



FESTIVAL DE CANNES
SÉLECTION OFFICIELLE 2026
CANNES CLASSICS

L'ÂGE D'OR

UN FILM DE BERENGER THOUIN



GoGoGo FILMS
PRÉSENTE



FESTIVAL DE CANNES
SÉLECTION OFFICIELLE 2026
CANNES CLASSICS

L'ÂGE D'OR

UN FILM DE BERENGER THOUIN

FRANCE | 2026 | 1H53 | DCP | 5.1 | 1.66



La vie hors-norme de Jeanne Lavour n'appartient qu'à elle-même. Elle traverse le XX^{ème} siècle et défie son destin, depuis son enfance dans la boucherie de ses parents jusqu'à son rêve de devenir comtesse. D'une guerre à l'autre, du Paris des années folles au Brésil, son chemin croise l'Histoire et embrasse le monde, aux côtés de Guillaume de Barante et de l'intrépide Céleste.



ENTRETIEN AVEC BÉRENGER THOUIN

Propos recueillis par Anne-Claire Cieutat

Ce projet est d'une étonnante modernité !

La multiplication des sources d'images, les associations par le montage, la fiction faite de toutes choses, tout cela appartient pleinement à l'esthétique d'aujourd'hui. En cela, *L'Âge d'Or* s'inscrit comme un récit profondément contemporain, bien que composé de matériaux parfois anciens. C'est d'ailleurs là son paradoxe et sa tension. Les drames de nos sociétés, les guerres, les parcours des femmes issues d'un milieu populaire... ces sujets me semblent actuels.

D'où vous vient le goût des archives et des voyages dans le temps ?

J'aime les récits amples, les fresques qui se déploient. Avec *L'Âge d'Or*, j'avais envie qu'on s'attache à un personnage féminin romanesque, dont l'élan nous embarquerait. C'est ce qui m'a tout de suite attiré lorsque j'ai commencé à travailler avec des archives pendant mes études de cinéma. Dans ces images, les individus semblent faire partie d'une Histoire qui les dépasse.

D'autre part, les archives portent en elles un petit bout du réel arraché au temps. Elles attestent d'une réalité passée qui me touche et me procurent une émotion immense sur le plan esthétique. Des opérateurs de cinéma ont réalisé ces cadrages remarquables, ont orchestré ces scènes, dont la puissance demande à être révélée. Il m'a semblé qu'elles pourraient être un atout pour ce récit, pour accompagner mon personnage et lui offrir un décor spectaculaire.

Les archives permettent de composer avec le réel et le temps, de jouer avec les codes de narration, et à mon sens de faire jaillir des émotions.

Vous mettez pourtant une mise en garde au début du film.

Dans *L'Âge d'Or*, l'illusion repose sur le montage qui associe des images de sources différentes pour fabriquer un récit fictionnel. Aujourd'hui, nous nous méfions beaucoup des images générées par l'IA, à raison bien sûr. Dans notre cas tous les plans sont authentiques et ont surtout fait l'objet d'un travail artisanal de restauration et d'étalonnage destiné à créer une continuité visuelle. Il y a bien sûr quelques trucages, comme souvent au cinéma !

Cette phrase en incipit vient rappeler que le sens des images se construit aussi par leur agencement, leur contexte et le récit qu'on leur fait porter.

Quelles ont été les différentes étapes de fabrication de ce projet hors-norme ?

Ce film, c'est 10 ans d'écriture et de travail sur les archives.

Je savais que nous allions mêler des images d'archives à la fiction, mais il fallait trouver une forme et un langage. J'ai d'abord regardé des films de famille tournés en Super-8 et conservés dans les cinémathèques, mais il m'a semblé qu'il était moins facile de s'y plonger, et que les motifs – les bébés, les animaux domestiques, etc. – y étaient moins variés. Je me suis ensuite tourné vers le fonds Gaumont-Pathé, qui contient des images de cinéma documentaire – essentiellement des actualités filmées en 35 mm – d'une puissance incroyable. Il fallait aussi trouver des séquences assez longues ou plusieurs valeurs de plans d'une même scène pour pouvoir les utiliser.

En parallèle aux recherches d'images, l'écriture s'est effectuée avec le co-auteur Medhi Ben Attia, avec de très nombreux allers et retours au fil des années.

Le scénario terminé, avec le monteur Rémi Langlade, nous nous sommes lancés dans neuf mois de montage en tressant les images d'archives à celles de la partie fiction storyboardée avant qu'elle ne soit tournée. Il nous fallait nous projeter et avoir foi dans le projet lors de cette étape, encore très abstraite, qui nous a permis de trouver la forme du film. J'ai été soutenu par la productrice, Carine Ruszniewski, très impliquée d'un bout à l'autre de ce processus créatif.

Le tournage a suivi, heureux de bout en bout, puis le travail de postproduction, titanesque lui aussi.

De qui s'inspire Jeanne de Barante, à qui vous offrez une histoire ?

Lorsqu'on se plonge dans les archives, on constate que dans les plans de rues, de villes, apparaissent autant de femmes que d'hommes. Mais lorsqu'il n'y a qu'un seul sujet à l'image, c'est presque toujours un homme. Les femmes n'avaient pas droit à leur gros plan, contrairement aux politiques, militaires ou sportifs.

Quand j'ai commencé à écrire ce film, j'ai fait parler mes grands-mères pour puiser des récits intimes et retracer notre histoire familiale depuis leurs points de vue.

Par ailleurs, je suis nourri de littérature du XIX^e siècle et du début du XX^e, et j'ai pu constater que les aventuriers prestigieux, comme Martin Eden, étaient masculins et avaient peu d'équivalent féminin. Il m'a semblé qu'en embrassant le parcours d'une femme qui traverse le XX^e siècle, je pourrais emprunter un chemin un peu différent.

Jeanne vit des abandons successifs, affronte deux conflits mondiaux, aime sincèrement, voyage, brave les interdits, commet un acte irréparable, se compromet en collaborant pendant la Deuxième Guerre mondiale : sa vie est un roman ! L'envisagez-vous comme une héroïne malgré sa part obscure ?

Jeanne répond à mes envies romanesques, et aux limites qu'on imposait aux femmes de son époque – le mariage, l'obligation d'avoir un enfant... – et qui deviennent des étapes par lesquelles doit passer un personnage féminin de ce temps. Je ne voulais surtout pas édulcorer ses zones d'ombre, ne pas faire le biopic d'une femme exemplaire qu'on porterait aux nues. Je souhaitais qu'on puisse avoir envie de la suivre, et parfois qu'on n'accepte pas ses actes et sa noirceur.

Quand Céleste la qualifie de « fille de boucher avec des rêves de bourgeoise », elle donne le ton. Lorsque, lors de sa communion, elle aperçoit le comte de Barante, elle se met à rêver d'une vie loin de son milieu d'origine. À partir de ce moment-là, sa trajectoire bifurque et Jeanne n'a de cesse de tracer sa propre route et non de nous faire plaisir. Tout au long de son parcours, elle va tout faire pour s'en sortir, suivre ses amours, ses passions, et se construire un lieu de vie idéal. Pendant la collaboration, elle agit en pensant à ce qu'elle ne veut pas sacrifier. Son individualisme prend le dessus.

Vous faites des va-et-vient constants entre l'histoire individuelle de Jeanne et la grande Histoire – les échos de la guerre parvenant parfois de loin, comme dans ce plan de fumée à l'horizon, consécutif à une explosion.

Dans son château et dans le présent de l'histoire, Jeanne n'a aucune vision d'ensemble et évidemment pas la connaissance que nous avons, nous, des événements de la grande Histoire. Quand Céleste, l'amour de sa vie, s'en va, ce départ est bien plus retentissant pour elle que tous les événements historiques. Le moteur amoureux est pour Jeanne plus important que tout le reste. De la même manière, lorsqu'elle affronte la grande crue de Paris, la seule chose qui la préoccupe, c'est de rejoindre Céleste.



Plusieurs scènes issues des archives, comme celles des crues parisiennes et italiennes, sont impressionnantes.

C'était aussi mon envie pour ce film : créer une expérience spectaculaire en utilisant des moyens détournés, sans avoir le budget des grosses productions. Il me semble que nous sommes parvenus à donner corps à notre désir d'ampleur un peu dingue et à faire émerger des images marquantes, où apparaissent le Titanic, la Première et la Seconde Guerre mondiale, la tour Eiffel sortie de terre ; où l'on prend des bateaux, des avions, des trains, et où apparaissent des foules de figurants !

Mais à mon sens ce qui est plus spectaculaire encore, c'est de croiser des visages de femmes et d'hommes de l'ancien temps et d'y trouver une humanité partagée.

Vos images - d'archives ou de fiction - comportent des regards caméra troublants. Des fantômes traverseraient-ils le pont bâti par ce film pour venir à notre rencontre ?

Il me semble que dans l'acte de filmer, entre autrefois et aujourd'hui, il y a une continuité, une permanence du geste. Ces regards caméra dans les images d'archives me bouleversent. Si l'on prend le temps de les laisser nous regarder, une rencontre s'opère et provoque un vertige. La durée de ces plans permet aussi de redonner à ces personnes filmées à l'époque une capacité à être incarnées et à exister.

Vous ne gommez pas totalement les coutures entre les images de différentes natures. En résulte un léger frémissement à l'écran, qui alimente le vertige ...

Il s'agit pour moi de proposer un pacte, une expérience joyeuse au spectateur. S'il l'accepte, on peut jouer ensemble. Parfois, les coutures sont invisibles et provoquent cette sensation d'un voyage dans le temps ; parfois, elles ne le sont pas et nous permettent de nous rappeler que tout cela est fictionnel. Le jeu consiste à accepter que tout cela est vrai et faux en même temps et à questionner notre place dans cette histoire.

Vous insérez dans votre montage une entrée de train en gare, une sortie d'usine, entre autres images. Est-ce une manière pour vous de vous connecter aux origines du cinématographe et de toucher du doigt son ontologie ?

Ces archives sont des images de cinéma qui ont été cantonnées à une fonction documentaire. Elles ont aussi une valeur patrimoniale. Il m'a semblé qu'on pouvait raconter une histoire avec elles. C'est mon premier long-métrage : j'essaie de comprendre ce qu'est le cinéma, et je m'interroge sur ma manière de m'en parler.

Comment avez-vous déterminé quelles séquences seraient en noir et blanc et lesquelles seraient en couleur ?

Le prérequis au projet était que toutes les images devaient avoir le même statut. C'est pourquoi nous avons tourné la partie fictionnée en noir et blanc puis l'avons colorisée, afin de créer une harmonie au montage. De façon générale, pour voir apparaître un codé esthétique cohérent, nous avons pendant le tournage épousé le mode opératoire des opérateurs du passé, qui utilisaient un pied permettant au besoin de panoter, tournaient surtout en extérieur et éclairaient peu.

Mais il nous est apparu avec le chef-opérateur Martin Roux que la capacité à alterner couleur et noir et blanc offrait la sensation d'un temps qui s'écoule. Dans un film qui retrace environ soixante ans du XX^e siècle, il nous fallait marquer des temporalités, créer des sautes et faire éprouver la densité temporelle à l'œuvre. À l'échelle du film, il s'agissait de pouvoir naviguer avec fluidité entre ces époques, sans forcément associer le noir et blanc au passé et la couleur au présent. Ainsi les alternances créent des chapitres dans la vie de Jeanne, qui se dévoile comme dans un feuilleton.

La voix off, en jouant parfois sur le décalage avec les images, crée une sensation de proximité avec Jeanne...

Je souhaitais que la voix off ajoute une densité aux différentes temporalités du film. Qu'elle affirme un point de vue et instaure un dialogue avec les images. Il y a des choses que Jeanne a envie d'exprimer, et d'autres qu'elle ne nous dit pas.

Le travail du son de manière générale était une vaste entreprise. Comme les archives étaient muettes, nous avons organisé un tournage sonore pour leur apporter de la vie.

Comment avez-vous choisi vos interprètes et comment les avez-vous dirigés dans les séquences impliquant des archives en contrechamp ?

Il ne fallait pas être bloqué par le dispositif, les archives et le prémontage. Il était donc important de choisir des comédiens capables d'insuffler de la vie, l'élan des personnages devant prendre le pas sur les archives. Je souhaitais que les actrices et acteurs puissent amener des accidents et bouleverser ce qui avait été établi au préalable tout en s'inscrivant dans un cadre défini.

Souheila Yacoub dégage la force rayonnante que je cherchais pour défier les hommes que Jeanne rencontre et le siècle qu'elle traverse, mais aussi pour donner la réplique à des fantômes ! Dans certaines séquences, elle jouait avec des photos ou un iPad devant elle. Cela la passionnait, mais l'exercice n'était pas aisé, car il lui incombait d'être vivante pour deux.

Vassili Schneider est, lui, un habitué des films d'époques, mais son jeu moderne et vif ne l'y enferme pas, il amène presque une forme d'anachronisme bienvenu.

Yile Yara Vianello, qui est italienne et joue Céleste, m'intéressait par sa manière de bousculer les codes, son caractère insaisissable et mouvant. Elle est arrivée chargée d'elle-même et a apporté sa liberté au film.

Il faut aussi souligner que tous les trois, ainsi que les autres comédiens, ont cette capacité exceptionnelle d'habiter le plan sans donner l'impression de jouer, comme tous les personnages des archives qui ne font qu'être eux-mêmes pour la caméra.

Comment avez-vous guidé les compositeurs Enrico Ascoli et Céleste Thouin ?

La musique devait jouer avec les codes du film d'époque, du drame ou de l'aventure et pouvoir s'emparer de l'histoire intime de Jeanne autant que de la dimension épique du film. Avec Enrico et Céleste (qui est mon petit frère), nous avons cherché à créer une musique éclectique et polymorphe. Les influences vont de la pop expérimentale, du clavecin Renaissance à l'amplitude de la musique électronique contemporaine, reliés par le fil narratif du film.

Votre titre, *L'Âge d'Or*, ravive le souvenir du classique de Luis Buñuel.

L'âge d'or évoqué par le titre revêt une dimension ironique, la modernité évoluant avec les pires noirceurs dont l'humanité a été capable.

À titre personnel, l'âge d'or, c'est aussi celui de l'émergence du cinéma.

Et à l'échelle de Jeanne, ce titre réfère à la recherche d'absolu qu'elle atteint lorsqu'elle réunit autour d'une table les êtres qui lui sont le plus chers.

Le film jouant sur la deuxième vie qu'on donne à des images, il ne me paraissait pas absurde que ce titre soit celui d'un film de Buñuel. J'espère qu'il ne nous en voudra pas de le lui avoir emprunté.





BÉRENGER THOUIN

Après une formation à l'ENS Louis Lumière, Bérenger Thouin écrit et réalise 6 courts métrages entre 2012 et 2020. Son travail fait la part belle à l'Histoire et aux images d'archives. *L'âge d'or* est son premier long métrage.

LISTE TECHNIQUE

Réalisation
Scénario

Bérenger THOUIN
Bérenger THOUIN, Mehdi BEN ATTIA
en collaboration avec Virginie LEGEAY, Rémi LANGLADE

Image
Montage
Étalonnage
Son
Montage son
Mixage
Mise en scène
Scripte
Casting
Décoration
Costumes
Maquillage
Coiffure
Direction de production
Direction de postproduction
Effets visuels
Musique

Martin ROUX
Rémi LANGLADE
Laurent RIPOLL, Julian NOUVEAU
Marco FIUMARA, Erwan KERZANET
Claire CAHU, Carolina SANTANA
Vito MARTINELLI, Lucien RICHARDSON
Violette ECHAZARRETA
Julie DARFEUIL
Lan Hoang-Xuan, Sophie NARDONE
Clémence PÉTINIAUD
Anne BLANCHARD
Elsa GENDRE
Véronique GELY
Anaïs ASCARIDE
Jonathan LESTER
Hugues NAMUR
Céleste THOUIN, Enrico ASCOLI

Production

GoGoGo Films, Carine RUSZNIEWSKI
Graffiti Film, Enrica CAPRA
Les Films de la Chapelle, Lester Films
Pyramide Distribution
Films Boutique

Co-production
Distribution
Ventes Internationales

Financement

Canal + | Ciné + OCS | TV5 Monde | CNC | Région Occitanie | Région Nouvelle-Aquitaine |
Département Lot-et-Garonne | Département Charente | Prix Transpalux Magelis mon film sur un plateau |
Cinémage 20 | Cofimage 36 | Indéfils 14 | Eurimages | Fonds régional du Piémont |
Fonds italien pour les coproductions minoritaires | SACEM

LISTE ARTISTIQUE

Souheila Yacoub
Vassili Schneider
Yile Yara Vianello
Pierre-Antoine Billon

JEANNE
GUILLAUME
CÉLESTE
ANDRÉ



PYRAMIDE
DISTRIBUTION