et en dehors de l'histoire racontée. Et j'espère que c'est ce à quoi les gens sont sensibles plutôt qu'aux détails de l'intrigue

L'autre jour quelqu'un m'a dit : « En fin de compte, il faut que ça raconte une histoire » – ce que je trouve juste, mais je crois que, quand les gens entendent ça, ils disent souvent aussi que, en réalité, ce qui compte c'est le scénario. Je ne saurais être plus en désaccord avec cette idée. Tant de décisions se prennent au niveau du scénario, il y a tant de discussions sur le développement du scénario. À côté, on peut avoir dix minutes pour discuter de ce que seront l'image et le son avant de s'apprêter à tourner. On travaille sur une forme d'art qui a 120 ans d'existence et on dirait qu'on a déjà renoncé à imaginer ce que devrait être la forme. C'est un peu désespérant et, en particulier, dans ce pays. En Grande-Bretagne, la forme est mise de côté, elle est reléguée dans le cadre du cinéma dit « expérimental ».

Sans aucun doute, mes courts-métrages sont rangés dans cette catégorie. Je ne connais pas vraiment quelqu'un qui fait du cinéma expérimental et qui prétendrait être un réalisateur expérimental – ce sont juste des cinéastes qui éprouvent le besoin ou pensent avoir une responsabilité, si ce n'est pas trop prétentieux, d'expérimenter avec cette forme très jeune.



La scène où Martin entre dans le bar avec un piège à homard avait à l'origine été écrite en deux scènes distinctes, mais je savais qu'elles se recouperaient, parce que c'est le point culminant de tous ces événements. Il y a la réparation du casier à homard dans le bar et ce dîner aux chandelles très petit bourgeois et puis, ce repas de pâtes de la classe ouvrière dans la cuisine du conseil municipal. Ces trois éléments sont liés. Et aussi, en supprimant le son en grande partie, on obtient un silence insoutenable, atténué à certains moments, mais je savais que si les gens voyaient ça au cinéma, l'absence de tout son engendrerait une angoisse générale.

La première fois qu'on a un montage alterné, c'est quand Martin discute dans le pub, puis quand les trois ados se disputent autour du billard.

Il est question de la façon dont est morte la femme du frère de Martin et je me suis demandé comment faire pour introduire cette pesante explication sans que les gens se rendent compte qu'on leur explique quelque chose. On essaie de rester en phase avec ce qui se passe, mais on n'a pas vraiment besoin de savoir qui dit quoi – c'est l'intensité qui l'emporte sur ce qui est dit.

Tout est là : on peut écrire et récrire la scène - on taille et on retaille - mais tant qu'on ne l'aura pas vue et entendue, on ignore de quoi il est question parce qu'il s'agit avant tout de sensation et de rythme. Selon moi, c'est ça, faire du cinéma : quand le scénario ne peut pas vous aider. Dans un roman, on peut écrire une scène de ce genre. Mais pas dans un scénario.



Sur l'élaboration des personnages

J'ai voulu que ce film soit porteur d'espérance et la façon de lui en conférer un peu, c'était de faire le portrait des deux jeunes. À vrai dire, les « Romeo et Juliette » qui sont au cœur de l'histoire sont ceux qui sont le moins affectés par ce qui se passe, en partie parce qu'ils n'ont aucune responsabilité, vu leur âge, et qu'ils n'ont pas à y être mêlés. Je tenais à ce que Katie, la fille des deuxièmes propriétaires, soit une personne charmante et irréprochable de bien des façons – aveugle face à tout ce qui se passe et par-dessus tout, au plan humain. D'une part, parce que la tragédie en posséderait plus de force mais aussi que, avec le temps, on puisse espérer que les choses changeront et qu'un peu d'empathie naîtra au sein des groupes rivaux composant cette communauté.

Même le fils (des deuxièmes propriétaires) qui, dans le contexte du film n'a guère de côtés sympathiques, vu de l'extérieur – il n'est que le produit de son éducation et au début, on pense qu'il sera plus tard comme son père. Mais peut-être les événements qui se produisent dans le film changeront-ils le cours de sa vie. Il deviendra peut-être une personne moins détestable ou moins prétentieuse. Je voulais qu'il y ait toutes ces failles chez les adultes, pour lesquels on pourrait presque se dire qu'on est de leur côté avant qu'ils fassent quelque chose qui gâche tout. Je tenais à ce que cette dimension soit absente des plus jeunes, qu'ils soient plus honnêtes : ils ne jouent pas vraiment un personnage, ils sont vrais, soit un peu idiots, innocents, généreux ou quelque chose comme ça.

Cette idée du temps qui passe est également plus nuancée avec le neveu de Martin, qui commence à travailler avec lui – il se sent

attiré par le mode de vie que menaient autrefois son père et son oncle, même si ça ne s'applique pas tout à fait de la même façon. Cette relation m'a paru très touchante.

C'est drôle : on se dit que c'est formidable qu'il veuille suivre son oncle, mais si on prend un peu de recul et que l'on voit ce que son oncle est contraint de faire pour tout juste gagner sa vie, on se dit que son père a peut-être raison. Et il a sans doute raison. Mais on ne peut s'empêcher de se dire que si quelqu'un a envie de s'engager dans cette voie, il faut le laisser faire. Après tout, s'ils mènent une existence précaire et que, au fil des générations, les choses s'améliorent peu à peu, ça valait peut-être le coup de faire ce choix.



Cinéma et spiritualité

L'étrangeté qu'on peut introduire dans l'atmosphère d'un film m'intéresse beaucoup. Cette sorte d'élément transcendantal, quand les choses existent simplement, sans qu'on puisse savoir pourquoi ni comprendre comment ce plan associé à tel autre plan, avec ce son, crée soudain cette impression. Ça m'intéresse vraiment. Mais ça ne m'intéresse pas de le comprendre, parce que je pense que si on comprenait comment ça marche, ça ne marcherait sans doute plus.

Quelqu'un m'a dit que mes films étaient comme des films d'épouvante sans épouvante : cette impression d'étrangeté. Je suppose qu'elle naît en partie de l'abstraction de l'esthétique, parce qu'il y a là de l'intemporalité. Ça peut parfois sembler suranné, mais si la conception ou l'intrigue ou les personnages sont très actuels, cela crée soudain une sorte de complexité qu'il est très difficile de maîtriser. Mais je crois aussi que le fait d'aller et venir dans l'espace et le temps créent cette étrangeté, le sentiment que la forme du film est quelque chose en soi. Ce n'est pas quelque chose d'invisible, uniquement là pour raconter une histoire – beaucoup de films sont en fait du théâtre filmé où les acteurs font leur prestation et où la caméra se tient en retrait et observe. L'épouvante attire très souvent l'attention sur la forme : une image effrayante repose sur le montage et, par défaut, l'attention se porte dessus. Je fais cela tout le temps : j'aime rendre justice à la forme. Si on peut obtenir ça d'une façon qui ne concerne pas seulement la forme, cela ajoute quelque chose au personnage de l'histoire.

Ce n'est pas une affaire de croyance ou de quoi que ce soit de ce genre, juste une impression qu'il y a quelque chose d'intangible et

d'inexprimable. Comme la magie, je suppose, qui remonte à mes premiers essais de tournage en super 8. La magie qui consiste à voir une image apparaître sur un morceau de plastique qui s'est déroulé à travers la caméra.

Sur l'aspect documentaire



Il y a toujours un côté documentaire dans mon travail de fiction, et toujours un élément de fiction dans mon travail documentaire – j'aime bien brouiller les lignes. Dans ma façon de travailler, j'aime faire beaucoup de choses moi-même, par exemple je tiens la caméra, je fais le montage, je développe le négatif et je travaille sur la bande son. J'ai une équipe plus nombreuse pour un film de fiction, mais pas très importante – je préfère que le tournage reste simple.

En vivant dans cette communauté, on entend raconter des histoires et on en est les témoins. Quand on mélange le tout, c'est plus sensationnel que la vie réelle ne le sera jamais et on réduit tout dans un espace de temps condensé. Tout ce qui se passe dans ce film se fonde plus ou moins sur la réalité, un mélange de choses que j'ai vues et entendues. Par exemple, la scène avec ce type en vacances, qui sort de chez lui le matin et qui crie aux pêcheurs qu'il ne faut pas faire de bruit à 8 heures du matin – ça c'est vrai, mais dans la réalité ce type n'est même pas sorti de chez lui, il a juste crié par la fenêtre.

Pour ce qui est de travailler afin de gagner de l'argent, je pense que les personnages représentent bien la situation dans laquelle se trouvent les localités côtières de Cornouailles. Ou on fulmine et on dit « Vous savez quoi ? Les nouveaux venus font exploser les prix des maisons et les gens du pays ne peuvent plus se loger », mais d'autre part, j'en connais beaucoup dont les salaires sont payés par ces personnes mêmes. Tous leurs revenus proviennent des riches qui s'installent ici. Ce n'est donc pas une histoire en noir et blanc et c'est ce que j'ai essayé de montrer avec ces deux frères. Leur point de vue est totalement opposé, mais beaucoup d'autres choses se chevauchent. C'est très difficile de donner voix aux frustrations de chacun.

Qu'est-ce qu'on fait avec cette situation désespérée ? Quand on voit cette communauté démembrée et que personne ne s'en soucie. C'est un lieu qu'on est en train de transformer en autre chose et qui jette un seul regard à ce qui disparaît ? C'est comme la gentrification de Londres. En Cornouailles, au moins, les gens du pays et les pêcheurs finissent par s'installer dans des lotissements en bordure du vieux village ou sur les hauteurs, ce à quoi je fais allusion dans *Bait* ; les gens restent ensemble et peu leur importe

l'endroit où ils habitent, même à quelques kilomètres à l'intérieur des terres, parce que c'est là que sont leurs amis et leur famille, ils restent ensemble.

Je fais un peu de bruitage moi-même quand je monte et, comme vous voyez, il y a beaucoup de montage, un style de montage qui est une espèce de collage. Aussi, parfois, pour obtenir le rythme, j'ajoute un peu de bruitage. Je finalise le montage et donne le tout à mon assistant, Dan, et chaque fois c'est : « Non, il me faut quatre semaines de bruitage avant de pouvoir faire quelque chose de vraiment créatif avec le mixage. » Il y a donc beaucoup à faire et, bien sûr, toute la post-synchronisation vu qu'on n'enregistre pas les dialogues en direct pendant le tournage. Tout le tournage est silencieux ; aucun son n'est enregistré. Alors que je monte, je fais moi-même la voix de certains personnages si j'ai vraiment besoin d'entendre ce qu'ils disent. Pour d'autres je me contente de monter en lisant sur leurs lèvres. C'est assez drôle, parce qu'on peut avoir une scène avec trois personnages dont l'un ne dit rien et les deux autres sont moi, ce qui donne quelque chose de vraiment surréaliste.

Propos issus de divers entretiens :
avec **Elle Haywood** pour *Takoncinema*
avec **Chloé Lizotte** pour *Film Comment*

Le travail du son

Je travaille en post-synchronisation pour beaucoup de raisons, par exemple parce que la caméra est trop bruyante. Ce n'est pas une caméra synchronisée, par conséquent la fréquence d'image change selon la pression que j'exerce sur le déclencheur. Et je n'aime pas trop que le son soit enregistré sur place, à cause des problèmes de logistique que cela entraîne. Par exemple, attendre qu'un avion passe, qu'une perceuse s'arrête ou trouver le propriétaire des lieux pour savoir si on peut arrêter le frigo pendant une demi-heure et puis on oublie de le rebrancher après – ce genre de trucs.

Mais en définitive, je crois que ça provient d'un besoin irrépressible d'être libre avec la caméra. Cette idée que l'invention du cinéma parlant est arrivée trop tôt. Il y a eu de superbes films muets, tellement libres avec la caméra qu'on pouvait faire n'importe quoi au plan visuel et, ensuite le son est arrivé et il n'a plus été question que de ça. Les images étaient au service de ce qui se passait sur la bande son. Avant, quand je travaillais avec un petit budget, je m'étais rendu compte qu'avec le son en post-production, on résout souvent les problèmes et je trouve ça tellement désespérant vers la fin du processus créatif – de consacrer tellement de temps à ne faire que résoudre des problèmes. J'aime bien avoir une page blanche et dire « quel son on va mettre sur ça », ainsi il n'y a plus de problèmes, car chaque son qu'on met est parfait.

Il y a quelquefois des scènes qui sont tellement compliquées, les gens marchent et parlent, par exemple trois personnes marchent, il y a donc trois sortes de pas, de vêtements qui bruissent, de dialogues, plus des tas de choses qui se produisent à l'arrière-plan. Alors on se dit : « Je ne vais pas faire tout ça. On ne va pas mettre de son sur chaque chose qu'on voit ; tenons-nous en au principal ».

On peut ainsi ajouter et enlever ce qu'on veut. Ce que j'ai appris c'est qu'une fois que la performance physique a été filmée, on ne peut plus rien changer. Les mots passent alors au second plan et cela m'a fait prendre conscience du peu d'importance véritable des dialogues au cinéma. Ce qui compte, c'est l'impact visuel - même s'il n'est pas question pour autant de nier la contribution des acteurs. Un jour, j'ai eu un acteur qui disait une réplique et ça ne collait pas quand je le filmais. Alors je m'étais dit « j'arrangerai ça plus tard avec une voix en studio... » mais ce n'est pas possible.





FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

The Man Who Needed a Traffic Light (CM).....2003
Bronco's House (CM)..... 2015
Dear Marianne (CM) 2016
The essential Cornishman (CM)..... 2016
Tomato (CM).....2017
David Bowie is dead (CM)..... 2018
Hard Cracked the Wind (CM)..... 2019
Bait2019
Enys Men.....2022
I Saw The Face Of God In The Jet Wash (CM).....2025
Rose of Nevada.....2025

LISTE ARTISTIQUE

Martin Ward..... Edward Rowe
Sandra Leigh.....Mary Woodvine
Steven Ward.....Giles King
Tim Leigh.....Simon Shepherd



ED Distribution

238 rue du Faubourg Saint-Antoine, 75012 Paris

tél. 01 43 48 61 49

mail : ed@eddistribution.com