Comme un lion
Un film de Damuel Collardey

Sommaire

I. Le cinéaste : Samuel Collardey, l'œil documentaire
II. Genèse du film
III. Notes sur le récit
IV. Analyse du film
    1. Axe d'étude 1 : ombres et lumières
    2. Axe d'étude 2 : l'hystérie et histoire
    3. Axe d'étude 3 : une initiation



I. Le cinéaste : Samuel Collardey, l'œil documentaire



Né en 1975 à Besançon (Doubs), Samuel Collardey est diplômé de l'école de cinéma française la Fémis, département image (2005). Si son film de fin d'études, le court métrage *Du soleil en hiver*, circule dans des festivals et remporte notamment le prix SACD de la Quinzaine des réalisateurs lors du Festival de Cannes en 2005, Collardey entame cependant une carrière de directeur de la photographie. Son activité de chef-opérateur l'amène notamment à tourner *Adieu Gary* de Nassim Amaouche (2009) et *J'aime regarder les filles* de Fred Louf (2010), dont les protagonistes sur le seuil de l'âge adulte recoupent son propre thème de prédilection. Comme dans son court métrage, Collardey s'intéresse dans son premier long à un garçon pensionnaire d'un lycée agricole en apprentissage dans une ferme du Jura, et à la relation qu'il noue avec le fermier chez qui il travaille. Prix Louis-Delluc du meilleur premier film en 2008, *L'Apprenti* frappe en tant que « *un documentaire avec des airs de fiction* », selon les mots de son auteur. Attentif à la qualité de l'image de par son goût et sa formation, Samuel Collardey y capte sur pellicule 35 millimètres la beauté et parfois l'âpreté des paysages du Haut-Doubs dont il est originaire et le passage des saisons qui scande l'année scolaire de l'apprenti. Cette beauté photographique éloigne son projet du documentaire « brut » ou du style du reportage, auxquels il oppose même un rapport pictural à l'image de cinéma : « *J'ai été marqué par Courbet, originaire d'ailleurs d'Ornans où j'habite. La révolution de*

Courbet a consisté à consacrer des grands formats, réservés habituellement aux scènes religieuses, à des scènes plus prosaïques, avec des paysans. Ce qui avait une portée à la fois artistique et politique. »

Ce n'est que quatre ans plus tard que sort le deuxième long métrage de Collardey, *Comme un lion*, tourné à quarante kilomètres de la ferme de *L'Apprenti*. Un intervalle que le cinéaste dira désormais combattre par une meilleure compréhension des rythmes de financement des films : peu après la sortie de *Comme un lion* le 9 janvier 2013, il annonce qu'il prépare deux films, l'un en cours de financement sur l'univers de la tauromachie, l'autre en cours d'écriture dans le milieu de la pêche, aux Sables d'Olonne.



II. Genèse du film

Après *L'Apprenti*, Samuel Collardey travaille sans succès sur le portrait d'une jeunesse populaire dans un microcosme, l'armée de terre, avant de déplacer son intérêt vers les centres de formations de football qui recrutent des jeunes de banlieue. Ses origines franc-comtoises l'amènent à contacter Jean-Luc Ruty, directeur du Centre de formation du Football Club de Sochaux-Montbéliard (FCSM). Celui-ci lui organise en janvier 2010 des entretiens avec les jeunes footballeurs de son club., mais aucun véritable déclic ne se produit. Il faudra la rencontre avec une toute récente recrue sénégalaise du club pour bouleverser l'auteur-réalisateur : ce jeune homme qui préfère garder l'anonymat lui confie avoir été repéré à Saint-Louis du Sénégal par un « détecteur », avoir voyagé au prix d'un immense sacrifice financier de sa famille, puis avoir été abandonné par un agent véreux à son arrivée en région parisienne, et enfin hébergé dans un foyer de province. Pour étoffer son témoignage, Collardey se met par la suite en contact avec l'association Foot solidaire, dont les deux responsables, d'origine camerounaise, redirigent les jeunes Africains victimes de ce type de traite vers les services sociaux. Le cinéaste passe en suite du temps à la police des frontières de l'aéroport de Roissy où il

effectue des enregistrements audio (qu'il transcrit pour les faire jouer) et rencontre à Bobigny le juge des enfants Jean-Pierre Rosenczveig, qui jouera dans le film son propre rôle. Malgré ce fort ancrage documentaire, Collardey mêle à un casting de non-professionnels parfois dans leur propre rôle (les jeunes footballeurs de l'U-17 de Sochaux) quelques acteurs chevronnés, qui composent véritablement (Marc Barbé qui interprète Serge, l'entraîneur de Mitri, ne connaît rien à l'univers du football ; il est connu notamment pour *En compagnie d'Antonin Artaud* de Gérard Mordillat et *Trois huit* de Philippe Le Guay).

C'est à Pout près de Dakar, au Sénégal, que Samuel Collardey tourne les quinze premières minutes du film. De cette expérience qui ne constituait pas sa première visite en Afrique, il dira : « *J'ai compris comment un Blanc qui s'intéresse au foot pouvait être perçu : des habitants me prenaient pour un recruteur.* » Et en un sens il l'était, mais c'était un recruteur d'acteurs. Après trois semaines de recherche au Sénégal en compagnie d'un ami originaire de Pout, le réalisateur choisit Mytri Attal pour son protagoniste Mitri Diop. Les spécialistes de football remarqueront que la gestuelle et l'attitude corporelle du garçon correspondent mal à la virtuosité footballistique du personnage (même si Attal est parfois doublé pour son jeu de jambes lors des matches). Mais Collardey a fait ce choix en conscience, privilégiant l'authenticité des émotions à la véracité technique des exploits sportifs.

Produit par Grégoire Debailly (qui a notamment produit auparavant une autre fiction située dans le monde de l'équitation, *Sport de filles* de Patricia Mazuy, avec Marina Hans, Bruno Ganz et Josiane Balasko), *Comme un lion* a bénéficié d'un budget de 1,8 millions d'euros : deux fois plus important certes que *L'Apprenti*, mais modeste si l'on considère la variété géographique de ses décors et le coût souvent plus élevé d'un tournage en décors réels plutôt qu'en studio (le vrai poste de la Police aux frontières de Roissy, le foyer africain à Montreuil…).

Pour la partie tournée dans les environs de Montbéliard, Samuel Collardey fait jouer son propre rôle au personnel du Centre de Formation, mais il filme aussi au CFA de Bethoncourt et dans les clubs de football de Bart et de Voujeaucourt. Pour la scène de mariage, il demande à sa cousine de « refaire » sa noce : l'unité préexistante et les souvenirs partagés de la famille ont contribué à rendre la figuration particulièrement vivante. Autant de méthodes documentaires qui donnent à cette chronique sociale une épaisseur inédite, contrebalançant la trajectoire scénarisée de la *success story*.

Bien accueilli à sa sortie par la critique, *Comme un lion* est comparé par le journaliste de *Télérama* Pierre Murat *« à certains films de Ken Loach* — Raining Stones *—, où l'entrain et l'entraide se confondent* ». D'autres critiques – comme Sandrine Marques du *Monde* – lui reprochent d'avoir quitté la seule trajectoire de l'exilé pour s'intéresser à la psychologie de Serge, et de conclure sur un *happy end* contraire à la réalité statistique. « *J'ai la naïveté de penser que l'accomplissement d'un rêve est possible, que le monde n'est pas encore complètement pourri…* », anticipait Samuel Collardey dans l'entretien du dossier de presse du film.

III. Notes sur le récit

Portées par une musique africaine riche en cuivres et entraînante (toute la bande-originale égrène en effet d'excellents morceaux de musique africaine signés Femi Kuti, Salif Keita ou encore Ballaké Sissoko), les quinze premières minutes de *Comme un lion* déploient un dynamisme qui programme la trajectoire de son protagoniste. Des travellings d'accompagnement parfois terminés en panoramiques suivent les *dribbles* étourdissants de Mitri, qui bouscule tout sur son passage pour venir annoncer la bonne nouvelle : un tournoi en présence de recruteurs. Exploit sportif, argent, voyage : les trois éléments sont d'emblée liés dans cette entrée en matière mouvementée. Ouverte sur le *muezzin* de la mosquée de Pout, la séquence suivante est son contrepoint rythmique, et une fois Mitri sélectionné et présenté, les séquences de nuit sont celles de la réflexion, du doute, de la remise en question d'un possible miroir aux alouettes de l'exil.

L'arrivée à la douane française, aux plans en intérieur légèrement sous-exposés, contraste fortement avec l'ensoleillement de jour et l'éclairage à la bougie de nuit chez Mitri : les lieux sans fenêtres pourraient se refermer comme un piège sur Mitri qui n'a pas en sa possession la nécessaire lettre d'invitation du club. L'autorisation accordée à monsieur Poujol de l'emmener en compagnie des quatre autres garçons est engloutie dans une ellipse. Le montage insiste sur la colère de Poujol envers le recruteur qu'il appelle au téléphone depuis l'habitacle de sa voiture. A présent immobile sur son siège dans la pénombre, Mitri n'est plus la météorite qui dribblait à travers son village, il est littéralement immobilisé, d'ailleurs Poujol le fait se recoucher le lendemain, au moment des essais réservés aux « *grands* ».

A 30 minutes environ du début du film, après l'abandon qui clôt la très longue séquence d'attente au stade, la rapide prise en charge par les services sociaux permise par la rencontre de Fatou propulse Mitri dans l'Est de la France. Un changement de trajectoire qu'une partie de la critique a pu trouver brusque, la « galère » semblant presque de courte durée : « *lorsqu'il est accueilli par un ouvrier divorcé, fruste et alcoolique (Marc Barbé)* », écrit la critique Sandrine Marques dans *Le Monde*, « *un deuxième film commence alors, plus problématique. C'est un banal drame conjugal doublé d'une fiction sociale inscrite dans les zones industrielles désœuvrées qui viennent arbitrairement se greffer au parcours du jeune Mitri, tout en inversant le point de vue du film. C'est l'effet* Welcome *de Philippe Lioret, l'irrésistible attraction du psychodrame qui sacrifie l'attention documentaire des débuts* ». On pourrait discuter de l'aspect arbitraire ou non de cette greffe d'éléments liés à la région d'accueil de Mitri. Quoi qu'il en soit, dès la rencontre avec l'entraîneur Serge, dont on n'apprend le prénom que tardivement et par la bouche de son ex-femme, le film se focalise sur la relation entre l'adolescent et l'homme. La trajectoire de l'exilé vient de croiser celle d'un exilé intérieur, d'un homme blessé.

C'est environ à une heure du début du film qu'intervient le vol de Mitri : les 120 euros qu'il dérobe à Serge sont à la fois liés à la première partie du film (on apprend dans la séquence suivante qu'il les a envoyés à sa grand-mère dont la dette compromet la réputation au village) et à la relation entre Serge et son ex-femme (ils étaient destinés au cadeau de (re)mariage de celle-ci avec le père d'Anthony). Ce geste rompt momentanément la

confiance établie entre Serge et Mitri, mais il ouvrira finalement à une mise au jour de la blessure d'amour-propre de Serge qui refuse de demander au Centre de formation du FC Sochaux de faire passer des tests à Mitri.

L'annonce de la mort de la grand-mère de Mitri ouvre un nouveau chapitre dans la relation des deux hommes et lance en quelque sorte leur initiative commune (chacun à sa façon) : faire le *forcing* pour que Mitri soit remarqué par les détecteurs du FC Sochaux. Les deux matchs successifs (demi-finale et finale) font monter le suspense : Mitri joueur de football sera-t-il à la hauteur de ses ambitions ? Y a-t-il ou non des « détecteurs » de talents dans l'assistance ? D'un point de vue dramaturgique, la déception que suscite leur absence le jour de la finale met Serge face à son déni et le pousse à surmonter sa rancœur, vieille de plusieurs décennies. Après l'écho à la première scène à Sainte-Suzanne (où Mitri entre sur le terrain sans l'accord du coach, ce qu'il refait au Centre de formation), le dernier quart d'heure du film fait presque office d'épilogue, signant la fin heureuse d'une *success story*.

IV. Analyse du film

1. Axe d'étude 1 : ombres et lumières



Nord-Sud, eux et lui

Bien que situé dans le milieu du football amateur et semi-professionnel, *Comme un lion* est aussi la trajectoire d'un migrant parmi d'autres. Certes plus fortuné que ses compatriotes qui ont inspiré la fiction de Moussa Touré *La Pirogue* (2012), Mitri a la chance de ne pas périr en mer victime d'un passeur peu scrupuleux : son voyage, a priori, n'a rien de clandestin. En fait, le recruteur camerounais qui le repère commet un « oubli » coupable en ajoutant à son convoi de trois joueurs majeurs invités par des clubs français deux mineurs non invités. Cette manœuvre lui permet d'empocher l'argent versé par la grand-mère de Mitri et de se dédouaner sur son correspondant en France, Poujol, qui, en effet, parvient à jouer de ses relations pour débloquer la situation à la douane. Le scénario montre avec une certaine finesse l'aspect à la fois apparemment fortuit et en réalité organisé de ce trafic de jeunes footballeurs, qui, fondé sur l'immense déséquilibre économique entre Nord et Sud, s'apparente à une forme contemporaine d'esclavage.

Sujet souvent abordé au cinéma (*Welcome* de Philippe Lioret, *La Pirogue* mais aussi *Sombras* d'Oriol Canals ou *Après l'océan* d'Éliane de Latour), le leurre de l'immigration économique est ici abordé de manière beaucoup moins convenue que l'on pourrait croire : dès avant le départ de Mitri, ses amis abordent avec un humour parfois acerbe la désillusion (via l'expérience du frère de l'un des amis). Les séquences au Sénégal montrent combien le voyage de Mitri met en danger l'équilibre économique dans lequel survit sa grand-mère, petite propriétaire, et même tout le village, puisque l'emprunt de celle-ci à la « tontine » collective risque d'engloutir tous les fonds versés par les femmes. La construction de cette première partie qui alterne l'enthousiasme et la réflexion, les scènes de jour et les scènes nocturnes, va à l'encontre de clichés sur la prétendue naïveté de certains immigrants africains.

L'écueil de ce type de sujet consisterait également à faire de Mitri une victime si docile qu'elle s'apparenterait au martyr. L'écriture du personnage lui attribue au contraire une certaine dureté : à l'assistante sociale qui lui dit que le foyer paiera sa licence au club de Ste Suzanne, il enjoint de payer aussi ses chaussures ; à Serge qui lui offre le billet d'avion pour aller aux funérailles de sa grand-mère, il répond « je m'en fous de ton billet d'avion ». A plusieurs reprises, le déséquilibre économique rejaillit dans des colères, face à des employées qui n'ont pas le pouvoir d'améliorer davantage son sort : l'assistance sociale du foyer ou encore la secrétaire du Centre de formation. Le vol de l'argent de Serge relève peut-être aussi de cette logique, l'aide que lui apportant ses « bienfaiteurs » ne pouvant jamais compenser l'immensité du fossé qui sépare Nord et Sud.

Pistes pédagogiques

1 – **Entrée en matière** : un dribble étourdissant. En revoyant si c'est possible la première séquence du film en classe, ou en demandant avant la projection d'être attentif à sa mise en scène, on étudiera avec les élèves les procédés cinématographiques qui font que Mitri « déboule » littéralement dans le plan : caméra mobile, musique *off*, désorganisation du décor (il coupe la route à une femme dans le village)… En quoi cette énergie sportive relayée par la caméra et la bande-son programme-t-elle la persévérance à venir ?

2 – **La circulation de l'argent** : on pourra relever avec les élèves les différentes sommes mentionnées tout au long du film : 10 000 francs CFA pour la coupe du tournoi, 50 000 euros promis (par mois ?) pour Mitri par le recruteur, 5 millions de francs CFA, la somme qu'il demande à la grand-mère pour ce recrutement ; le montant de la tontine (200 000 francs CFA)... On pourra effectuer les conversions entre ces deux monnaies et comparer la somme dérisoire que vole Mitri pour l'envoyer à sa grand-mère. On notera aussi que l'aide que lui apporte Fatou (soupe populaire, chambre en foyer, coût modique d'un appel téléphonique) constitue une solidarité non chiffrée (aucune circulation d'argent n'est montrée). Ces contrastes seront la base d'une réflexion sur les inégalités économiques qui sont à l'origine du flux migratoire. On pourra aussi comparer ces sommes avec celles qui circulent dans le football professionnel.

3 – **L'ailleurs, en musique** : on pourra énumérer les moments non dialogués durant lesquels on entend de la musique africaine (ballade douce, instruments à cordes). Comment cette utilisation de la musique creuse-t-elle un « ailleurs » dans le paysage très français (par exemple quand Mitri fait des tours de stade dans la brume matinale) ? En quoi cette écriture de l'exil est-elle plus subtile qu'un discours élégiaque ? A quel moment la musique africaine *funk* du début retentit-elle à nouveau (sur les images au ralenti du « test » sauvage que Mitri s'offre au Centre de formation en s'invitant sur le terrain).

2. Axe d'étude 2 : l'hystérie et histoire

Au stade et à l'usine

A l'arrivée dans la région parisienne, dès le trajet en voiture depuis l'aéroport, l'agent Poujol (Jean-François Stévenin) pointe vers le stade de France de Saint-Denis, éclairé de nuit : « *Hé les gamins, regardez sur votre gauche, y a un match ce soir* ! ». Cette vision furtive représente la métonymie du rêve footballistique de Mitri, que l'on a vu dans les premières séquences du film sur un terrain de petite dimension à Pout, son village natal.



Mais le stade que foule Mitri le surlendemain (celui de Saint-Ouen, en Seine Saint-Denis) est filmé bien différemment : de jour, a caméra niveau du terrain, souvent en plan rapproché, une suite d'ellipses captent la baisse de la luminosité à mesure que le garçon, laissé seul par Poujol sur le terrain, comprend qu'il vient d'être victime d'un abandon. Lorsqu'il renfile sa veste et entre dans les locaux du stade, ce lieu a priori rêvé (il devait y passer des essais de football) est soudain filmé comme un labyrinthe : la rapidité avec laquelle s'enchaînent des plans sur des portes qu'il tente d'ouvrir sans succès souligne l'absence d'issue de la situation. A la fois refuge (il y dort cette nuit-là) et architecture hostile qui le recrache comme un corps étranger, ce premier grand en précède un autre, celui qu'il longe sans pouvoir y entrer, tentant un soir d'interpeller en wolof des joueurs noirs qui s'entraînent et lui rient au nez.

C'est finalement le stade provincial de Ste Suzanne, une fois Mitri arrivé en Franche-Comté, qui s'offre en terrain abordable, à ciel ouvert et à taille humaine, d'où la réussite du « détournement » de ballon qu'opère une première fois Mitri alors que l'entraîneur vient de rejeter sa demander d'inscription tardive au club. Coulisses mais aussi lieu de dévoilement du corps et de la difficulté de s'intégrer à un groupe préexistant, les vestiaires font l'objet de deux séquences contrastées : l'une où Mitri est raillé par ses camarades car il préfère se doucher chez lui, l'autre où, buteur triomphant coauteur de la victoire en demi-finale, il est arrosé de jets de champagne dans une unisson qui inclut aussi l'entraîneur. L'avant-dernière scène de football – la finale – est marquée dans sa mise en scène par de très nombreux contrechamps sur les gradins clairsemés : les « détecteurs » censés repérer les jeunes talents n'ont pas fait le déplacement, et les hourrahs des deux dames supporters de l'équipe de Ste Suzanne peinent à réconforter le garçon, qui se refuse à jouer uniquement pour la beauté du geste.

C'est encore un autre choix formel qui marque la dernière occurrence du football : la nouvelle intrusion de Mitri sur un terrain où il n'a pas été invité – celui du Centre de Formation, cette fois – fait l'objet d'un ralenti, forme typiquement associée au *replay* des extraits de matches lors de leur diffusion télévisée. Ce ralenti souligne ainsi sa virtuosité technique, comme si Mitri avait rejoint avant l'heure au domaine du football professionnel, digne d'un moment d'anthologie télévisé.

Premier club français à salarier ses joueurs, le FC Sochaux-Montbéliard est historiquement lié à l'industrie Peugeot, qui a été à l'initiative de sa création en 1928. Ce lien qui existe dans la réalité, le scénario de *Comme un lion* l'incarne dans le personnage de Serge, ancienne gloire à 20 ans du FC Sochaux qui dit avoir « *fait comme Papa* » une fois renvoyé du club et s'être fait embaucher à l'usine Peugeot. Dans une séquence nocturne qui s'ouvre sur une vue en surplomb de l'usine, l'entraîneur fait visiter « *la Peuge* » à Mitri. Cette séquence est décisive dans le dévoilement progressif de Serge, d'abord décrit par son ex-femme comme un « *vieil ours* », ainsi que dans sa relation avec Mitri. Ce n'est pas un hasard si *Comme un lion* fait se télescoper l'équipe des Lions du Sénégal (évoquée par les amis de Mitri au début) et les Lionceaux du FC Sochaux : pendant documentaire au premier quart-d'heure du film tourné au Sénégal, la visite de l'usine ancre le film dans une identité régionale forte, qui est aussi celle du réalisateur. « *Ici*, résume Serge, *on mange, on dort et on crève Peugeot* ». Une telle affirmation relever tenir de la critique politique (d'une forme de capitalisme industriel paternaliste qui régit entièrement la vie des ouvriers), mais Serge la prononce comme un constat mêlé de fierté filiale (il rappelle que son père « *a fini chef d'atelier* »).

Pistes pédagogiques:

1 – On pourra comparer un extrait du **ralenti du match** dans lequel « s'invite » Mitri au Centre de Formation et un ralenti tiré d'un match de football télévisé. Quels sont les angles de caméra choisis ? L'échelle des plans ? En quoi l'usage du ralenti anticipe-t-il le succès à venir du garçon ? Comment le graphisme de l'affiche du film se fait-il l'écho de cette ascension (effigie peinte plutôt que photo, étoile empruntée au drapeau sénégalais…) ?

2 – **Analyse de séquence** : la première visite au centre du FCSM. Comment Mitri passe-t-il avec la secrétaire de la quête au dépit, d'un langage fleuri (« *je t'achèterai une belle robe* ») à un dépit presque insultant ?

3 – **Nuit propice** : on pourra demander aux élèves dès avant la séance de relever les scènes qui se déroulent de nuit, depuis le dîner aux bougies avec la grand-mère, jusqu'à la visite nocturne de l'usine, en passant par l'approche répétée de stades pendant un entraînement du soir. On remarquera la façon dont la mise en scène désigne la nuit comme propice aux confidences. On notera enfin que les plans nocturnes font office au cours du scénario de pause rythmique, de « faux » ralentissement de l'action, prouvant que des séquences a priori uniquement atmosphériques sont en fait les prémices d'avancées marquantes.

3. Axe d'étude 3 : une initiation



Si l'approche fortement documentée et parfois documentaire de Samuel Collardey rattache *Comme un lion* au genre de la chronique (le football, les paysages et la vie en Franche-Comté), son projet relate avant tout le passage à l'âge adulte de son protagoniste. Comme dans les contes dont le personnage principal quitte la maison pour s'aventurer vers l'inconnu potentiellement dangereux, Mitri quitte le giron grand-maternel pour un monde d'hommes, du policier à l'équipe de football. Notons que les personnages féminins jouent cependant un rôle qui, s'il semble à l'arrière-plan, se révèle à chaque fois capital du point de vue pragmatique : survie pure et simple quand Fatou le nourrit et lui trouve un logement temporaire ; aide dénuée de toute

menace policière qu'offre Caroline, l'assistante-sociale ; coup de pouce de l'ex-femme de l'entraîneur qui l'invite à son mariage, danse avec lui et s'enquiert plus tard auprès de Serge des essais qu'il devait lui faire passer au Centre de formation…

Mais le récit initiatique passe principalement ici par une série de rencontres avec des figures masculines qui, vu leur âge et leur statut, s'apparentent à des substituts paternels (les parents de Mitri étant morts ou définitivement absents).

Le « détecteur » camerounais est la première de ces figures. Métis comme Mitri (cette particularité est soulignée par ses amis qui le traitent en plaisantant de « Toubab », de Blanc), ce sélectionneur n'est pas dessiné à gros traits comme un méchant exploiteur, il parle avec respect à la grand-mère quand elle lui demande le temps de réfléchir. L'escroquerie qu'il pratique en invitant deux mineurs dont Mitri en France et en laissant à l'agent Poujol la responsabilité de leur passage de la douane le requalifie a posteriori en trafiquant. Même chose pour Poujol, dont l'explosion de colère dans sa voiture, au téléphone avec le sélectionneur, commence par l'honorer. Plus encore que « le Camerounais », Poujol apparaît comme plein de sollicitude, il loge et nourrit les garçons et les encourage à se reposer. Mais comme le père du Petit Poucet du conte, il finit par abandonner lâchement Mitri dans le froid et la nuit du stade verrouillé. Comme son collègue, ce « père » est davantage défaillant que véritablement maléfique, il est le rouage lâche d'un système de traite d'humains qui repose sur le goût du lucre.

Face à ces personnages faussement aidants, le jeune âge de Mitri est à la fois une vulnérabilité et un atout. Car comme le lui dit le juge, l'adolescent est non-expulsable parce qu'il a moins de 18 ans. Sa jeunesse entrave son accès immédiat à ses rêves professionnels, mais le juge – autre substitut paternel – lui apprend que le temps joue en sa faveur, une naturalisation française étant à envisager d'ici sa majorité.

Enjeu majeur de *Comme un lion*, le rapport filial qui s'installe entre Mitri et Serge est d'emblée marqué par les failles de l'entraîneur : son passé de jeune joueur exclu du FC Sochaux, son alcoolisme, sa jalousie envers son ex-femme entravent sérieusement toute possibilité de transmission simple envers le garçon. Tantôt Serge traite Mitri en adulte comme s'il n'avait nul besoin d'être protégé (« *Tu peux dormir en haut* », lui lance-t-il après le mariage sans lui montrer la pièce), tantôt il laisse échapper des remarques tranchantes qui trahissent une rivalité (« *T'as pas l'niveau mon gars* »), tantôt il semble se glisser dans la peau d'un père, bienveillant d'abord (« *Salut champion !* » lui crie-t-il après la demi-finale) puis inflexible après le vol des 120 euros qu'il avait laissés en évidence chez lui, peut-être comme un test (il sait pertinemment qu'exclure Mitri de l'entraînement revient à briser le rêve de sa vie). La belle séquence de visite nocturne de l'usine Peugeot où il travaille et ses confidences sur sa jeunesse risqueraient presque de compromettre la tension dramaturgique du film, tant le lien de filiation semble à ce moment-là harmonieux . Il « faut » donc que Serge échoue à convaincre son ancien collègue du Centre de faire passer des essais à Mitri : cet échec final marque en fait le vrai passage de témoin à Mitri. C'est à lui de jouer (au sens sportif aussi), et c'est par la transgression plutôt qu'en respectant la loi du père que le jeune homme arrive à ses fins.

Pistes pédagogiques

1 – **Analyse de séquence : le mariage**. Dans cette scène à forte teneur documentaire mais également inspirée de *Passe ton bac d'abord* de Maurice Pialat, on relèvera le parallèle entre les plans d'ensemble (tablées chantantes, couples dansants), unanimement dans la liesse rituelle, et le petit drame qui se joue entre Serge et celle que l'on comprend être son ancienne compagne. Dans quelle mesure Mitri, invité qui ne connaît personne d'autre qu'eux, est-il placé dans la position d'un enfant dont les parents se déchirent ? Comment le montage organise-t-il un court-circuit (via une ellipse) entre l'euphorie de la fête et la dysphorie de l'ivresse alcoolique ?

2 – **Les 400 coups de Mitri** : on passera en classe successivement la séquence où Mitri subtilise « la cagnotte » de Serge et la scène des *400 Coups* de François Truffaut (1959) dans laquelle Antoine Doinel vole une machine à écrire au travail de son père.

3 – **L'entraîneur ouvrier** : à environ 73 minutes du début du film, une séquence dénuée de dialogues montre Serge à l'usine. En quoi ses vêtements, ses gestes et son environnement contrastent-ils avec ce qui a été dévoilé précédemment du personnage ? Comment ce choix de découpage crée-t-il une surprise, à l'encontre d'une scène d'exposition qui aurait informé le spectateur de sa profession ? Comment la séquence de visite nocturne de l'usine vient-elle requalifier le sens de ces premiers plans d'atelier ?

