



# Genèse d'un repas

de Luc Moullet

## Fiche technique

France - 1978 - 1h57  
N. & B.

Réalisation, scénario et  
commentaire :  
**Luc Moullet**

Son :  
**Patrick Frederich**

Montage :  
**Valeria Sarmiento**

Image :  
**Richard Copans et  
Guy-Patrick Sainderichin**



## Résumé

Au commencement de cette genèse, il y a un homme (Luc Moullet dans son propre rôle) et une femme ; ils consomment un repas frugal : une omelette, des bananes, du thon. Soudain l'envie prend à l'homme de connaître l'origine de ce qu'il a dans son assiette. De la production à la consommation en France, **Genèse d'un repas** film didactique cherche à faire connaître les modes de distribution de la nourriture d'un pays à un autre...

## Critique

Employant l'humour et la pratique du collage hétéroclite d'éléments fort divers les uns des autres, Luc Moullet met au point, dès ses débuts de réalisateur, une forme de cinéma que l'on pourrait qualifier de «pataphysique». En effet, les «raccourcis» formels et idéologiques qu'il utilise ne renvoient à aucune espèce de système clos tant esthétique qu'éthique. On pourrait parler d'art brut si Moullet ne connaissait pas aussi bien le cinéma, son histoire et ses modes de fonctionnement. En fait, la démarche de Moullet est beaucoup plus complexe, sa pratique ne se réduisant jamais à la mise en valeur d'un savoir et, en général, d'une orthodoxie quelle qu'elle soit.

Moullet, à l'encontre de Godard, n'essaie pas de théoriser cette pratique, d'en tirer des schémas esthético-philosophiques. Si

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

les derniers travaux de Godard rejoignent **Genèse d'un repas** c'est parce que ce dernier, préoccupé actuellement par les problèmes de «communications», adopte une démarche pragmatique qui a toujours été de règle chez Moullet.

Cette introduction a pour but de situer l'inscription de **Genèse d'un repas** dans une dimension en même temps individualiste et très didactique.

Le point de départ du film est un repas, composé d'une omelette, d'un peu de thon et de bananes que le cinéaste, en compagnie d'une jeune femme, «déguste». L'idée lui vient, comme précédemment dans **Anatomie d'un rapport**, film dans lequel il radiographiait sans pitié sa vie privée, d'interroger la chaîne infrastructurelle de l'alimentation à travers trois produits-types, venant de zones géopolitiques très diverses.

Moullet n'obéissant pas à une demande idéologique précise commence par questionner son détaillant, l'emballage des produits, la valse des prix entre producteurs et distributeurs. L'industrie du cinéma, comme celle de l'alimentation, faisant appel aux mêmes méthodes de conception productive, Moullet, avec l'humour qui le caractérise, demande à l'une de l'aider à piéger l'autre.

Il décide donc de remonter la chaîne en allant dans une ferme modèle normande, au Sénégal chez les pêcheurs de thon, en Equateur chez les travailleurs de la banane.

Tout le refoulé du produit, la partie immergée de l'iceberg, le sang des travailleurs du tiers monde, est soigneusement masqué par le publiciste qui enrobe les produits en provenance de ces pays d'étiquettes françaises afin de ne pas heurter les préjugés racistes de sa clientèle. La boîte de thon, recouverte d'un emballage d'où ressort un bon visage de marin breton - marins et consommateurs français sont implicitement et parfois explicitement, comme Moullet le démontre par la suite sur la base de l'inégalité salariale, complices de cette opération -, ne fait pas mention des

ouvriers sénégalais que l'on exploite.

Qu'il s'attaque à la finition du produit en France (les pêcheries de Boulogne-sur-Mer) ou à l'exploitation locale tant au niveau du thon sénégalais que de la banane équatoriale, Moullet n'opère pas par pays, par catégories précises mais saute, quand il le juge bon, de l'un à l'autre. Les dures conditions de vie des pêcheurs de Dakar obligés de travailler sans gants, les enfants de l'Équateur qui commencent à décharger les bananes dès l'âge de huit ans, la dislocation généralisée de la famille par l'exode saisonnier dans ces pays: tout cela le cinéaste le juxtapose, le mêle, le "monte cinématographiquement".

Comme les personnages de Montesquieu, ou bien celui de Sainville dans le livre de Sade, *Histoire de Sainville et Léonore*, parti à la recherche de sa femme à travers le monde et qui, chemin faisant, découvre les mœurs politiques les plus étranges des pays qu'il visite, Moullet, en homme (faussement) naïf, nous livre, au fur et à mesure de ses découvertes, les mécanismes de l'exploitation capitaliste qu'il arrive à saisir.

**Genèse d'un repas** n'est pas un film militant au sens strict du terme, car il ne défriche pas ces terrains au nom d'une vérité idéologique préexistante : les réalités se font jour avec la progression de l'enquête. Il ressort donc de ce film que la notion de colonialisme n'était qu'une phase historique du capitalisme monopoliste, que l'oppression économique est encore plus efficace que la dictature militaire, que les ouvriers français, exploités à un certain niveau, sont eux-mêmes les exploités des travailleurs du tiers monde (cf. l'épisode où le marin français, établi à Dakar, se vante de gagner quatre mille francs par mois alors que ses collègues africains n'en gagnent, pour un travail identique, que mille).

A la fin, Moullet n'épargne rien ni personne : le film est fait avec de la gélatine (qui elle-même se rattache à une chaîne de production), la réalisation du film a nécessité l'achat à bas prix de la repré-

sentation des travailleurs qui se laissent filmer pour un pourboire, etc (...)

Comme on le voit il s'agit ici d'un document exceptionnel sur les rouages intimes de notre civilisation occidentale, appréhendée par la dynamique filmique, elle-même partie prenante du processus d'exploitation : une œuvre étrangement lucide !

Raphaël Bassan

*Cinéma n°347 - Février 1980*

Depuis longtemps on entendait parler du projet de Luc Moullet qui, inspiré par la contemplation des menus défilant dans son assiette personnelle, avait été pris par l'envie saugrenue de suivre à l'envers le voyage de ces comestibles.

Non sans quelque anxiété, tout le monde s'est demandé un jour en ouvrant son yaourt ce qui avait bien pu arriver à ce lait depuis qu'il était sorti du pis d'une vache, pour qu'il finisse en cet état dans ce petit pot de matière plastique.

Eh bien, c'est fait : Moullet a réalisé son projet et l'on peut désormais tout savoir des aventures de l'œuf, du thon, et de la banane. Avec un menu aussi dénué de charme, Moullet a cependant réussi la gageure narrative d'un «Monde tour détour trois aliments »...

Rien d'écologique ni de diététique, précisons-le tout de suite. Il n'y a qu'une séquence où l'on voit Maria-Antonietta Pizzorno goûter deux boîtes de thon de marques différentes, et elle le fait avec une telle subjectivité, avec une telle absence de rigueur scientifique, que tous les honnêtes militants de l'«Union des consommateurs» s'en voileront la face de honte et de colère !

Moullet descend faire son marché, et parle avec les commerçants : «Vous vendez des bananes, qu'est-ce que vous avez à en dire ?» Le commerçant répond avec des prix, des jugements sur la qualité, des critères selon les origines. «Bon !» dit Moullet. «Elles viennent d'Equateur ?» Et il va voir en Equateur.

Puis il se rend dans un supermarché et il

compare les rayons. Sous la tête hilare du pêcheur breton qui illustre la boîte de thon, il trouve écrit (en petit) que ce produit vient du Sénégal. Et il part pour Dakar. Il n'y a que les œufs qui le garderont en France.

Tout au long du film, son regard prend le produit comme prétexte pour mieux observer les exploitants et les exploités qui l'acheminent dans les assiettes françaises. Ce faisant, il n'assène aucune vérité mais, obstinément, ramène à de nombreuses questions économiques et politiques. Il ne prétend pas donner une description soi-disant objective : il ne montre que parce qu'il démontre. Son montage passe d'un pays à l'autre avec d'incessantes sautes spatiales, mais selon des thèmes déterminés qui mettent en relief des faits sériés.

Un exemple particulièrement évident : un marin français gagne à qualification égale x fois plus qu'un marin sénégalais ; or le prix de la boîte de thon à Boulogne et à Dakar est le même, à quelques décimales près. Un autre exemple, plus étrange celui-ci : en suivant l'évolution du prix d'une denrée depuis son origine, Moullet bute en fin de chaîne sur un «trou noir», une marge inexplicée ; Moullet ne dit pas que cette augmentation est injustifiée, il montre seulement qu'entre deux points de la chaîne surgit un pourcentage dont on ne l'a pas laissé connaître les bénéficiaires.

Les images sont du type «interview télévisée» et «docu-cul fauché». Aucune envie de mise en scène, de se servir d'aucun moyen pour faire dire quelque chose à la composition. On sent que les opérateurs se sont attachés à mettre l'objet essentiel au centre du cadre, sans se soucier beaucoup de mettre en valeur des détails (la définition est assez médiocre, la lumière très plate). Même s'il est nettement articulé, le montage a quelque chose de brouillon. Ce sont des notes ordonnées, mais qu'on n'a pas voulu (pas pu ?) rédiger.

Le commentaire est passionnant et complètement à la première personne (Moullet lui-même, bien sûr, apparaît

régulièrement dans l'image). Ainsi, après l'interview d'un responsable qui aligne plusieurs chiffres et informations, il s'exclame : «C'est faux !». Et il reprend les faits tels qu'il les a observés lui-même. Car malgré tout, le film de Moullet n'est pas un documentaire : c'est un film de Moullet. C'est un travail personnel qui n'exclut pas (à son corps défendant) une certaine forme d'émotion. Ces bananes qu'on voit être cueillies, coupées, triées, emballées, portées, transportées, étiquetées, étalagées, détaillées, critiquées, épiluchées, mangées - ces bananes ne nous sont plus indifférentes. C'est un film qu'on peut rattacher à **Terre sans pain** de Luis Buñuel, ou à **Terres noires** du même Moullet, et qui participe ambiguement du documentaire et du fictionnel.

Dans la plupart des films de Moullet, il y a un petit côté masochiste, **Anatomie d'un rapport** étant l'exemple type. Cela transparaît dans sa façon de se filmer lui-même devant un décor nu - alors qu'il a laissé toutes les personnes interrogées se placer et s'habiller comme elles le jugeaient le plus seyant. Ou dans les rues de Dakar, quand il rase les murs pour ne pas se faire assaillir par les quémandeurs, et renonce aux «possibilités d'action concrètes» qu'il avait sur place. Ou encore, lorsqu'il retourne la caméra contre elle-même et s'attaque à la consommation cinématographique - justement celle qui se veut un moyen de critique de l'exploitation humaine. N'est-ce pas y participer que d'utiliser la pellicule Kodak ?

Il ne s'agit pas cependant d'une simple auto-critique ; elle contient une bonne dose de complaisance, une outrance, presque, qui la rend malicieuse et perverse (i.e. : détournée quant à son but). Elle devient aussi beaucoup plus intéressante, car on y ressent, en-deçà de ses réelles qualités cinématographiques, une certaine attirance obscure.

Pierre Juvet  
*Cinématographe n°54*

De la production à la consommation en France. L'économie comparée d'une boîte

de thon sénégalaise, d'une omelette française, d'une banane équatorienne et de la pellicule cinématographique.

Comment se fait-il que la concurrence entre les salariés du monde entier, activée par le patronat, nuit à la fois aux Français, assez bien payés, mais au chômage en raison de cette compétition, et aux gens du tiers monde, qui trouvent du travail en contrepartie, mais sont horriblement sous-payés ?

- Comment se fait-il que le Français mange, en moyenne, de 300 à 600 calories par jour en plus de ce qu'il devrait consommer, alors qu'en Afrique ou en Amérique du Sud, on en est à 300 ou 600 calories de moins.

- Comment se fait-il qu'en Equateur, la nuit du dimanche, des gamins de huit ans sont employés à porter sur leurs épaules 15 ou 30 kilos de bananes des heures durant, sur des escaliers de fortune menant aux cales des navires, dans une atmosphère moite et à toute vitesse ?

- Comment se fait-il que dans un monde où un milliard d'individus sont insuffisamment alimentés, plus d'un cinquième de la production de bananes en Equateur soit jeté ou donné en pâture aux vaches ? Comment se fait-il qu'on gagne quatre fois moins au Sénégal qu'en France pour un même travail, alors que le coût moyen d'achat d'un produit est 20 % plus élevé qu'en France ?

*Fiche du catalogue UFOLEIS*

Cri d'ironie swiftienne sur l'horreur de l'exploitation de l'homme par l'homme... Un film in-dis-pen-sable.

Philippe Collin  
*Elle*

Un film politique drôle, du premier cinéaste non-conformiste de France

*Le Monde*

Logique donc. Celle d'un humour glacé comme on trouve peu d'exemple au cinéma. C'est aussi celle de Lewis Carrol. évidemment désopliante, mais surtout inquiétante et terrifiante.

Pierre Kast  
*Libération*

## Entretien avec le réalisateur

*L'idée de **Genèse d'un repas** t'est venue comment?*

C'est simple : j'avais un court métrage qui n'était pas encore sorti et qui s'appelait **Un steak trop cuit**. Il est toujours difficile de faire sortir un court métrage en France. Pour **Terres Noires** je m'étais arrangé pour établir un lien avec **Brigitte et Brigitte** et ils étaient sortis ensemble. Alors il fallait refaire le coup pour **Un steak trop cuit**. J'ai donc eu l'idée de remonter à la source des aliments qui étaient dans ce petit film: un steak, des tomates, des nouilles, des saucisses, etc.

*Au départ, il n'y avait donc aucun projet de dénonciation politique ou quelque chose comme ça?*

Si si... pas dans **Un steak trop cuit**, mais dans cette idée-là, oui ; elle ne pouvait être intéressante que si on traitait le problème. Déjà, rien que le fait de remonter à la source, cela avait un caractère politique.

*Mais cette idée de remonter la chaîne jusqu'à la source venait d'où?*

D'avoir un long métrage qui serait inséparable du court métrage à sortir. Puis j'ai abandonné l'idée de me servir des aliments du court métrage : ils n'étaient pas des plus intéressants. Il aurait fallu aussi que j'aie chez le marchand chez qui j'avais acheté les saucisses 18 ans plus tôt; or il était mort, à la place il y a aujourd'hui une boutique d'assurances ; ça posait des problèmes. A la fois il y avait trop d'aliments et ils n'étaient pas tous prodigieusement intéressants. J'en suis donc venu à l'idée de prendre des aliments sans rapport avec ceux d'**Un steak trop cuit**.

*Les aliments retenus dans **Genèse d'un repas** le sont d'après quels critères? Diététiques? Géographiques?*

Dans ce repas-là il y a les trois provenances: Marché Commun (les oeufs), ex-

Empire Français (le thon), Tiers-Monde (la banane). Il n'y a pas d'éléments composites comme le serait une macédoine ou une choucroute. Chaque aliment a une provenance géographique unique. A eux trois, ils reflètent les sources de l'alimentation en général. Sans compter la distinction hors-d'oeuvre, plat principal, dessert. Il y a eu un travail de choix par éliminations successives. Au début, je pensais faire Afrique-Amérique-Asie. J'y ai renoncé. J'ai remplacé l'Asie par l'Europe, qui permet un contrepoint plus évident. Avec l'Asie il y avait trop de répétitions. J'avais pensé au thé, mais je l'ai éliminé parce qu'en France il a une connotation trop particulière. J'étais parti aussi sur la piste de la farine de poisson au Pérou. J'avais aussi envisagé l'orange. Et à la place de l'oeuf, le steak de boeuf. Trop compliqué. Le circuit de la viande que j'ai étudié se divise en deux circuits, suivant que les opérations de transformation se font ou non dans la région d'élevage.

*Y a-t-il eu d'autres éliminations?*

Oui. Pour l'Afrique, l'orange. Parce qu'il fallait que ce soit le Maroc, qui a quand même un statut privilégié, ou l'Afrique du Sud, et l'on tombait alors sur un problème très particulier, qui ne représente que lui-même, l'apartheid.  
(...)

*Les trois produits une fois choisis, comment as-tu travaillé ?*

Par documentation à Paris. J'ai fait les bibliothèques. J'ai écrit un projet de trente pages. Puis je suis parti faire des repérages dans les pays concernés. Puis j'ai organisé les voyages de l'équipe pour le tournage.

Propos recueillis par Jean-Paul Fargier et Serge Le Péron

*Cahiers du cinéma n°299 - Avril 79*

## Le réalisateur

Excellent critique des *Cahiers du cinéma*, on ne contestera pas sa réelle culture cinématographique, mais peut-être fait-il trop preuve de désinvolture dans ses films pour pouvoir être pris au sérieux. Voir, à titre d'exemple, le traitement qu'il fait subir à Billy the kid, héros de tant de westerns, de Vidor à Penn, que joue ici Jean-Pierre Léaud, tandis que la haute Provence tient lieu de désert de la vallée de la mort. Retour avec une **Comédie du travail** qui remporte un succès d'estime.

Jean Tulard

*Dictionnaire du cinéma*

## Filmographie

<b>Un steak trop cuit</b> (CM)	1960
<b>Terres noires</b> (CM)	1961
<b>Capito ?</b> (CM)	1962
<b>Brigitte et Brigitte</b>	1966
<b>Les contrebandières</b>	1967
<b>Une aventure de Billy the kid</b>	1971
<b>Anatomie d'un rapport</b>	1975
<b>Genèse d'un repas</b>	1978
<b>Ma première brasse</b>	1981
<b>Introduction</b> (CM)	1982
<b>Les minutes d'un faiseur de film</b> (CM)	
<b>Les Havres</b>	1983
<b>Barres</b> (CM)	1984
<b>L'empire de Médor</b>	1986
<b>La valse des médias</b> (CM)	
<b>La comédie du travail</b>	1987
<b>Essai d'ouverture</b>	1988
<b>Les sièges d'Alcazar</b>	1989
<b>Aeroporr d'Orrrrly</b> (CM)	
<b>La sept selon Jean et Luc</b> (CM)	1990
<b>La cabale des oursins</b>	1991
<b>Parpaillon</b>	1992
<b>Toujours plus</b> (CM)	
<b>Foix</b>	
<b>Imphy, capitale de la France</b> (CM)	1984
<b>Le ventre de l'Amérique</b> (CM)	
<b>Le fantôme de Longstaff</b> (CM)	
<b>L'odyssée du 16/9°</b>	1996
<b>Nous sommes tous des cafards</b> (CM)	1997