EMMANUEL
MACCHIA

VALENTIN
CAMPAGNE

FESTIVAL DE CANNES
DOUBLE PRIX D'INTERPRÉTATION MASCULINE 2026

LES BRAVES
(COWARD)

UN FILM DE
LUKAS DHONT

Belge, 2025
Durée : 2h05
DCP : Flat 1.66
Son : 5.1

LE 18 NOVEMBRE AU CINÉMA

DISTRIBUTION FRANCE
DIAPHANA DISTRIBUTION
155, rue du Faubourg Saint Antoine
75011 Paris
Tel : 01 53 46 66 66
diaphana@diaphana.fr

RELATIONS PRESSE
Monica Donati
06 23 85 06 18
monica.donati@mk2.com



SYNOPSIS

1916. Première guerre mondiale. Front belge. Pierre vient de rejoindre les troupes, impatient de faire ses preuves. Derrière les lignes, dans l'équipe de ravitaillement en vivres et en matériel, Francis organise des spectacles pour maintenir le moral des soldats. Alors que les combats font rage, chacun tente d'échapper à la brutalité de la guerre, ne serait-ce qu'un instant.



ENTRETIEN AVEC LUKAS DHONT

RÉALISATEUR

Rarement aura-t-on vu un film d'époque procurant à ce point la sensation de quotidien et de temps présent. Avez-vous pensé *Coward* comme une expérience transcendantale ?

Oui, car, à l'origine du projet préside une photographie datée de 1914, qui a provoqué un tel choc en moi qu'elle a ouvert une sorte de portail spatio-temporel : on y voit un soldat belge, posté juste derrière le front du combat, en train de s'habiller en femme. Cette photo en noir et blanc, prise par un amateur, m'a semblé hypermoderne. Comme si cette image du passé, qui m'a profondément touché et animé, s'adressait à nous aujourd'hui.

Par ailleurs, je crois que nous sommes tous reliés à une histoire, et que le passé est présent dans nos vies quotidiennes. Ainsi, en Belgique, lorsque je passe en voiture le long d'anciens champs de bataille et de cimetières où sont enterrés ces milliers de soldats sacrifiés sur le front, je sens l'impact de ces morts sur moi. C'est comme si je foulais une terre habitée par des fantômes, dont la présence est encore palpable. Et lorsque j'entends parler de la guerre en Ukraine et ailleurs aujourd'hui, il me semble que ces conflits passés et présents interfèrent, et transcendent l'espace et le temps.

Ainsi découvrir cette photo, où ces soldats tentent de ménager un espace de liberté pour explorer et déployer les différences facettes de leur identité, a été pour moi une expérience que je qualifierais d'ordre transcendantal.

Dans *Coward*, cette « bande des refusés » fait recirculer une énergie féminine sur une zone de conflit entièrement colonisée par le masculin. Outre l'exploration de leur propre identité sexuelle, ces hommes viennent aussi restaurer cette part féminine manquante…

J'avais le désir de montrer la masculinité patriarcale. Celle qui envoie de jeunes garçons au combat, en faisant en sorte que mon récit ait quelque chose d'atemporel. Un peu comme dans Fear and Desire, qui m'a beaucoup inspiré et dans lequel Stanley Kubrick filme une sorte de guerre sans ancrage précis. Mon film, lui aussi, devait envoyer de jeunes gens au combat sans nécessairement nommer leur ennemi ou le conflit dans lequel ils sont catapultés. Ce qui m'intéressait surtout, c'était de montrer les effets de cette situation sur les appelés du contingent ; et faire éprouver la condition d'être soldat lorsqu'on a la malchance d'être jeune homme à un moment pareil - que ce soit hier ou aujourd'hui. Dans ces moments les plus sombres, mes personnages sont capables d'aller puiser la lumière où elle se trouve : en eux, et entre eux. Plus surprenant encore : ces « revues » orchestrées par des soldats en marge des conflits ont existé de tous temps, et se retrouvent dans toutes les armées. Pour preuve, l'ouvrage de photos de Martin Dammann, Soldiers Studies, où l'on découvre avec stupéfaction des soldats nazis en train de s'habiller en femmes et jouer des spectacles derrière les tranchées. Ces images contrastent tant avec la brutalité de leur pensée qu'elles sidèrent, notamment celle montrant un soldat qui brandit un drapeau avec une svastika, vêtu d'une robe !

Quel rapport entretenez-vous avec le genre du « film de guerre » ?

C'est le genre que j'affectionne le moins. Mais en découvrant ces photos et en allant visiter des musées consacrés à la guerre, comme le War Museum de Londres, j'ai senti qu'il y avait un espace, lié à ce genre, que je pouvais peut-être investir. Dans ces musées, je n'ai trouvé que des informations relatives aux batailles, à leur emplacement, à l'usage des tanks, des armes, des bombes ; aux défaites et victoires, etc. Mais nulle part je n'ai trouvé d'informations sur cette réalité racontée par ces images en noir et blanc. Ces soldats faisaient feu de tout bois et, avec des restes de parachutes ou de munitions, étaient capables de créer des moments artistiques qui élèvent l'âme. J'ai dû creuser dans les archives des musées pour trouver trace des livrets qui annonçaient ces spectacles, et ces images où la créativité et l'esprit de camaraderie étaient ainsi célébrés. S'en dégage une émotion



visible à l'œil nu. Toutes ces archives invisibilisées m'ont passionné et ont fortement résonné en moi, au point de me donner envie, non de poser ma caméra au sein d'une bataille – comme le préconise le genre du film de guerre -, mais de la diriger vers des hommes capables de créer cet autre espace, là précisément où ils peuvent briser leurs chaînes et s'affranchir du joug des combats.
Je crois aussi que je me suis un peu projeté sur l'une ou l'autre de ces photos, moi qui, privilégié, ai la chance de ne pas être mobilisé sur le front d'un conflit. J'ignore comment j'aurais réagi à la place de ces hommes, mais j'ai imaginé que j'étais l'un des leurs et, à mon tour, j'ai voulu faire l'éloge de l'art avec les outils à ma disposition.

Comment êtes-vous passé de cet état d'étonnement à la création de vos personnages, Pierre et Francis - dont les prénoms placés côte à côte sonnent comme un titre de Maupassant ?
L'étonnement est, en effet, l'état dans lequel j'étais lorsque j'ai fait naître cette histoire et ces personnages. Lorsque j'ai vu ces photos d'hommes habillés en femmes datées de 1914, j'ai lu sur leur visage l'expression de la liberté et de la joie. J'étais si étonné que j'ai poursuivi mes recherches. C'est ainsi que je suis tombé sur un soldat au prénom féminin (en flamand) : Fincher. Tout le monde dans ce camp l'appelait ainsi ; il était une star dans son genre, célébré par la manière libre et élégante d'incarner des personnages féminins. Apprendre une chose pareille de nos jours est tout à fait surprenant.
Cet art de jouer avec les codes, de torpiller l'archétype de la virilité m'a surpris, a ouvert mon regard et m'a confronté à mes propres préjugés.
J'ai aussi lu des témoignages de soldats de la Première Guerre mondiale, des récits de rencontres entre hommes mobilisés. Les amours queer étaient taboues, mais elles existaient. Au cœur de la guerre, un espace était donc ménagé pour que certains vivent une histoire d'amour et cela m'a bouleversé. Pour ceux qui survivaient, la fin du conflit mettait un terme à leur relation. Ainsi, en Belgique, j'ai découvert qu'un moment a existé : celui où des amours queer furent rendues possible, alors même que la société tentait de les étouffer. C'est au creux de cette tension et de ces contradictions que sont nés Francis et Pierre.

Si les personnages de vos films précédents souffraient de ne pouvoir s'exprimer dans la plénitude de leur être, paradoxalement ceux de ce film, plus âgés, parviennent à créer un champ des possibles en lisière des champs de bataille. Les envisagez-vous comme des héros résistants ?
Le mot « héros » porte à mes yeux une charge trop lourde. Je pense que beaucoup de gens courent vers leur perte à cause de leur peur de ne pouvoir en être. Quand je me suis documenté sur les soldats qui avaient fui la violence de la guerre, en disparaissant ou en se faisant tuer, cela m'a à la fois horrifié et motivé : j'ai voulu créer un personnage capable de sentir fortement cette injonction à l'héroïsme, et qui soit suffisamment courageux pour fuir la violence consciemment, à une époque où cela pourrait lui coûter la vie. En ce sens, l'attitude de Pierre, qui fait le choix de la vie, est pour moi profondément politique. Par ailleurs, Pierre ose exprimer ses émotions à Francis ; il ose se projeter ailleurs et verbaliser cette possibilité de l'amour, ce qui fait de lui un être courageux à mes yeux.
Lors de mes recherches, j'ai découvert que cent-soixante-cinq soldats belges n'avaient jamais été retrouvés. Cette information a stimulé mon imagination : comment ont fait ces hommes pour continuer d'exister dans la société sous une autre identité, que sont-ils devenus ? Je compte Pierre parmi eux, et de ce point de vue *Coward* rend hommage à ces hommes et à leur courage.

Vous mettez aussi en lumière le manque d'expérience de ces jeunes gens. La vie ne le leur a pas laissé le temps d'explorer le monde, ni leur sexualité…
Lorsque ces jeunes gens sont appelés, ils ont dix-huit ans. Ils n'ont donc pas vécu grand-chose. Pierre n'a même pas été au bal, il n'est jamais tombé amoureux à ce point. Tant de premières fois les attendent… Pierre et Francis vivent la première grande histoire d'amour de leur vie. Le contexte la rend encore plus spécifique, mais il la compromet en la poussant vers son terme. À la fin, il m'importait donc de restaurer la possibilité de ces premières fois.
Francis et Pierre occupent tout l'espace de ce film, que j'ai envisagé comme un film romantique. Avec eux, j'avais envie de filmer l'amour. Peut-être aussi parce qu'on a associé mes films précédents à des mélodrames, un genre qui favorise la libération des émotions. Cette fois-ci, j'ai fait le choix délibéré de la romance.

À l'arrière de cette ligne de front, que vous filmez comme des coulisses où la mort et la vie valsent l'une avec l'autre, vous donnez à voir le concret de la guerre - les charges d'obus colossaux, les cadavres entassés… Si *Coward* atteint une forme de transcendance, c'est aussi parce que vous en faites un film sensoriel et immersif…
Le rapport au corps est fondamental dans ce film, comme dans mes précédents, d'ailleurs. Dans *Girl*, le corps de Lara était malmené, transformé, détruit pour parvenir à la silhouette que cette danseuse souhaitait atteindre. Dans *Close*, il était question de la manière dont le corps s'exprime et se déploie pour pouvoir être accepté dans un groupe. Dans *Coward*, la physicalité est liée à la brutalité, à ce qu'on attend d'un soldat fort et opérant.
Je travaille toujours les déplacements de mes personnages comme une chorégraphie. Nous avons mis en place certains mouvements, notamment lorsque les soldats entassent les cadavres de leurs camarades sur des chariots, un acte d'une extrême brutalité, qui heurte l'Être dans son entier. Mais, par ailleurs, tel un antidote à la barbarie, je voulais montrer que les corps sont aussi capables de s'offrir du plaisir au contact les uns des autres : la découverte du corps de l'autre, de l'intimité, devait créer un contrepoint revitalisant. Je voulais filmer la connexion entre ces hommes, pas uniquement sur le plan romantique, mais aussi, par exemple, lorsqu'un soldat en aide un autre à se déshabiller avant de dormir en le consolant après une tentative d'évasion manquée.

Peut-on apercevoir, tapies dans le dos de vos images, une foi profonde dans les pouvoirs transformateurs de l'art et, peut-être même, une foi dans l'Homme, une foi… humaniste ?
Pour moi, la violence, sous tous ses aspects, fait partie de nos vies. Nous y sommes confrontés constamment. Je pense particulièrement à la période que nous traversons, où des conflits d'une extrême violence


25

ont cours. Pour moi, il est important de regarder cette violence en face : dans *Coward*, elle est là. Mais j'avais besoin de mettre en lumière une humanité sensible, tendre, présente malgré les apparences. Je voulais donner à voir l'empathie, la solidarité, la générosité par opposition à la compétitivité et à l'égocentrisme à l'œuvre dans nos sociétés. Cela me paraît important à montrer, car cela existe bel et bien !
Nous avons travaillé avec quarante jeunes acteurs pour ce film, et j'ai vu chez chacun d'entre eux une tendresse et une capacité à s'émouvoir que je voulais rendre visible sur grand écran. La violence ne m'intéresse pas beaucoup. Elle devait apparaître obligatoirement dans ce film pour mettre en relief ce qui s'y oppose. Voir des hommes danser ensemble, vêtus de costumes féminins réalisés avec des pans de parachute, au creux d'un conflit aussi meurtrier que celui de la Première Guerre mondiale, et que je cherche à universaliser, est une image de cinéma qui, il me semble, n'avait pas été filmée jusqu'alors, et que le monde a besoin de voir émerger aujourd'hui.
Certains professionnels pensent que les explosions, les batailles, les effusions de sang sont susceptibles d'attirer le chaland en salle. Pour ma part, je n'adhère pas à cette vision du cinéma.

Comment avez-vous pensé le travail de la caméra et la question de la perspective ?
La perspective dans ce film a été une grande question de fond. Je n'avais aucune envie de filmer des hommes massacrant d'autres hommes. J'ai donc décidé de me placer dans le camp à l'arrière des tranchées, et de reléguer la guerre à l'arrière-plan et au hors-champ. Les personnages font ainsi des va-et-vient. La manière d'ouvrir l'espace dans ce film passe par l'imagination des personnages et par les dialogues, sachant que ces soldats sont bloqués dans le temps et dans l'espace. Il leur faut donc trouver des stratagèmes pour survivre et respirer. Je tenais à alimenter mon amour pour les visages, comme dans mes films précédents. La caméra devient ainsi le compagnon de Pierre. C'est par ses yeux qu'on découvre le monde autour de lui. Toutes les illusions évoquées au début par les dialogues finissent par se matérialiser dans le réel : la virée à la mer, le désir d'escapade à la montagne… Le projet consistait à créer un hors-champ où reléguer le film de guerre, et flécher le regard vers ce camp, où se jouent d'autres possibles - et ainsi célébrer la force de l'imagination en nous centrant sur les visages.

Comment avez-vous choisi vos comédiens ?
Alors que nous étions encore en train d'écrire le scénario, j'ai débuté le casting en allant fureter à la campagne. Je cherchais un garçon doté d'une manière de bouger spécifique aux travaux agricoles. C'est là que j'ai rencontré Emmanuel Macchia. Il était très timide et peinait à utiliser sa voix, ce qui m'a intéressé, car Pierre, au début, parle comme les autres et n'a pas encore trouvé la sienne. Dans la mesure où il se suradapte, Pierre est pour moi un performer, mais différemment de Francis.
Emmanuel est venu au premier casting et il m'a désarmé. Il m'a ému par sa manière d'à peine oser occuper l'espace. Par contraste, je lui cherchais un partenaire extravagant. Quand j'ai rencontré Valentin Campagne, j'ai trouvé là un acteur sans filtre, capable d'occuper, lui, l'espace dans le bon sens du mot. Au début, leur duo ne fonctionnait pas tout à fait, mais j'avais l'intuition que Valentin allait aider Emmanuel à sortir de sa coquille. Et au bout de la troisième rencontre entre eux, une symbiose immédiate s'est produite, chacun est devenu important pour l'autre : nous étions en phase avec l'esprit du film.

Comment avez-vous travaillé à la lumière et à la colorimétrie du film avec votre chef-opérateur Frank van den Eeden ? Les iris clairs de vos comédiens influent-ils sur le choix des teintes dominantes ?
Les films de guerre – notamment la Première Guerre mondiale - sont souvent dominés par des teintes kaki, brun, vert. Mon imaginaire a voulu y inviter des couleurs variées, chaudes, comme certaines nuances de bleu, de rouge, de jaune. D'où la présence de bougies aussi, dans certaines scènes.
Les costumes, de ce point de vue aussi, sont très importants. Ces uniformes kaki gomment toute identité. Mais lorsque ces hommes créent leurs costumes pour les revues, ils deviennent inventifs et apportent des teintes leur permettant de se recréer une identité.
Quant aux yeux clairs, il est vrai que c'est un motif de mes films, mais cela relève sans doute de l'inconscient.

Votre travail sur le son frappe les tympans. Le relief d'un de vos bruitages est inoubliable : celui du rasoir manié par Pierre, glissant sur la peau de Francis…
Le travail sur le son est fondamental pour moi. Je voulais tenir le monde de la guerre hors champ, je l'ai donc fait se manifester par le son. C'est cette idée de la brutalité qui vous vient du dehors. Là aussi, pour faire contrepoint, nous avons créé des sons dont la fonction était d'apporter de la sensualité au film. Celui que vous mentionnez en est un. Il crée une connexion entre deux corps.
Tout aussi importantes sont les voix dans ce film. Celles qui chantent croisent le fer avec celles qui paniquent ou hurlent de douleur.

Propos recueillis par Anne-Claire Cieutat.



LISTE ARTISTIQUE

Pierre	Emmanuel MACCHIA
Francis	Valentin CAMPAGNE
Stevens	Jef JACOBS
Jacobs	Willem DE SCHRYVER
Blanckaert	Liam JACQMIN
Cooreman	Mistral GUIDOTTI
Sargeant Dubois	Mathieu CARPENTIER
Jozef	Jonas WERTZ
Thomas	Boris BOUCHAT
Rik	Orlando VAUTHIER
Arthur	Tuur VERELST
Robert	Max COLONNE
Ernst	Tijmen VAN DAMME
Emile	Emil KRASTEV

LISTE TECHNIQUE

Réalisé par	Lukas DHONT
Scénario	Lukas DHONT & Angelo TIJSSENS
Producteur	Michiel DHONT
Coproducteurs	Juliette SCHRAMECK– Laurette SCHILLINGS, Frans VAN GESTEL, Sebastian KORTEWEG Jacques-Henri BRONCKART, Tatjana KOZAR
Directeur de la photographie	Frank VAN DEN EEDEN SBC – NCS
Directeur artistique	Eve MARTIN
Création des costumes	Isabel VAN RENTERGHEM
Ingénieur du son	Yanna SOENTJENS
Supervision musicale	Pierre-Marie DRU
Maquillage et coiffure	Evalotte OOSTEROP
Montage	Alain DESSAUVAGE
Musique originale	Valentin HADJADJ
Supervision des effets visuels	Stefan RYCKEN
Conception sonore	Valérie DELOOF
Mixage son	Cyril HOLTZ
Distribution	Diaphana Distribution
Ventes internationales	Match Factory

