

Résumé de Thèse

**The Board and the Commission (1909-
present):
study of a *language criterion* through
film classification.**

Julie Villessèche.

2016

Université Lumière Lyon 2

U.F.R des Langues

Département d'Études du Monde Anglophone

Ecole Doctorale 3la

CRTT (Centre de Recherche en Terminologie et Traduction)

Doctorat en Etudes Anglophones

Université Lumière Lyon 2
U.F.R des Langues
Département d'Etudes du Monde Anglophone
Ecole Doctorale 3la
CRTT (Centre de Recherche en Terminologie et Traduction)

Doctorat en Etudes Anglophones

**The Board and the Commission (1909-
present):
study of a *language criterion* through
film classification.**

Julie Villessèche.

Supervisors:
Jean Soubrier, Université Lumière Lyon 2.
Jim Walker, Université Lumière Lyon 2.

Members of the jury:

Kristy Beers Fägersten, Södertörn University, Sweden.

Sue Harris, Queen Mary University, United Kingdom.

Jean-Rémi Lapaire, Université Bordeaux-Montaigne 3, France.

ACKNOWLEDGEMENTS

Now I have written this thesis, I am convinced that it would not have been possible without the support and kindness of people around me. They have allowed me to grow into the researcher-apprentice I have been for the past three years.

Thus, firstly, I thank my supervisors for believing such a subject had a chance to flourish into a research, and for trusting me at all times.

I also thank my University, and especially my Doctoral School, l'Ed 3la, for giving me the chance to accomplish this thesis, thanks to a doctoral contract; the English department, for letting me teach during two years, and thus, discover the other side of a researcher's work; and my research laboratory, the CRTT (Centre de Recherche en Terminologie et Traduction), for supporting the projects in which I was involved.

I am thankful to Sue Harris, for welcoming me in the Film Studies Department of Queen Mary University (London) for three months and for also accepting to be a *rapporteur* and member of my jury.

My thanks also go to Kristy Beers Fägersten, who agreed as well to be one of my *rapporteurs* and member of my jury, and to Jean-Rémi Lapaire, for allowing this jury to be complete by his presence.

I would like to thank all the people who welcomed me in The National Archives (Kew) and (Pierrefitte-sur-Seine), and at the Municipal archives of Lyon.

I would like to personally thank the two members of the BBFC – Jacob (Sorry, for not giving your name) and Edward Lamberti, who gave me access to the film files.

It also goes without saying that all this would not have been possible without the help and advice of Jonny Davies (BFI Archives).

This work would not have been possible without the kindness of Pierre Chaintreuil and Jean-François Théry, who took time to answer my questions about the work of the Commission.

And, of course, I thank Pierre Frank, Claude Brenez, Jean-François Tardy, Barbara Dent and Gauthier Jurgensen, for agreeing to meet me.

If this thesis is today of ink and paper, it is also thanks to:

- My dear proofreaders, who helped me on short notice, without a dash of complaint: Michaël Gauthier and Adam Renwick.
- My lovely sister, for creating the image of the Popcorn Times, and for proofreading my interviews: Oriane Villessèche.

- My colleagues and co-organisers of the Sociolinguistics Summer School 7, who have been understanding for my half-presence at the conference.

But, if all this is possible today, it is thanks to my parents, sisters and brothers, who have been there for me for three years, who have never doubted me and who have carried me through the most difficult times.

Introduction

Qu'est-ce que la classification des films ?

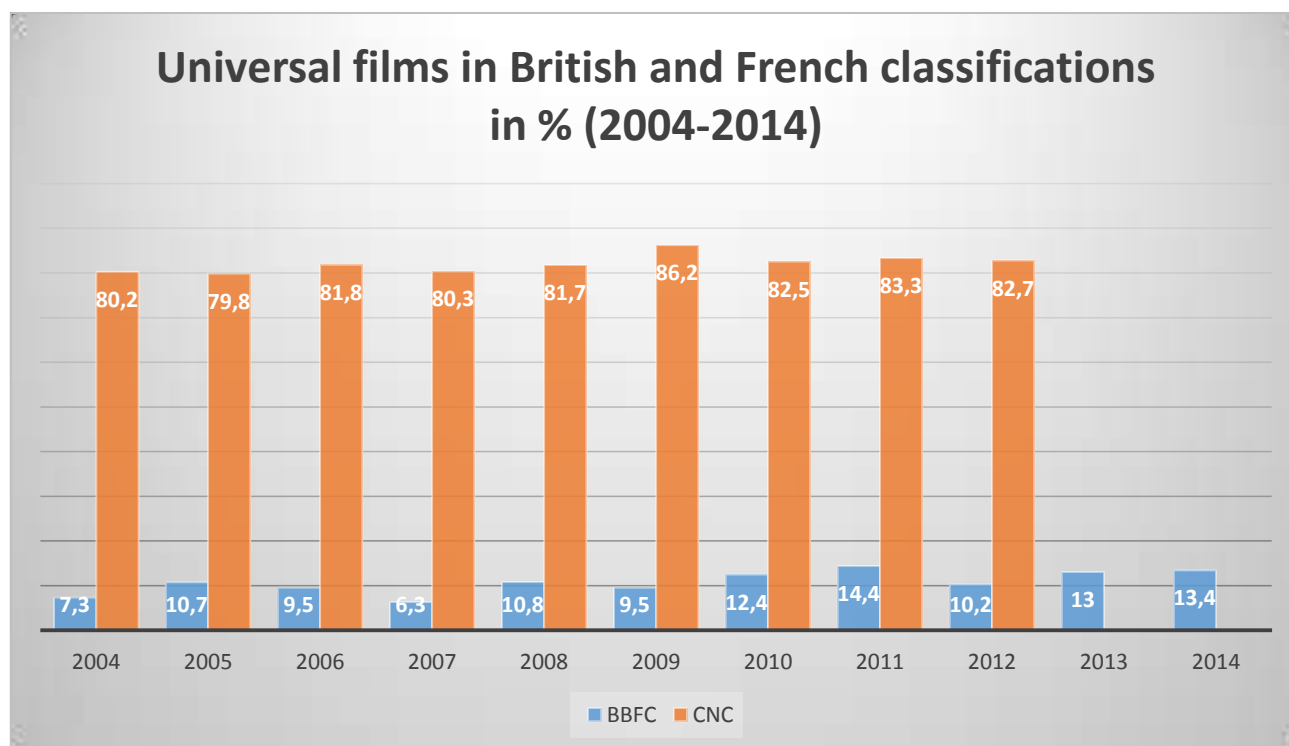
- Il ne s'agit ni de classer méticuleusement des films selon un ordre bien particulier ;
- Ni de classer les films selon leur genre (comédie, horreur, policier, etc.)
- Mais il s'agit bel et bien de classification selon l'âge des spectateurs.

Au Royaume-Uni, l'institution en charge de la classification est le BBFC – British Board of Film Classification, qui délivre des certificats de classification. En France, il s'agit de la Commission de Classification des Œuvres Cinématographiques, qui s'intègre dans un ensemble plus large, le CNC (Centre National de la Cinématographie). Elle délivre un visa d'exploitation, qui a deux faces distinctes dans le cadre de productions ou co-productions françaises : un visa d'exploitation nationale et un visa d'exploitation internationale.

Pourquoi s'intéresser à un tel sujet ?

L'aspect comparatif entre le Royaume-Uni et la France :

D'un certificat de classification du BBFC signalant « *15. Contains strong language, violence and sex, all involving puppets* [emploi de langage très vulgaire, scènes de violences et de sexe, avec des marionnettes comme personnages] »¹ à un visa d'exploitation du CNC portant la mention « Tous Publics avec Avertissement « *Bien que ce film soit un film d'animation, il n'est pas destiné au plus jeune public, en raison de scènes violentes et de l'emploi d'un langage très cru* » »², on pourrait croire que ces deux avertissements concernent



deux films complètement différents : ils décrivent pourtant le même, mais du point de vue de deux institutions différentes, situées respectivement au Royaume-Uni (Londres) et en France (Paris). Si une différence principale devait être mise en avant, ce serait la suivante : entre les classifications britanniques et françaises, il existe de façon quasi-systématique un "écart de classification" pour tous les films classifiés et/ou sortis en salles. Et cette dissemblance se répercute sur les statistiques des classifications³. En effet, alors que la très grande majorité des sorties en France se voit attribuée la mention « Tous Publics », la répartition des classifications au Royaume-Uni place la majorité des films dans des catégories plus élevées : interdits aux moins de 12 ou 15 ans, du moins pour les années 2000.

¹ *Team America*. Directed by Trey Parker. In BBFC Website. 2004. Consulté le 19/08/2014. URL : <http://www.bbfc.co.uk/releases/team-america-world-police-2004-0>.

² *Team America*. Directed by Trey Parker. In Commission de Classification des Œuvres Cinématographiques. Mars 2004-Mars 2005. « Rapport d'activité ». Paris : CNC. Consultable sur le site du CNC.

³ Ces statistiques sont extraites des rapports de la Commission de Classification des Œuvres Cinématographiques et du BBFC. Ces rapports sont disponibles en ligne aux liens suivants. Commission : <http://www.cnc.fr/web/fr/rapport-de-la-commission>. BBFC : <http://bbfc.co.uk/about-bbfc/annual-reports>.

L'aspect linguistique de l'étude :

Ainsi que présenté dans le paragraphe ci-dessus, le *langage* ne semble pas avoir la même place en France et au Royaume-Uni. Ces deux systèmes sont fréquemment opposés dans la presse, au point de décrire l'un comme très strict et l'autre comme très libéral.

De plus, le discours des examinateurs de films est particulier à chaque classification. Dans l'exemple de *Team America* (Trey Parker, 2004), dans le cas du BBFC, ils parlent de *strong language*, alors qu'en France, ils mentionnent un *langage très cru*.

Enfin, alors que le BBFC a attribué un interdit aux moins de 15 ans à ce film en mentionnant les dialogues comme étant l'une des principales raisons, la Commission lui a, quant à elle, octroyé un *Tous Publics avec Avertissement* – avertissement qui inclut le *langage* dans le cadre d'un commentaire plus large : il s'agit d'un film d'animation, mais il n'est pas destiné à un jeune public, contrairement à beaucoup de films de cette catégorie. Ainsi, selon la société dans laquelle on se place, le film ne pourra pas toucher le même public.

Définir une problématique.

Le langage a donc sa propre histoire dans chacune des classifications : est-ce une histoire culturelle et sociale des « mots interdits, impolis, offensants etc » qui est retracée dans ces deux systèmes ? Ou bien une histoire institutionnelle du langage, telle qu'envisagée par le BBFC et la commission du CNC, et qui conjugueraient les attitudes des examinateurs à celles de professionnels de l'audiovisuel (en particulier, maisons de production et réalisateurs), audiences (une partie plus ou moins importante de la société suivant les époques), et personnes ou entités publiques diverses et variées (associations, autorités locales, institutions religieuses etc) ? Dans ce deuxième cas de figure, le langage serait aussi compris dans sa dimension politique et économique, et ne serait plus seulement envisagé du point de vue d'une société donnée, mais dépendrait également d'une culture d'institution, qui pourrait parfois provoquer des changements, tout comme adopter des attitudes très conservatrices, pas toujours partagées par la majorité des usagers des salles de cinéma. Dès lors, le propre d'une étude sociolinguistique dans le domaine des recherches cinématographiques, c'est de faire apparaître le discours que ces institutions utilisent pour définir ce qu'est le langage en tant que critère de classification d'un film, mais aussi de faire ressortir les préoccupations des audiences à propos du langage au fil du temps.

Ainsi, la question principale de cette étude est donc :

Comment le travail des examinateurs ainsi que les évolutions institutionnelles et sociales ont-ils façonné la création et le développement d'un *critère langage* au sein des classifications britanniques et françaises ?

En outre, à l'origine de ce travail, quatre hypothèses avaient été formulées :

- Les différences en termes de censure/classification du *langage* ne sont pas seulement d'origines sociales ou culturelles, mais s'appuient sur le cadre institutionnel
- Au Royaume-Uni, l'évolution du critère *langage* est due à des éléments culturels et structurels, notamment en termes de méthode de travail des examinateurs
- En France, l'aspect mineur du *langage* au sein de la classification n'est pas seulement dû à des éléments culturels, mais aussi à l'évolution de la classification elle-même dès ses débuts
- Au Royaume-Uni, comme en France, la traduction joue un rôle dans la classification du *langage* au travers des sous-titres, et/ou du doublage.

Le plan a été construit autour de trois axes principaux, afin de répondre à la problématique citée ci-dessus :

- Partie I : il s'agit de définir les contours théoriques du sujet, en mettant en valeur les différents champs d'étude dans lequel il s'inscrit, afin de construire une réflexion plus globale.
- Partie II : elle s'organise autour de la question de la méthodologie et du contexte historique dans lequel cette problématique s'est définie. En effet, il s'agit d'une part de se placer à un niveau plus global en s'intéressant à la partie terrain de ce sujet, mais aussi de définir les évolutions qui ont façonné la création d'un *critère langage*.
- Partie III : en se consacrant à l'évolution du travail des examinateurs, il s'agit de mettre en valeur la façon dont *le critère langage* s'est – ou non – construit, mais aussi d'en présenter les principales caractéristiques, afin de le placer également dans une perspective plus contemporaine. En effet, de nos jours, le contenu *langage* de la classification au sein de ces deux systèmes dépend de dynamiques qui se sont mises en place au cours du siècle dernier. De plus, cette étude était placée sous le prisme de la diachronie et de la comparaison, afin d'expliquer les différences, telles qu'on les connaît aujourd'hui, entre les classification britannique et française des films.

Partie I: Les contours théoriques

Qu'est-ce que censurer/classifier ?

Mais une fois ceci énoncé, quel est le rapport entre langage, classification des films et censure ? Ou pour le reformuler autrement, qu'est-ce que censurer un film ? À cette question, il y a plusieurs éléments de réponse. Un premier élément de définition qui apparaît comme le plus évident est l'interdiction totale d'une œuvre. Un deuxième qui serait plus emblématique de ce qui se fait encore au Royaume-Uni et qui est symptomatique de cette procédure quand il s'agit des films est les scènes coupées. Cependant, censurer, et donc couper des scènes, couvrir des paroles, interdire la diffusion d'un film, c'est décider pour le "grand public", pour toutes les audiences potentielles, avant même sa projection en salles, si le film peut être vu par tout le monde ou si cela ne convient qu'à un certain type d'audience. Mais dans ce cas-là, classifier, est-ce censurer ? D'une certaine façon, si l'on considère que suivant la classification on peut interdire à une certaine audience comme les moins de 15 (GB) ou 16 (FR) ans de se rendre en salles de cinéma pour assister à une séance, alors oui. La classification pourrait être définie comme une sous-catégorie de la censure : après tout, jusqu'en 1984, BBFC signifie *British Board of Film Censors*.

Pour conclure, la censure des films peut être :

1. des scènes coupées/dialogues coupés (on parle de "*Bowdlerised versions*" : cas où le réalisateur ou la maison de production considère que l'institution est allée trop loin dans le découpage du film). Les dialogues coupés sont parfois plus fréquents qu'on le croit dans la mesure où la quantité de "bad language" joue sur le niveau de classification : « *The Disney animated feature, Pocahontas II - Journey to a New World had three instances of the use of 'bloody' removed from a video where the appeal and address were wholly at 'U', and which was 'U' in all other respects* »⁴. Il peut parfois s'agir de pré-censure (le script est consulté par le BBFC par exemple, avant même sa réalisation) : « *Of course, we cannot say with any certainty till we see the film, as the treatment is what really matters. But I should think that most of it will turn out all right for "U"* »⁵ ; ou d'auto-censure requise : ce fut le cas de *Indiana Jones and the*

4 BBFC. 1999. *BBFC Annual Report*. Document disponible en ligne. p.18.

5 Document extrait des archives : Examiner's report for *Dr Who and the Daleks* daté du 4.2.65, disponible en ligne sur le site du BBFC.

Temple of Doom. Lors de sa soumission pour classification au BBFC, la maison de production demandait un "PG" alors que les examinateurs voyaient plutôt un "15", certaines scènes étant considérées comme inacceptables au niveau "PG". Ainsi, le 17 mai 1984, après un visionnage par un examinateur et un autre en groupe, une lettre contenant une pièce jointe mentionnant « *The following modifications are required for the 'PG' category* » fut envoyée à la maison de distribution UIP. La censure est alors l'objet de négociation : pour obtenir une certaine classification, il faut parfois sacrifier certains aspects du film et assurer l'avenir économique du film, car c'est bien là l'enjeu principal.

2. une interdiction de diffusion : au Royaume-Uni, ce fut le cas entre 1933 et 1958 pour *Island of Lost Souls*, réalisé par Erle C. Kenton (interdit en salles de cinéma pendant toute cette période). En France, la situation peut parfois même s'avérer encore plus complexe : Albert Montagne souligne qu'une interdiction de diffusion peut passer totalement inaperçue, car « *La difficulté est aggravée du fait que l'interdiction totale n'est mentionnée que dans des revues spécialisées et demeure donc confidentielle* » (2007 : p.15).
3. un retard de classification (le film reste en attente de classification, faute de trouver un accord entre les différentes parties impliquées) : *Ulysses* a vu sa réalisation retardée entre 1962 et 1967 (année de sa sortie en salles). Le projet a même changé de réalisateur entre temps, avant de trouver son créateur en la personne de Joseph Strick.
4. une restriction de diffusion : "interdit aux moins de..." ou (cas de figure possible au Royaume-Uni) interdiction de diffusion par le BBFC mais une autorité locale décide que le film pourra être diffusé par un club privé par exemple.
5. La mise en circulation de plusieurs versions : par exemple, dans le cas de *The Ghost Writer*, réalisé par Roman Polanski, il existait une version américaine et une version dite internationale. Les changements touchaient notamment les dialogues : « *In the UK (among others), the uncensored audio track is used for the film. It features the f-word multiple times and also the c-word is used once. For the PG-13 rating (for language, brief nudity/sexuality, some violence and a drug reference), the studio replaced most of those terms in a relatively ham-fisted manner by dubbing or muting* »⁶. Ainsi, pour un certain nombre d'occurrences de "fuck" dans le film (seulement deux furent conservées), la

6 Lowrey, Mike. 2014. « Comparison between the PG-13 version and the International version of *The Ghost Writer*, by Roman Polanski ». Movie-Censorship.com. <http://www.movie-censorship.com/report.php?ID=797656>, consulté pour la dernière fois le 01/10/2014.

version américaine les a remplacé par des équivalents perçus comme moins offensants pour cette catégorie de classification. Par exemple, « *Look, it's a new ghostwriter he needs, not another **fucking** politico* » (version internationale) tandis que pour la version PG-13, on entend : « *Look, it's a new ghostwriter he needs, not another **goddamn** politico* » (00:02:33 du film).

Si l'on devait retenir une chose de cette brève énumération, c'est qu'elle souligne une censure plurielle, tant par ses acteurs que par le contenu de la censure. En effet, dans le cadre du langage, le positionnement classification/censure conduit à une limitation des termes que certains types d'audience peuvent entendre ou à une censure pure et simple de contenu. Cela peut concerner « *un mot (bip-bip remplaçant le mot S.A.C. dans *Le Juge Fayard dit le Shérif d'Yves Boisset en 1977*), un groupe de mots ou une phrase (dans *La Kermesse de L'Ouest (Paint Your Wagon)* de Josuah Logan en 1969, l'injure raciste "French tarts" ("Putains françaises"), lancée dans la V.O., n'est pas traduite dans la V.F. et est même omise* » (Albert Montagne, 2007 : p.15) – exemples provenant de classifications françaises. Et les injures ou jurons ne sont pas les seuls concernés : pour prendre un autre exemple plus récent, le film d'animation Disney, *Aladdin*, sorti en 1992, comportait dans la chanson "Arabian Nights" « *where they cut off your ear if they don't like your face* »⁷, qui fut remplacé dans les versions suivantes, notamment en VHS et DVD, par « *where it's flat and immense, and the heat is intense* ».

Qu'est-ce que le langage vulgaire ou bad language ?

Un des premiers aspects qui a été établi au cours de cette thèse, c'est qu'à l'origine du langage vulgaire, il s'agit avant tout des mots ou expressions tabous. Ainsi que le souligne Timothy Jay (2009 : p. 153) : « *a rich emotional, psychological, and sociocultural phenomenon [which is] sanctioned or restricted on both institutional and individual levels under the assumption that some harm will occur if [it] is spoken* ».

Cette définition permet de prendre en compte les différents niveaux qui sont en jeu dans le cadre des classifications britannique et française :

- Le niveau institutionnel : l'idée que le BBFC et la Commission ont été créés pour sanctionner ou restreindre l'accès au langage vulgaire.
- Le niveau individuel : les examinateurs, qui sont chargés de la classification des films de façon journalière et dont les pratiques ont façonné le *critère langage*. Cependant, ils sont aussi soumis à d'autres facteurs tels que les attentes du public, de l'industrie du cinéma ou même du gouvernement.

7 Pour écouter cette version : http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=hPUAhSGZtvU, consultée pour la dernière fois le 11/06/2016.

- *Harm* : le *langage* est ainsi placé dans une perspective de violence potentielle, mais aussi de violence relative – relative à celui/celle qui entend ces mots/expressions, mais aussi relative à l'époque et au contexte dans lesquels les dialogues s'inscrivent.

Ainsi, la définition du langage vulgaire repose sur quatre éléments distincts :

1. l'aspect *tabou* du langage qui reste inhérent à la censure/classification des films.
2. Le discours des examinateurs repose sur une description axiologiquement négative (Michèle Monte, 2009) du *langage*. En effet, au travers de la censure/classification, il y a une division qui est effectuée entre les parties du dialogue que les examinateurs remarquent, et qu'ils décrivent comme *bad, strong, discriminatory* [BBFC] ou *cru, vulgaire, discriminatoire* [Commission] et les parties du dialogue qui sont laissées de côté et qui ne sont pas mentionnées par les examinateurs.
3. L'aspect individuel : la perception du *langage* est propre à chaque individu, et les examinateurs ne font pas exception, et représentent une certaine catégorie de la société, de par leur éducation, parcours, etc.
4. Enfin, le *langage* est défini selon un principe de *degrés* : à chaque catégorie d'âge correspond un type de langage. Ainsi, une sorte de gradation s'instaure entre un film *Tous publics* et un film interdit aux moins de 12 ans. Ce qui montre qu'il existe un aspect profondément sociolinguistique vis-à-vis de la censure/classification du langage, en cela qu'il se définit avant tout en fonction d'un public.

Pourquoi le langage est-il censuré/classifié ?

L'audience tient évidemment une part importante voire même centrale dans cette définition car il s'agit de déterminer qui peut entendre, et écouter quel type de langage. Comme le montrent Lars Gunnar Andersson and Peter Trudgill (1990 : p.43), cela peut se référer en partie à la question de l'apprentissage du langage. Les médias dits de masse sont un moyen de communication à sens unique, à l'inverse des autres groupes auxquels l'enfant se trouve confronté et qui sont en contact direct avec lui (parents, famille, école, travail, amis etc). Les médias fournissent un grand nombre de modèles linguistiques divers et variés (que nous acceptons et imitons ou que nous rejetons) et ces modèles peuvent avoir un impact important dans la mesure où ils touchent un grand nombre de personnes au même moment. Donc, pour résumer, même si leur influence était minime, ce qui peut paraître et s'avérer impressionnant est l'effet total ou cumulé. Et comme l'écrit Edwin L. Batistella (2005 : p. 69), cette conception, vision des médias a des conséquences pratiques comme une censure, un

contrôle plus systématique de leur contenu : *"Because of their broader audience, the motion picture and television industries had long maintained standards somewhat more restrictive than those in the theater or the publishing industry". And " Films such as 'Gone with the Wind' (1939), 'The Naked and the Dead' (1948) and 'From Here to Eternity' (1951) were once considered provocative for their language, though the word shit was not used in an American film until 1961 (in the film 'The Connection')"* et le mot "fuck" n'apparaît pas dans un film avant la fin des années 1960. Donc même s'il s'agit de thèmes dès la première ligne de cette définition, ce sont les mots qui sont jugés acceptables ou non en fonction d'une certaine audience.

Ainsi, cette étude s'inscrit au sein de plusieurs champs de recherches : des aspects sociolinguistiques, mêlés à des thématiques qui correspondent avant tout au champ des études de films. Pour des raisons de condensation, la troisième dimension de cette thèse, à savoir la traduction, sera présentée dans la partie suivante, mais fait également partie des champs de recherche délimitant ce sujet de thèse.

Partie II: Retracer l’histoire des classifications de films

Un bref résumé des données à disposition.

Dans le cadre de cette étude, des archives, des entretiens ainsi que la constitution de deux corpus de films ont été mis à profit. Ainsi que je l’ai déjà montré, ce sujet a une dimension nationale : il s’agit de comprendre comment l’instauration de ces systèmes a conduit à la création – ou non – d’un *critère langage*, ce qui implique qu’il faut que ce système prenne forme et se développe.

Afin de comprendre les échanges qui pouvaient avoir lieu entre le BBFC et les autres institutions/individus concernés par la censure/classification des films, je me suis rendu :

- Aux Archives Nationales de Kew (TNA)
 - Ces archives m’ont donné un accès privilégié aux rapports annuels publiés par le BBFC entre 1912 et 1932 ;
 - Elles m’ont aussi permis d’établir les acteurs impliqués dans la création du BBFC mais aussi de définir les difficultés rencontrées par cette institution à ses débuts ;
 - Elles m’ont enfin donné un aperçu des préoccupations qui pouvaient traverser la société britannique ;
- Aux Archives privées du BBFC
 - Qui m’ont donné accès aux rapports de classification de films à partir de la fin des années 1950 jusqu’en 1994 ;
- Aux Archives du BFI (British Film Institute)
 - Qui possédaient les vestiges de la censure/classification des films entre 1930 et 1949 (les locaux du BBFC ayant été détruit durant la Seconde Guerre Mondiale, la quasi-totalité de la période avant-guerre a été ainsi perdue).

Afin de comprendre ce qu’il s’était passé du côté français, je me suis rendue :

- Aux Archives Nationales de Pierrefitte-sur-Seine
 - Qui m’ont permis de comprendre qui étaient les membres de la Commission dans les années 1930, mais qui m’ont aussi donné de précieux éléments sur le fonctionnement de la classification française.

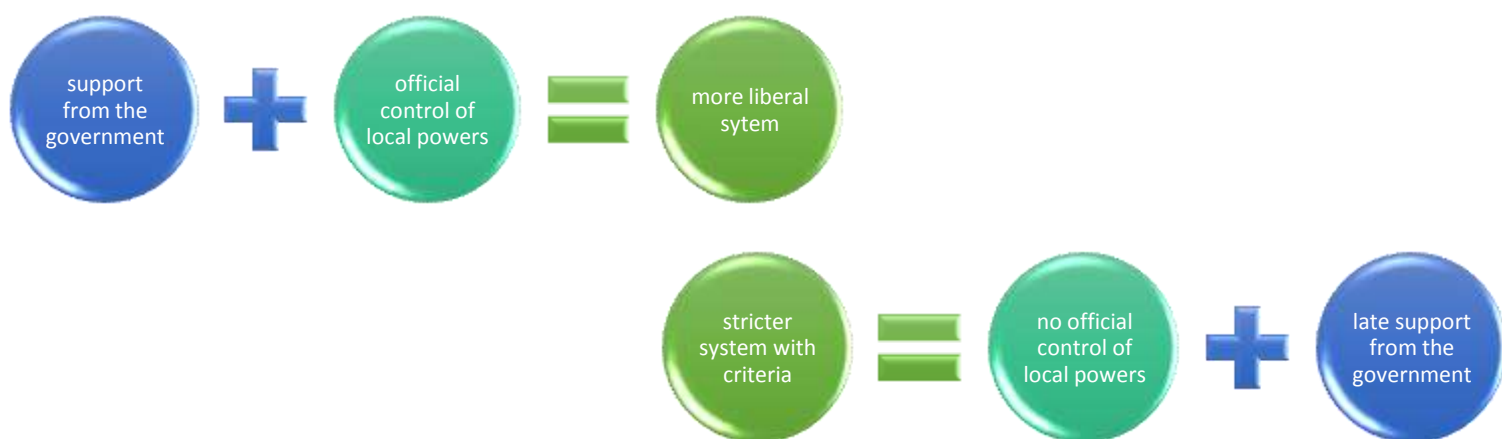
Je n'ai malheureusement pas pu me rendre aux Archives Nationales de Fontainebleau, où se trouvait l'équivalent des dossiers de classification des Archives privées du BBFC, à savoir les rapports de la Commission de Classification. Ce manque a été comblé par des lectures, et des informations complémentaires ont été obtenues grâce aux entretiens que j'ai pu mener avec d'anciens membres de la Commission.

Enfin, ainsi que je l'ai souligné en introduction, ainsi que dans la première partie de ce résumé, une de mes hypothèses était le rôle que la traduction avait pu jouer dans la classification de certains films. Lorsque j'ai commencé à rédiger ma thèse, je pensais notamment aux films de Ken Loach, fortement stigmatisés par la classification britannique qui s'appuyait sur les dialogues comme argument principal, alors que dans la classification française, ils étaient *Tous Publics*, sans avertissement particulier concernant le *langage*. J'ai donc établi un premier corpus de transcriptions qui s'appuyait sur la présence du *langage* dans la classification britannique, et afin de le compléter, j'en ai établi un deuxième, composé de films où le *langage* est considéré comme faisant partie de la classification française et de la classification britannique. Au sein de la classification française, l'ensemble de ces films est *Tous Publics*.

Transcription	Year	Title	Director(s)
English version transcribed first	1979	<i>Life of Brian</i>	directed by the Monty Python
	1988	<i>A fish called Wanda</i>	directed by Charles Crichton
	1991	<i>Riff Raff</i>	directed by Ken Loach
	1993	<i>Raining Stones</i>	directed by Ken Loach
	1994	<i>Ladybird, Ladybird</i>	directed by Ken Loach
	2001	<i>Bread and Roses</i>	directed by Ken Loach
	2007	<i>This is England</i>	directed by Shane Meadows
	2009	<i>Looking for Eric</i>	directed by Ken Loach
French Version transcribed first	2004	<i>Je n'aime que toi</i>	directed by Claude Fournier

	2004	<i>Soul Plane</i>	directed by J. Terrero
	2004	<i>Team America</i>	directed by Trey Parker
	2005	<i>Boss 'n up</i>	directed by Pook Brown
	2005	<i>Gigolo malgré lui</i>	directed by M. Mitchell, Bigelow
	2008	<i>Harold and Kumar s'évadent de Guantanamo</i>	directed by J. Hurwitz, H. Schlossberg

L'évolution des systèmes de classification des films au Royaume-Uni et en



France.

Ce schéma résume assez bien ce que j'ai essayé de montrer tout au long des deux chapitres historiques de cette partie. Dans le cas des deux classifications, les premières censures de films, ainsi que les premiers débats autour de la nécessité d'un système unifié de censure commencent en 1909.

A partir de là, les deux systèmes vont suivre des trajectoires à la fois similaires sur le plan des acteurs impliqués dans la censure des films, et à la fois différentes sur le plan de la forme donnée à l'institution. Au Royaume-Uni, comme en France, les débuts de la censure sont marqués par l'implication des autorités locales, via le *Cinematograph Act* (1909) au Royaume-Uni, et via le rappel de l'autorité des maires en matière de spectacles de curiosité en France (les films sont alors placés dans cette catégorie). Cependant, les professionnels du

cinéma s’insurgent rapidement des mesures de censure multiples prises par les autorités locales, qui les contraignent à adapter le film suivant le lieu de sa projection.

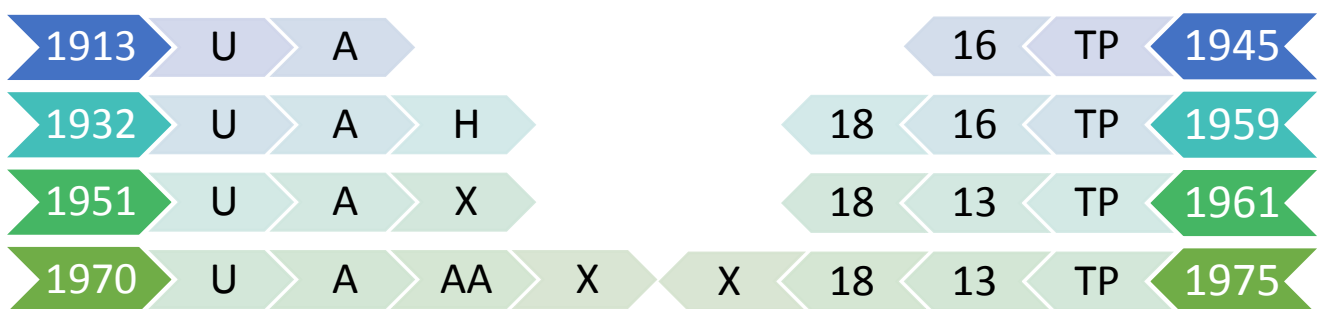
Ainsi, en 1912, avec le soutien financier de la *Kinematograph Manufacturers Association*, le gouvernement britannique valide la création du BBFC – alors British Board of Film Censors. En France, il faudra attendre 1919 pour qu’une Commission, autre que la censure militaire, soit créée.

Les différences entre les institutions s’installent dès lors :

- Le BBFC peine à se faire reconnaître au niveau national, et cela va se traduire par un besoin de légitimité, car le soutien officiel du gouvernement ne lui sera accordé qu’à partir des années 1920.
- La composition du BBFC s’inscrit dans une double perspective : l’institution se revendique à la fois indépendante du gouvernement, et de l’industrie du cinéma.
- Du côté de la Commission, au contraire, dès les années 1930, et cela se poursuivra après 1945, un certain nombre de sièges sont réservés à des représentants de la profession.
- De plus, le fait que la Commission soit une institution publique facilitera son acceptation par les autorités locales.

De la censure à la classification.

Une des évolutions majeures que connaissent ces deux systèmes est le passage d’un système de censure, caractérisée par un très petit nombre de catégories d’âge (par exemple, en France, la première restriction en termes d’âge est créée en 1946), à un système de classification.



Evolution of British (left) and French (right) classification system

La phase finale de l’évolution de ces deux classifications est atteinte en 1982 et 1989 pour le BBFC avec le passage à un système de nombres : U, PG, 12, 15, 18 ; tandis que pour la France, la nouvelle classification est scellée par le décret de 1990 : *Tous Publics, Interdit aux moins de 12 ans, Interdit aux moins de 16 ans et Interdit aux moins de 18 ans.*

En 1990, le système de classification français a connu au cours de la précédente décennie des changements majeurs :

- L'arrivée de membres plus jeunes au sein de la Commission (18-25 ans)
- La fin des coupures de scènes et dialogues
- La fin de l'interdiction totale d'un film

Ces évolutions ne sont pas connues par le BBFC, mais une tendance commune va toucher les deux systèmes :

- La nécessité de rendre publique la méthode de classification des films.

Ce changement répond à des évolutions culturelles qui ont touché le cinéma de manière générale :

- La baisse du nombre de spectateurs dans les salles ;
- L'avènement des films sur VHS et télévision, puis sur DVD et Internet ;
- Le besoin de rendre des comptes à un public qui évolue (le rajeunissement de la Commission fait partie de cela, et la publicité des critères de classification du BBFC aussi). Il s'agit de donner l'assurance que les systèmes de classification ressemblent à leur public.

Ainsi, les évolutions de ces deux systèmes, sur le plan institutionnel, ont influencé les possibilités des examinateurs en termes de censure/classification du langage. Pour reprendre les éléments du schéma de la page précédente, le besoin de légitimité du BBFC a entraîné la création d'un système plus strict basé sur des critères précis, qui ont permis à l'institution de garantir sa légitimité dans le paysage cinématographique. Du côté français, son statut public a permis à la Commission d'envoyer un message différent à ses publics, dans la mesure où l'intégration de membres de l'industrie cinématographique est un message fort d'ouverture du système, et de libéralisation de ses méthodes et pratiques.

C'est dans ce cadre-là que j'ai inscrit mon étude de la création et du développement du *critère langage*. Mon hypothèse de départ présupposait son existence au sein des deux systèmes, mais cela s'est avéré plus complexe que ce soit au Royaume-Uni ou en France.

Partie III: Explorer un nouvel objet sociolinguistique

Construire un critère langage.

Les documents recueillis au sein des Archives ont permis d'identifier plusieurs éléments. Voici l'évolution principale touchant la question du *langage* au sein de la classification britannique (BBFC) :



Le BBFC est créé en 1912 ; le premier rapport annuel est édité en 1913 ; la présence de la censure du *langage* est identifiable dès le premier rapport ; mais, la première classification par éléments censurables (*langage*, violence, etc.) n'apparaît qu'en 1926 et la création d'une catégorie spécifique au *langage* qu'en 1928. Les dimensions de cette catégorie tournent autour de quatre axes principaux :

- *Social : swearing mainly*
- *Political*
- *Religious*
- *Questions of sex.*

Ainsi, au Royaume-Uni, on peut dire que le *langage* connaît une véritable institutionnalisation en tant que critère au sein de la classification. Cependant, cette institutionnalisation ne sera officielle qu'en 1982, avec l'instauration d'une nouvelle méthode

de classification : l'usage de tableaux de critères au sein de la classification. Ainsi chaque critère est d'abord placé séparément des autres sur l'échelle des catégories d'âge, et ensuite, un bilan est effectué. Si le *langage* est placé à 15 (interdit aux moins de 15 ans) mais par les autres critères, la plus haute classification prévaut toujours (le film sera donc interdit aux moins de 15 ans). Cependant, les années 2000 viendront nuancer cette première conclusion.

Du côté de la Commission, des similitudes quant à la présence du *langage* dans la classification peuvent être définies :

- Comme au Royaume-Uni, il y a une attention particulière donnée à ce que peuvent dire certaines professions sur grand écran.
- Cependant, au contraire du BBFC, la présence du *langage vulgaire* est comprise dans son contexte ; c'est-à-dire que les examinateurs du BBFC établissent notamment des listes de mots, alors que les examinateurs français vont généralement souligner la question du langage lorsque celle-ci accentue la vulgarité du contexte.
- Ainsi, la Commission ne fonctionne pas sur un système de critères et s'en revendique.

Le cas français

Une deuxième particularité de la Commission est le visionnage de la version sous-titrée, et donc en version originale des films, et non pas de la version doublée. Ce qui fait qu'il n'existe pas de prise en compte de la traduction par les examinateurs, car ce serait isoler les dialogues du reste. Que prennent donc en compte les examinateurs français lorsqu'il s'agit du *langage* ?

Le langage peut tout au plus être la cible d'un avertissement (J.F. Théry)

C'est le cas notamment des films qui font partie de mon second corpus. Cependant, on peut remarquer que la mention *langage* est plus un appui pour justifier le décalage entre les apparences du film (par exemple, film d'animation) et la violence des images et des propos.

Un langage cru, vulgaire n'est pas un problème s'il s'inscrit dans un contexte spécifique (J.F. Tardy)

Cela vient notamment s'inscrire dans le cadre des films de Ken Loach. Certes, le langage est cru, mais comme il est représentatif du contexte dans lequel évoluent les personnages, il n'y a pas de raison de le mentionner, dans la mesure où le message du film est clair : il est destiné à un public qui sera en mesure d'en comprendre l'ensemble des dimensions. Ainsi les examinateurs français, contrairement aux examinateurs britanniques, font confiance aux parents pour juger et trier les 80% de films *Tous Publics* et sélectionner ceux que leurs enfants sont en âge de visionner.

L'aspect principal de la prise en compte du langage dans la classification française d'aujourd'hui est : l'accentuation d'un décalage.

Ainsi que j'ai pu le montrer, en particulier dans le corpus de films *tous publics avec avertissement*, c'est le fait qu'il y ait un décalage entre l'attente créée par le film et le contenu effectif de ce film, qui entraîne la mise en place d'un avertissement. Un film qui semble être une comédie, mais qui contient de très nombreuses références sexuelles (*Soul Plane*, Jessy Terrero, 2004), présente un décalage : la comédie étant souvent associée à un aspect plus souvent *tous publics*, le contenu des dialogues montre que le film se destine à un public plus adulte.

Ainsi, il semblerait facile de limiter l'analyse à un contraste :

- Classification britannique: un système de critères strict
- Classification française : un système compréhensif, libéral.

Mais ce serait mettre de côté l'ensemble des marges de manœuvre ou bien les éléments complémentaires qui sont pris en compte dans la dimension *langage* de la classification.

La dimension du personnage dans le langage.

Tout d'abord, je pensais que le critère langage était associé au contexte : seulement, selon des critères de classification cinématographique, le plus souvent, la référence au contexte évoque la violence physique, la discrimination, l'alcool, la drogue, les scènes d'horreur, de sexe, le sujet abordé, la façon de filmer, l'attitude des personnages. Mais j'étais bien loin de penser à la prise en compte de l'identité du personnage dans une perspective de possible identification à celui-ci. Voilà, c'est dit : la sociolinguistique des personnages, c'est la question de l'identification aux personnages. En tant que membres d'une audience, on est appelé, amené, à s'identifier aux personnages, ou du moins, à certains personnages. Et dans le cas de l'enfance/adolescence, les examinateurs sont là pour s'assurer que cette identification sera la bonne. Autrement dit, le BBFC prend en considération les paroles prononcées, mais également le personnage qui les prononce et les chances que l'enfant a de s'identifier à ce personnage, et donc se prendre d'affection pour lui, pour ensuite peut-être l'imiter : c'est là toutes les frayeurs du début du XX siècle qui resurgissent dans une forme moindre. On n'en est plus à suggérer qu'une scène de braquage forme les voleurs de demain. Dans le cas où l'enfant est à même, voire incité, à s'identifier au personnage qui use (abuse) de grossièretés en tous genres, la classification va s'avérer plus élevée. Si l'on devait résumer cette idée de façon caricaturale : c'est moins problématique si c'est le méchant de l'histoire qui jure.

Pour confirmer cet élément, voici un exemple d'explications que peuvent écrire les examinateurs pour justifier la présence de certains jurons/certaines insultes dans un film dont la catégorie de classification exclut de tels usages : « *The film also includes a single use of the word 'bitch'. In one scene villains are locked in a cellar and, before breaking the door down,*

*a gangster is heard saying, "That's enough you bitch". In this case the language is spoken by the central villain, not a character younger children are likely to identify with, and it is not clearly directed at any one individual. Guidelines at 'PG' allow 'Mild bad language only' and, in the manner and context in which the bad language is used, the term sits within the 'PG' allowance in this feature. The villain also uses discriminatory terms 'moron' or 'morons' on three occasions when addressing his henchmen » (Une vie de chat, Jean-Loup Felicioli et Alain Gagnol, 2010). La justification intervient ici car, en temps normal, un terme comme *bitch* n'a pas de place dans un film classifié PG. Cependant, dans le cas présent, on pourrait se dire qu'il s'agit d'un changement mineur, qui ne concerne qu'un nombre très limité d'occurrences. Il est alors possible de se pencher sur la question inverse : est-ce qu'un personnage qui n'est pas le méchant de l'histoire mais qui jure beaucoup peut faire pencher la balance en faveur d'une décision de classification plus stricte ? La réponse est positive et porte un nom : *Ladybird, Ladybird* (Ken Loach, 1994). Parmi les films que j'ai étudié, c'est le seul dans lequel un personnage féminin jure autant que n'importe quel autre personnage principal masculin. Elle utilise de façon récurrente *fucking* dans la plupart de ses phrases. Mais là où *Ladybird, Ladybird* fait vraiment figure d'exemple dans le cadre d'une sociolinguistique des personnages, c'est qu'il fait partie, avec *Sweet Sixteen*, des films réalisés par Ken Loach qui ont reçu comme classification, 18, alors que les autres sont interdits au moins de 15 ans. Même si l'on prend en compte tous les autres critères, cela ne permet pas de justifier l'interdiction aux moins de 18 ans dont ces deux films font l'objet. Mais, si l'on ajoute à tous les critères existants, que dans le cas de *Ladybird, Ladybird*, le personnage principal, Maggie, est une mère ayant des problèmes avec les services sociaux, et que ces jurons/insultes sont associés à un mauvais comportement, surtout en présence d'enfants, et que dans le cas de *Sweet Sixteen*, il s'agit d'un adolescent écossais, on comprend qu'il y a dans les deux cas un enjeu d'identification et du point de vue des examinateurs, un risque d'imitation. Cela avait été aussi le cas de *Billy Elliot* (Stephen Daldry, 2000).*

La question des degrés : décalages historiques.

To tamper in any way with a Spielberg-Lucas film seems a sacrilege, and I hope that our previous handling of their work is an indication of the respect and admiration we have for them. The BBFC gave a 'U' certificate to ET and to the STAR WARS trilogy, while the MPAA made them all 'PG'. In this country, we could simply not bring ourselves to attach to any of these smashing movies the warning: "Some scenes may be unsuitable for young children." In the case of ET we overlooked a few mild, muttered expletives as well as the potential scariness of the white-coated technicians and the profound sadness of ET's death, because the overwhelming mood and message of the film was to recreate the wonder of childhood and to endorse all the hopes and dreams of children for a loving and benevolent world. With the STAR WARS trilogy, we felt that the

Extrait de la lettre de James Ferman, Secrétaire du BBFC, 15 Mai 1984, à UIP (UK)

« *Timing is everything...* » (Edward Lamberti (ed.), 2012 : p.154).

En effet, dans un tout autre registre, l'évolution des classifications entraîne parfois des perspectives possibles complètement différentes sur un même film. Je parlais dans l'introduction de la différence de classification entre *E.T. The Extraterrestrial* (Steven Spielberg, 1982, *Universal*) et *Frozen* (Jennifer Lee, Chris Buck, 2013, *Parental Guidance*). Il se trouve que la réponse, dans ce qui semblait être une erreur de classification, tient en fait à l'histoire de la classification elle-même :

Existe-t-il des paliers de fréquence?

La classification britannique (la classification française mentionne aussi cet aspect) s'appuie notamment sur la question de la fréquence. Ainsi, nous le verrons, lorsque certains mots sont peu fréquents, tels que *fuck*, le contexte de leur énonciation est pris en compte par les examinateurs. Cependant, il ne faut pas oublier qu'à l'échelle d'une catégorie d'âge, il n'y a pas seulement la question du *langage* mais bien d'autres éléments qui entrent en ligne de compte.

Swearwords from BBFC's classification	Damn	Hell	Bloody	Bugger	Shit	Son of a bitch	Bitch	Twat	Fuck (toutes formes)	Cunt
<i>Life of Brian</i> , 1979			18	1	1		1		7	
<i>The King's Speech</i> , 2010	5	3	21	9	10				17	

Si l'on s'en tenait à un strict test de fréquence, la comparaison entre le maintien de *Life of Brian* (y compris dans ses versions DVD) à un interdit aux moins de 15 ans et le passage de *The King's Speech* à un interdit aux moins de 12 ans, malgré le nombre d'occurrences de *fuck* mènerait à une incompréhension quant au système de classification britannique. Dans le cadre de cette comparaison, il est possible de se dire que le contexte d'utilisation de *fuck* explique la différence de classification et que la présence d'usage agressif et lancé à l'intention de

personnes en particulier a fait pencher la balance. Mais on pourrait aussi se dire que *Life of Brian* est "victime" de son époque de réalisation et de classification : en effet, malgré son nombre de jurons/insultes et sa scène où deux personnages (Brian et Judith) apparaissent nus, *Life of Brian* reste difficilement comparable à la plupart des films interdits aux moins de 15 ans.

Prendre en compte les évolutions contemporaines des deux systèmes.

Les classifications britanniques et françaises ont hérité d'un siècle d'évolutions : des publics, de l'industrie du cinéma, de leurs liens avec les autorités locales, des préjugés sociaux et culturels etc. Cependant, certains événements ont encore des effets visibles aujourd'hui comme :

- La force des autorités locales dans le système britannique.

Histoires locales.

Voici l'histoire locale de deux films : *Monty Python's Life of Brian* (1979) et *Sweet Sixteen*, réalisé par Ken Loach (2002). Lorsqu'en 1979, *Life of Brian* fait sa sortie au Royaume-Uni, le BBFC se retrouve alors submergé de lettres protestant contre ce film en vertu de la violation de valeurs morales et en particulier, il nous faut comprendre et traduire ceci par valeurs chrétiennes. Dès lors, il est décidé de faire appel à deux conseillers juridiques pour déterminer du caractère blasphématoire du film (Edward Lamberti (ed.), 2012 : p. 98). Et ceux-ci concluent que rien ne pouvait justifier cet aspect. Cependant, le film s'est vu interdit aux moins de 14 ans (à l'époque, la classification était connue sous le sigle AA), et il est aujourd'hui interdit aux moins de 15 ans par le BBFC (et ce, depuis 1988⁸), qui invoque entre autres la présence de langage très vulgaire (*strong language*). Cependant, malgré cela, en 1979, sa sortie fut prohibée par 39 autorités locales : la dernière interdiction a été levée en 2008. Il s'agissait de la ville de Torbay, situé dans le Devon, au Sud de l'Angleterre⁹. En effet, selon le 2003 Licensing Act¹⁰, encore aujourd'hui, les autorités locales ont toujours le pouvoir de passer outre la décision du BBFC. Dans ce premier cas, les autorités locales avaient toutes revues la classification "à la hausse" en interdisant la projection du film. Dans le deuxième cas que je vais vous présenter, il s'agit de la situation inverse. Lorsque l'on parle de la question du langage dans les films et des débats que cela peut occasionner, il est un réalisateur qui fait

8 Site du BBFC, consulté le 29/06/2016 : <http://www.bbfc.co.uk/releases/monty-pythons-life-brian-1979>. Ce changement s'explique par la modification des catégories d'âge au cours des années 1980.

9 BBC News, 24 septembre 2008, « Python movie 'ban' finally lifted », consulté pour la dernière fois le 25/06/2016 : http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/england/devon/7633749.stm.

10 Pour une version détaillée des pouvoirs conférés aux autorités locales à ce sujet, voir <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/2003/17/section/3> pour connaître les autorités locales concernés par cette mesure et <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/2003/17/section/20> pour la question des films en particulier.

figure d'incontournable au Royaume-Uni : Ken LOACH. Ces propos sont fréquemment repris par la presse et son différend avec le BBFC n'est plus un secret : « *The British middle class is obsessed by what they call bad language [...] But of course bad language is manipulative language. They're very happy with that. But the odd oath, like a word that goes back to Chaucer's time, they ask you to cut* »¹¹. Et l'occasion pour lui d'utiliser le local comme levier politique fut la sortie en 2002 d'un de ses films, *Sweet Sixteen*. Comme le BBFC le remarque, « *The film deals with poverty, violence, drug dealing and teenage crime. However, the key classification issue for the BBFC was strong language - the film's screenplay containing the harsh colloquialisms of Greenock's roughest estates* »¹². Et de fait, ce film reçut un interdit aux moins de 18 ans, en raison de la présence de langage vulgaire – et nous verrons plus tard que le fait que l'histoire soit centrée sur des adolescents peut faire la différence d'une catégorie d'âge à l'autre. Cependant, à Inverclyde, une division administrative d'Écosse, situé à l'Ouest de Glasgow, là où le tournage eut lieu, le film fut interdit aux moins de 15 ans seulement, soutenant ainsi la position du réalisateur. Ces différends entre le local et le BBFC ne sont bien entendu pas limités à des films britanniques et portent aussi parfois sur des films étrangers, comme dans le cas de *Spider-Man* (2002), réalisé par Sam RAIMI¹³.

Ce qu'il est intéressant de remarquer, c'est que la force des autorités locales s'appuie notamment sur la question du contexte : un film avec des adolescents à destination des adolescents – élément que les examinateurs du BBFC tendent progressivement à s'approprier dans leur évaluation des dialogues.

Prise en compte du contexte.

Dans le cas de *Juno*, il y avait deux occurrences de *fuck*. Le BBFC a donc pris en considération deux arguments. D'une part, du point de vue des examinateurs, deux occurrences faisaient figure d'exception. D'autre part, dans le cadre de la question du contexte, les deux *fuck* présents ont été analysés comme n'étant ni agressifs ni dirigés envers quiconque : « *The two uses of strong language ('f**K') are not aggressive nor directed at anyone. They occur firstly when Mark (the prospective adoptive father for Juno's baby) is trying to appear 'cool' in a conversation about horror movies, and secondly when Juno realises she is going into labour. Though strong language is not permitted at PG, the BBFC Guidelines do allow for infrequent uses of strong language at 12A. Two uses in a feature*

11 Déclaration à l'occasion de la sortie du film *The Angel's Share*: Kev Geoghegan, « Ken Loach bemoans censors' cuts », *BBC News*, 22 Mai 2012, <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-18157711>, consulté le 25/06/2016.

12 Site du BBFC, consulté le 25/06/2016 : <http://www.bbfc.co.uk/case-studies/sweet-sixteen>.

13 Site du BBFC, consulté le 25/06/2016 : <http://www.bbfc.co.uk/case-studies/spider-man>.

length work were considered 'infrequent' »¹⁴. Dans cet exemple, la volonté de justifier la présence de 'fuck' malgré sa rareté montre l'importance de ce critère dans le fonctionnement du système de classification.

Dans le cas de *The King's Speech*, la position du BBFC repose sur le même critère – la question du contexte, bien que l'interdiction aux moins de 12 ans est apparue plus comme une faveur accordée au film qu'une volonté des examinateurs de justifier dès le départ la présence de jurons par le contexte. En effet, le film fut interdit au départ aux moins de 15 ans. Ce n'est qu'après une mobilisation des compagnies de distribution britanniques que le film s'est vu attribué une interdiction aux moins de 12 ans¹⁵. De plus, ce film montre aussi l'importance de la culture de l'institution responsable du système de classification. Aux États-Unis, *The King's Speech* s'est vu attribué la catégorie de classification R, soit interdit aux moins de 17 ans : afin d'obtenir la catégorie inférieure, soit PG-13, interdit aux moins de 13 ans, non-accompagnées d'un adulte, il fallait couper certaines occurrences de *fuck*. Alors que le MAAP (institution de classification aux États-Unis) a contraint le réalisateur à donner une version édulcorée de son film, le BBFC a simplement changé la classification. Comment ont-ils justifié l'acceptation des revendications du réalisateur, des compagnies de distribution ? « *The strong language is not aggressive, sexual or directed at any other person. The uses also occur in rapid succession. In this unusual and very specific speech therapy context, it was concluded that the strong language was sufficiently infrequent, in terms of the film as a whole, to be permissible at '12'* »¹⁶. Une fois de plus, le contexte a permis cette fois de justifier le nombre injustifiable de *fuck* en temps normal pour un film interdit aux moins de 12 ans.

14 Site internet du BBFC, Case studies, *Juno* : <http://www.bbfc.co.uk/case-studies/juno-0>, consulté pour la dernière fois le 25 Février 2016.

15 Masters, Tim. 27/02/2011. "Swear-free King's Speech to get lower US rating". Los Angeles: BBC News. <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-12590443>.

16 Site internet du BBFC, Insight de *The King's Speech*, consulté le 22/06/2016 : <http://www.bbfc.co.uk/releases/kings-speech-2010>.

Conclusion

Bien que certains éléments tendent à montrer une convergence du système britannique vers certains éléments du système français (notamment, la prise en compte du contexte d'énonciation dans la classification), on ne peut pas conclure à une convergence de ces deux systèmes sur un plan plus général.

Ainsi, à la question posée au départ :

Comment le travail des examinateurs ainsi que les évolutions institutionnelles et sociales ont-ils façonné la création et le développement d'un *critère langage* au sein des classifications britanniques et françaises ?

Plusieurs réponses s'imposent :

- D'une part, du côté britannique, les difficultés rencontrées dès 1912 par le BBFC pour s'imposer sur la scène cinématographique et prendre sa place entre l'industrie cinématographique et le public se sont répercutées sur la forme prise par ce système (démontrer sa légitimité par son indépendance) et sur les pratiques de ses examinateurs (établir un système clair et strict afin, encore une fois, de s'établir en acteur légitime dans le paysage cinématographique britannique).
- D'autre part, la Commission, en intégrant quasiment dès ses débuts la profession cinématographique dans ses rangs, s'est tournée vers un système plus libéral, dans le sens où l'absence de critères est devenue une des forces de revendications culturelles de ce système. En effet, l'imbrication de la Commission au sein d'une institution plus grande (le CNC), qui suit le film de sa création à sa diffusion, a inscrit le travail des examinateurs au sein de débats politiques et culturels, qui ont profité à l'ensemble de l'industrie cinématographique, et à la Culture de manière générale (c'est la période Jack Lang, notamment).

De fait, bien que ces deux systèmes soient basés sur des principes différents, ils ont connu des évolutions similaires :

- Censure à leurs débuts, car un film se doit d'être *tous publics*.
- Classification par la suite : un film est associé à un public, créant ainsi dans le cas britannique, une classification du langage par la même occasion.
- Justification et développement de marges de manœuvre : le rôle des examinateurs est essentiellement basé sur le principe du choix (ce sont eux qui décident de la

classification du film, et d'eux dépend tout un public potentiel). La marge de manœuvre des examinateurs est plus importante au sein de la classification française. Cependant, il est intéressant de constater que la place des justifications associées au certificat de classification a permis aux examinateurs du BBFC de se créer des marges de manœuvre qui ont fait évoluer la classification : en effet, la fin des années 2000 marque l'avènement de *fuck* au sein de la catégorie *12*, alors qu'il était cantonné à *15* et *18* depuis les années 1980.

Primary Sources

References for TNA (Kew)

CAB 14/675	HO 45/14277
CAB 24/193/12	HO 45/15206
CAB 37/157/2	HO 45/15207
CO 875/51/4	HO 45/15208
FO 740/5	HO 45/15248
HO 139/6	HO 45/17036
HO 244/383	HO 45/17072
HO 265/14	HO 45/17073
HO 265/2	HO 45/22906
HO 265/64	HO 45/23091
HO 300/159	HO 45/24084
HO 300/160	HO 45/24945
HO 300/162	HO 45/24945
HO 300/163	HO 45/25914
HO 300/164	INF 1/178
HO 300/166	MEPO 2/1696
HO 300/167	PRO 57/5348
HO 300/171	
HO 300/28	
HO 300/28	
HO 300/29	
HO 300/88	
HO 45/10551/163175	
HO 45/10811/312397	
HO 45/10812/312397	
HO 45/10955/312971	
HO 45/11191	
HO 45/13808	
HO 45/14275	
HO 45/14276	

References for National Archives (Pierrefitte-sur-Seine)

19760173/36

19840589/14

19840589/20

19840589/27

19840589/33

19840589/34

19840589/39

19840589/46

19840589/7

19870299/8

19900208/55

19960031/45

For 1957 until 1964

19960031/46

For 1965 until 1972

19960031/47

For 1973 until 1978

19960031/48

For 1979 until 1984

19960031/49

For 1985 until 1991

F/21/4695/A

F/42/123

Reference for Municipal Archives (Lyon)

1147 WP 17

References for BFI Achives

Observations on scenarios:

1930-1932

1933

1934

1935

1936

1937

1938

1939

1941-1942-1943

1944-1945

1946-1947

1949

British Board of Film Censors. Verbatim reports. 1932-1935

References for BBFC Archives

...All the Way, Boys! (Giuseppe COLIZZI, 1972)
1941 (Steven SPIELBERG, 1979)
A Bout de Souffle (Jean-Luc GODARD, 1960)
A Fistful of Dynamite (Sergio LEONE, 1972)
A Lesson in Love (Ingmar BERGMAN, 1959)
A Star Is Born (George CUKOR, 1954)
A Summer to Remember (Robert LEWIS, 1985)
A Very British Coup (Mick JACKSON, 1988)
Anchoress (Chris NEWBY, 1993)
Au Revoir Les Enfants (Louis MALLE, 1987)
Beat Street (Stan LATHAN, 1986)
Bhaji on the Beach (Gurinder CHADHA, 1993)
Big (Penny MARSHALL, 1988)
Billy Liar (John SCHLESINGER, 1963)
Billy The Kid and the Green Baize Vampire(Alan CLARKE, 1985)
Blazing Saddles (Mel BROOKS, 1974)
Butch Cassidy and the Sundance Kid (George Roy HILL, 1969)
Can't Buy Me Love (Steve RASH, 1988)
Carry On Cleo (Gerald THOMAS, 1964)
Chariots of Fire (HUGH HUDSON, 1981)
Comfort and Joy(Bill FORSYTH, 1984)
Company Business (Nicholas MEYER, 1992)
Comrades(Bill DOUGLAS, 1986)
Cool As Ice (David KELLOGG, 1991)
Day For Night - La Nuit Américaine (François TRUFFAUT, 1973)
Diamonds Are Forever (Guy HAMILTON, 1971)
Disorganized Crime (Jim KOUF, 1990)
E.T. The Extra-Terrestrial (Steven SPIELBERG, 1982)
Easy Wheels (David O'MALLEY, 1991)
Ferris Bueller's Day Off (John HUGHES, 1986)
For Love Or Money (Michael GORDON, 1963)
For The Love Of Ada (Ronnie BAXTER, 1972)
French Cancan (Jean RENOIR, 1954)
From Russia With Love (Terence YOUNG, 1963)

Full Metal Jacket(Stanley KUBRICK, 1987) - Edited
Gervaise (René CLEMENT, 1956)
Gimme Shelter (David & Albert MAYSLES, Charlotte ZWERIN, 1971)
Grease (Randal KLEISER, 1978)
Gregory's Girl (Bill FORSYTH, 1980)
Heavens Above! (Roy and John BOULTING, 1963)
Hidden Agenda (Ken LOACH, 1990)
Hook (Steven SPIELBERG, 1992)
House of Cards (Michael LESSAC, 1993)
If...(Lindsay ANDERSON, 1968)
Josephine and Men (Roy BOULTING, 1955)
Just like a woman (Robert FUEST, 1966)
Just You And Me, Kid (Leonard STERN, 1979)
Kes (Ken LOACH, 1969)
Kramer Vs Kramer (Robert BENTON, 1979)
La Gloire de Mon Père (Yves ROBERT, 1991)
La Ronde(Max OPHÜLS, 1951)
Ladybird, Ladybird (Ken LOACH, 1994)
Le Cercle Rouge (Jean-Pierre MELVILLE, 1971)
Le Repos du Guerrier - Love on a Pillow (Roger VADIM, 1962)
Léolo (Jean-Claude LAUZON, 1993)
Les Cousins (Claude CHABROL, 1959)
Les Diaboliques (Henri-Georges CLOUZOT, 1955)
Les Femmes (Jean AUREL, 1959)
Les Quatre Cents Coups (François TRUFFAUT, 1959)
Letter to Brezhnev(Chris BERNARD, 1985)
License To Drive (Greg BEEMAN, 1988)
Life of Brian(Monty Python, 1979)
Little Noises (Jane SPENCER, 1991)
Look Back in Anger(Tony RICHARDSON, 1959)
Looks and Smiles(Ken LOACH, 1981)
Lord of the Flies (Peter BROOK, 1963)
Love Story (Arthur HILLER, 1971)
Lucas (David SELTZER, 1986)
Manhattan (Woody ALLEN, 1979)

Masculin Féminin (Jean-Luc GODARD, 1966)
Megaforce (Hal NEEDHAM, 1986)
Memories of Me (Henry WINKLER, 1989)
Memphis Belle (Michael CATON-JONES, 1990)
Merry Christmas, Mr Lawrence (Nagisa OSHIMA, 1983)
Mona Lisa (Neil JORDAN, 1986)
Monty Python's The Meaning of Life (Terry JONES, 1983)
Mrs Doubtfire (Chris COLUMBUS, 1993)
Naked (Mike LEIGH, 1993)
New York New York (Martin SCORCESE, 1977)
No Kidding (Gerald THOMAS, 1960)
North Shore (William PHELPS, 1987)
Occupe-toi d'Amélie (Claude AUTANT-LARA, 1951)
Only Two Can Play (Sidney GILLIAT, 1961)
Ooh... You Are Awful (Cliff OWEN, 1972)
Opening Night (John CASSAVETES, 1978)
Passed Away (Charlie PETERS, 1993)
Platoon (Oliver STONE, 1987)
Portrait of a Sinner aka the rough and the smooth (Robert SIODMAK, 1959)
Prick up your ears (Stephen FREARS, 1987)
Radio Flyer (Richard DONNER, 1993)
Raining Stone (Ken LOACH, 1993)
Rebel Without a Cause (Nicolas RAY, 1955)
Riff Raff (Ken LOACH, 1991)
Rockers (Ted BAFALOUKOS, 1979)
Rocket to the Moon (Don SHARP, 1967)
Rockshow (Not known, 1980)
Rocky II (Sylvester STALLONE, 1979)
Room at the Top (Jack CLAYTON, 1959)
Rotten To The Core (John BOULTING, 1965)
Rude Boy (J. Hazan, D. MINGUAY, 1980)
Saturday Night And Sunday Morning (Karel REISZ, 1960)
Saturday Night Fever (John BADHAM, 1977)
Scenes from a Mall (Paul MAZURSKY, 1989)
Scrooge (Ronald NEAME, 1970)

Seize The Day (Fielder COOK, 1986)
Shadow (John CASSAVATES, 1960)
Shoot the Pianist (François TRUFFAUT, 1960)
Silent Running (Douglas TRUMBULL, 1972)
Star Trek - The Motion Picture (Robert WISE, 1979)
Steptoe And Son Ride Again (Peter SYKES, 1973)
Stormy Monday (Mike FIGGS, 1988)
Strangers on a train (Alfred HITCHCOCK, 1951)
Subway (Luc BESSON, 1985)
Sunset Boulevard (Billy WILDER, 1950)
Sunstruck (James GILBERT, 1972)
Superman (Richard DONNER, 1978)
Superman II (Richard LESTER, Richard DONNER, 1980)
Sympathy for the Devil (Jean-Luc GODARD, 1968)
Talent For the Game (Robert M. YOUNG, 1991)
The Abyss (James CAMERON, 1989)
The Adventures of Sherlock Holmes' Smarter Brother (Gen WILDER, 1975)
The Americanization of Emily (Arthur HILLER, 1964)
The Bengali Night (Nicholas KLOTZ, 1988)
The Best Man (Franklin J. SCHAFFNER, 1964)
The Best Pair of Legs in the Business (Christopher HODSON, 1968)
The Bodyguard (Mick JACKSON, 1992)
The Commitments (Alan PARKER, 1991)
The Contraption (James DEARDEN, 1978)
The Day of the Dolphin (Mike NICHOLS, 1973)
The Entertainer (Tony RICHARDSON, 1960)
The Face of Fu Manchu (Don SHARP, 1965)
The Fast Lady (Ken ANNAKIN, 1962)
The Front (Matin RITT, 1976)
The Great Rock 'N' Roll Swindle (Julien TEMPLE, 1980)
The Great St. Trinian's Train Robbery (Sidney GILLIAT, Frank LAUNDER, 1966)
The Gun in Betty Lou's Handbag (Allan MOYLE, 1993)
The Incredible Hulk (Kenneth JOHNSON, 1979)
The Jazz Singer (Richard FLEISCHER, 1980)
The Land That Time Forgot (Kevin CONNOR, 1974)
The Last American Hero (AMONT JOHNSON, 1973)

The Last of England (Derek JARMAN, 1987)
The League of Gentlemen (Basil DEARDEN, 1960)
The Lion In Winter (Anthony HARVEY, 1968)
The Long Duel (Jen ANNAKIN, 1967)
The Man Who Haunted Himself (Basil DEARDEN, 1970)
The Man Who Would Be King (John HUSTON, 1975)
The Mask (Charles RUSSEL, 1994)
The Passenger (Michelangelo ANTONIONI, 1975)
The Ploughman's Lunch(Richard EYRE, 1983)
The Rocky Horror Picture Show (Jim SHARMAN, 1975)
The Sandwich-Man (Robert HARTFORD-DAVIS, 1966)
The Sure Thing (Rob REINER, 1985)
The Taking Of Pelham One Two Three (Joseph SARGENT, 1974)
The Thrill of It All (Norman JEWISON, 1963)
The Wild Geese (Andrew V. McLAGLEN, 1978)
The Wind And The Lion (John MILIUS, 1975)
The World's Greatest Lover (Gen WILDER, 1977)
Thoroughly Modern Millie (George Roy HILL, 1967)
Till Death Do Us Apart (Norman COHEN, 1968)
To Kill a Mockingbird (Robert MULLIGAN, 1962)
Tron (Steven LISBERGER, 1982)
Ulysses(Joseph STRICK, 1967)
Umberto D (Vittorio DE SICA, 1952)
Un Coeur en Hiver (Claude SAUTET, 1993)
Up The Front (Bob KELLETT, 1972)
Victim (Basil DEARDEN, 1961)
War of the Buttons (John ROBERTS, 1994)
Wargames (John BADHAM, 1983)
Watch Your Stern (Gerald THOMAS, 1960)
Watership Down (Martin ROSEN, 1978)
When The Legend Dies (Stuart MILLAR, 1972)
White Fang (Randal KLEISER, 1991)
Wittgenstein (Derek JARMAN, 1993)
Young Frankenstein (Mel BROOKS, 1974)
Zazie Dans Le Métro (Louis MALLE, 1962)

Bibliography

- Allan Keith and Kate Burridge. 2006. *Forbidden Words. Taboo and the Censoring of Language*. New York: Cambridge University Press.
- Albury, Nathan John. 2016. "The power of folk linguistic knowledge in language policy". *Language Policy*.
- Aldgate, Anthony. 1995. *Censorship and the permissive society. British cinema and theatre 1955-1965*. New York : Oxford University Press.
- Andersson Lars-Gunnar, Richard Hirsch (ed. by). 1985. *Perspectives on Swearing*. 2. University of Gothenburg, Dept. of Linguistics. Swearing Report.
- Andersson Lars-Gunnar et Peter Trudgill. 1990. *Bad language*. London : Penguin Books.
- Archer, Dawn Elizabeth. 2008. « Verbal aggression and impoliteness: Related or synonymous ». In Bousfield Derek, Miriam A. Locher (ed. by). *Impoliteness in Language. Studies on its Interplay with Power in Theory and Practice*. Berlin : Mouton de Gruyter. 346 p. p. 181-207.
- Austin, John L. 1962. *How to Do Things with Words*. Oxford: the Clarendon Press.
- Azarian, Reza. 2001. "Potentials and Limitations of Comparative Method in Social Science". *International Journal of Humanities and Social Sciences*. Vol. 1. N°4.
- Bailey, S.H. 2005. *Cases, Materials and Commentary on Administrative Law*. London: Sweet & Maxwell.
- Barber, Sian. 2011. *Censoring the 1970s: The BBFC and the Decade that Taste Forgot*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing.
- Barbot, Janine. 2012. "Mener un entretien de face à face". In Paugham, Serge. 2012. *L'enquête sociologique*. Paris: PUF.
- Baron, Robert A. and Deborah R. Richardson. 1994. *Human Aggression*. New York: Plenum Press.
- Batistella, Edwin L. 2005. *Bad language. Are some words better than others?* New York : Oxford University Press.
- Beers-Fägersten, Kristy. 2007. Swear word offensiveness. *Saarland Working Papers in Linguistics (SWPL)* 1. p. 14-37.
- Boisset, Yves. 2011. "Les charmes discrets d'Ansatasié". In Goedert Nathalie. *Censures et libertés: atteinte ou protection?* Paris: L'Harmattan.
- Bosseaux, Charlotte. May 2013. « "Bloody hell. Sodding, blimey, shagging, knickers, bollocks. Oh God, I'm English" - Translating Spike ». In *Gothic Studies*. May 2013, volume 15, N°1, *Open graves, open minds : vampires and the undead in modern culture*. Manchester University Press. p. 1-20. <http://www.research.ed.ac.uk/portal/files/8551258/Bloody_hell_sodding_blimey_shagging_knickers_bollocks_Oh_God_Im_English.pdf>, consulté le 31/01/2014, Edinburgh Research Explorer (The University Website).
- Bosseaux, Charlotte. 2008. « Translating Britishness in the French versions of Buffy the Vampire Slayer ». In *Quaderns de Filologia, Estudis Literaris*. 2008, vol. VIII. Universitat de Valencia. p. 85-103.

- Bousfield, Derek. 2008. « Impoliteness in the struggle for power ». In Bousfield Derek, Miriam A. LOCHER (ed. by). *Impoliteness in Language. Studies on its Interplay with Power in Theory and Practice*. Berlin : Mouton de Gruyter. 346 p. p. 127-153.
- Bousfield Derek, Miriam A. Locher (ed. by). 2008. *Impoliteness in Language. Studies on its Interplay with Power in Theory and Practice*. Berlin : Mouton de Gruyter.
- Boxer, Diane. 2002. *Applying Sociolinguistics Domains and Face-to-Face Interaction*. Amsterdam: John Benjamins.
- Brown, P. and Levinson, S. 1983. *Politeness: Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press
- Brown, Simon. 2012. “The Brighton School and the quest for natural color”. In: Brown, Simon , Street, Sarah and Watkins, Liz, (eds.) *Color and the moving image: history, theory, aesthetics, archive*. Oxford, U.K. : Routledge. p. 13-22.
- Bulot, Thierry. 2001, « L'essence sociolinguistique des territoires urbains : un aménagement linguistique de la ville ? », In Sociolinguistique urbaine (Variations linguistiques : images urbaines et sociales), Cahiers de Sociolinguistique 6, Presses Universitaires de Rennes2, Rennes, p. 5-11.
- Cabrera, José Javier Avila. 2013. *The subtitling of offensive and taboo language*. Universidad Nacional De Educacion A Distancia. Thesis under the supervision of Noa Talavan Zanon and Jorge Diaz Cintas.
- Caimi, Annamaria. 2009. « Subtitling: language learners' needs vs. audiovisual market needs ». In Diaz Cintas Jorge and Gunilla Anaderman (ed. by). *Audiovisual translation: language transfer on screen*. Basingstoke : Palgrave Macmillan. 256 p. p.240-251.
- Chaika, Elaine. 1982. *Language, the social mirror*. Rowley. MA: Newbury House Publishers
- Chaume, Frederic. 2004. « Film studies and translation studies: two disciplines at stake in audiovisual translation ». In *Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*. 2004, vol. 49, n°1. p. 12-24.
- Combe Sonia. 2010. *Archives interdites*. Paris : Editions La Découverte.
- Cornu, Jean-François. 2011. « Le public? Quel public? De l'influence négligeable des spectateurs sur les stratégies de traduction audiovisuelle des films en France ». In Serban Adriana et Jean-Marc Lavour (ed. by). *Traduction et médias audiovisuels*. Villeneuve d'Asq : Presses Universitaires du Septentrion. Coll. Arts du spectacle, Images et sons. 269 p. p. 21-35.
- Coulmas, Florian. 1997. *The handbook of sociolinguistics*. Oxford: Blackwell.
- Coulmas, Florian. 2013. *Sociolinguistics: the study of speakers' choices*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Culpeper, Jonathan. 2008. « Reflections on impoliteness, relational work and power ». In Bousfield Derek, Miriam A. Locher (ed. by). *Impoliteness in Language. Studies on its Interplay with Power in Theory and Practice*. Berlin : Mouton de Gruyter. 346 p. p. 17-44. Chap. 2.
- De Marco, Marcella. 2009. « Gender portrayal in dubbed and subtitled comedies ». In DIAZ CINTAS, Jorge (ed. by). *New trends in audiovisual translation*. Bristol : Multilingual matters. Topics in translation. 251 p. Series Editors: BASSNETT Susan and Edwin GENTZLER. p. 176-194.
- Derrida, Jacques. 1995. « *Archives. A Freudian impression* ». *Diacritics*, Vol. 25, No. 2 (Summer, 1995), p. 9-63
- Dess, Pierre-Alexis Chevit. 2005. La commission de classification des oeuvres cinématographiques, ou comment réformes juridiques et pressions conservatrices font pencher la balance du côté de la protection du jeune public au détriment de la défense de la création cinématographique. 11 p. Cours de production et diffusion audiovisuelle et cinématographique, François Campana, Paris X, Nanterre.

- Detrie, Catherine. 2008. « Cousin de Crapaud! Fils de Boeuf! ... De quelques stratégies apostrophiques en discours institutionnel ». In Moïse Clothilde, Nathalie AUGER, Béatrice Fracchiolla et Christina Schultz-Romain (dir.). *La violence verbale*. Tome 1, *Espaces politiques et médiatiques*. Paris : L'Harmattan. 233p. p. 19-44.
- Diaz Cintas, Jorge. 2009. « Introduction - Audiovisual translation: an overview of its potential ». In Diaz Cintas, Jorge (ed. by). *New trends in audiovisual translation*. Bristol : Multilingual matters. Topics in translation. 251 p. Series Editors: BASSNETT Susan and Edwin GENTZLER. p. 1-18.
- Diaz Cintas, Jorge (ed. by). 2009. *New trends in audiovisual translation*. Bristol : Multilingual matters. Topics in translation. 251 p. Series Editors: BASSNETT Susan and Edwin GENTZLER.
- Diaz Cintas, Jorge and Gunilla Anderman (ed. by). 2009. *Audiovisual translation: language transfer on screen*. Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- Díaz Cintas, Jorge and Aline Remael. 2007. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St Jerome.
- Dupré, Michel. 2012. *L'art de la censure*. Campagnan: E.C. Editions.
- Duranti, Alessandro and Charles Goodwin. 1992. *Rethinking context: Language as an interactive phenomenon*. New York: Cambridge University Press.
- Durkheim, Emile. 1982 (first published 1895). *The rules of sociological method*. New York: The Free Press.
- Ervin-Tripp, S. 2001. "The Place of Gender in Developmental Pragmatics: Cultural Factors." *Research on Language and Social Interactions*, 34 (1).
- Evans, Mélanie. 2012. "A Sociolinguistics of early modern spelling? A case study of Queen Elizabeth I", Tyrkko et al. (eds). *Outposts of Historical Linguistics: from the Helsinki corpus to a proliferation of resources*. VARIENG Volume 10. Helsinki <<http://www.helsinki.fi/varieng/journal/volumes/10/evans>>.
- Fernandez, Maria Jesus Fernandez. 2009. « The translation of swearing in the dubbing of the film South Park into Spanish ». In DIAZ CINTAS, Jorge (ed. by). *New trends in audiovisual translation*. Bristol : Multilingual matters. Topics in translation. 251 p. Series Editors: BASSNETT Susan and Edwin GENTZLER. p. 210-225.
- Fishman, Joshua. 1971. *Advances in the sociology of language*. La Haye: Mouton.
- François-Denève, Corinne. 2011. « Chest hair, bubble and squeak and codswallop. Le sous-titrage d'Easy Virtue ». In *Humoresques*. Automne 2011, 34, *Traduire l'humour*. Yen-Maï TRAN-GERVAT (dir.). p. 107-208.
- Gambier, Yves. 1996. *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Asq : Presses Univ. Septentrion.
- Gambier, Yves. 2002. « Les censures dans la traduction audiovisuelle ». In *TTR: traduction, terminologie, rédaction*. Vol.15, n°2. Pages 203-221.
- Garreau, Laurent. 2009. *Archives secrètes du cinéma français. 1945-1975*. Isle-d'Espagnac : Presses Universitaires de France.
- Garrett, Peter. 2010. *Attitudes to language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gartzonica Olga et Adriana Serban. 2009. « Greek Soldiers on the screen: politeness, fluency and audience design in subtitling ». In Diaz Cintas, Jorge (ed. by). *New trends in audiovisual translation*. Bristol : Multilingual matters. Topics in translation. 251 p. Series Editors: BASSNETT Susan and Edwin GENTZLER. p. 239-250.
- Gerzymisch-Aarbogast, Heidrun et Sandra Nauert (ed. by). 2005. *MuTra 2005 : challenges of multidimensional translation*. [En ligne]. Conference proceedings.

- <http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_proceedings.html>, consulté le 2 février 2014.
- Goedert, Nathalie. 2011. *Censures et libertés: atteinte ou protection?* Paris: L'Harmattan.
- Gottlieb, Henrik. 2005. « Multidimensional translation : semantics turned semiotics ». In GERZYMISCH-ARBOGAST Heidrun et Sandra NAUERT (ed. by). *MuTra 2005 : challenges of multidimensional translation*. [En ligne]. Conference proceedings. p. 1-29. <http://euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Gottlieb_Henrik.pdf>, consulté le 2 février 2014.
- Gottlieb, Henrik. 2009. « Subtitling against the current: Danish concepts, English minds ». In DIAZ CINTAS, Jorge (ed. by). *New trends in audiovisual translation*. Bristol : Multilingual matters. Topics in translation. 251 p. Series Editors: Bassnett Susan and Edwin Gentzler. p. 21-43.
- Heller, Monica. 2008. « Préface: La violence verbale et l'ordre social ». In MOÏSE Clothilde, Nathalie AUGER, Béatrice Fracchilla et Christina Schultz-Romain (dir.). *La violence verbale*. Tome 1, *Espaces politiques et médiatiques*. Paris : L'Harmattan. 233p. p. 5-8.
- Hervé, Frédéric. 2001. *La censure du cinéma en France à la Libération. 1944-1950*. Paris: ADHE. Collection "Historiens de demain".
- Hervé, Frédéric. 2015. *Censure et cinéma dans la France des Trente Glorieuses*. Paris: Nouveau Monde Éditions.
- Hiramoto, Mie and Jan Goh. 2014. "From *Dr No* to *Skyfall*: changes of masculinity seen in the James Bond films". *Sociolinguistics Symposium 21*. Finland.
- Hirsch, Richard. 1985. « Taxonomies of Swearing ». In Andersson Lars-Gunnar, Richard Hirsch(ed. by). *Perspectives on Swearing*. 2. University of Gothenburg, Dept. of Linguistics. Swearing Report. p. 37-59.
- Hughes, Geoffrey. 2006. *An Encyclopedia of Swearing: The Social History of Oaths, Profanity, Foul language, and Ethnic Slurs in the English-Speaking World*. New York and London: M.E. Sharpe.
- Incalterra McLoughlin Laura, Biscio Marie and Maire Aine Ni Mhainnin (ed. by). 2011. *Audiovisual Translation. Subtitles and Subtitling: Theory and Practice*. Vol. 9, *New Trends in Translation Studies*. Bern : Peter Lang.
- Israël, Liora. 2012. "L'usage des archives en sociologie". In Paugham, Serge. 2012. *L'enquête sociologique*. Paris: PUF.
- Jay, Timothy B. 1980. "Sex roles and dirty word usage: a review of the literature and a reply to Haas". *Psychological Bulletin* 88(3): 614-621.
- Jay, Timothy. 1992. *Cursing in America : A psycholinguistic study of dirty language in the court, in the movies, in the schoolyards and on the streets*. Philadelphia: John Benjamins.
- Jay, Timothy B. 2009. "The utility and ubiquity of taboo words". *Perspectives on Psychological Science* 4(2): 153-161.
- Jounin, Nicolas. 2008. « Rappels à l'ordre et subversions ordinaires dans le langage de chantier ». In Moïse Clothilde, Nathalie Auger, Béatrice Fracchiolla et Christina Schultz-Romain (dir.). *La violence verbale*. Tome 1, *Espaces politiques et médiatiques*. Paris : L'Harmattan. 233p. p. 109-126.
- Kuhn, Annette. 1988. *Cinema, Censorship and Sexuality, 1909-1925*. London : Routledge.
- Labov, William. 1972. "Rules for ritual insults", in Sudnow David, *Studies in social interaction*. New York: The Free Press. p. 120-169.
- Labov, William. 1978. *Sociolinguistics Patterns*. Oxford : Blackwell.
- Lagorgette, Dominique et Pierre Larrivée. 2004. « Interprétation des insultes et relations de solidarité ». *Langue française*. Volume 144. Numéro 1. p. 83-103.

- Lagorgette, Dominique. 2006. «Du vocatif à l'apostrophe: problèmes terminologiques et théoriques. Termes d'adresse et détachement en diachronie du français», *L'Information grammaticale* 109; p. 38-44.
- Lagorgette, Dominique. 2008. « Du décalogue aux incivilités: analyse diachronique du lexique métadiscursif de la violence verbale ». In Moïse Clothilde, Nathalie Auger, Béatrice Fracchiolla et Christina Schultz-Romain (dir.). *La violence verbale. Tome 2, Des perspectives historiques aux expériences éducatives*. Paris : L'Harmattan. 288p. p. 7-21.
- Lagroye Jacques, François Bastien, Sawicki Frédéric. 2002. *Sociologie politique*, Paris : Presses de Sciences-Po – Dalloz.
- Lamberti, Edward (ed. by). 2012. *Behind the scenes at the BBFC: Film classification from the Silver Screen to the Digital Age*. Basingtoke : Palgrave Macmillan.
- Larguèche, Évelyne. 2009. *Espèce de ... ! Les lois de l'effet injure*. Bresson : Université de Savoie, Laboratoire Langages, Littératures et Sociétés.
- Larguèche, Evelyne. 2011. « Et si l'injure ne se racontait pas ! ». *L'Homme*. 198-199. p. 355-366.
- Léglise, Paul. 1973. « Censure des Maires: une étrange constante ». *Ecran*, n°19.
- Lenk, Sabine. 1995. *Archives*. N° 61-62.
- Ljung, Magnus. 2011. *Swearing. A cross-cultural linguistic study*. Basingtoke : Palgrave Macmillan.
- Locher Miriam A. and Richard J. Watts. 2008. « Relational work and impoliteness: Negotiating norms of linguistic behaviour ». In BOUSFIELD Derek, Miriam A. LOCHER (ed. by). *Impoliteness in Language. Studies on its Interplay with Power in Theory and Practice*. Berlin : Mouton de Gruyter. 346 p. p. 77-99.
- MacFarlane, Alan. 2006. "To contrast and compare". *Working Paper Series*. p. 94-111.
- Maarek, Philippe J. 1982. *La Censure Cinématographique*. Paris: Librairies techniques.
- Mathews, Tom Dewe. 1994. *Censored*. London : Chatto & Windus Ltd.
- McEnery, Tony. 2006. *Swearing in English. Bad language, purity and power from 1586 to the present*. London : Routledge.
- Mercury, Robin-Eliece. 1995. "Swearing : a bad part of language, a good part of language learning". *TESL Canada Journal*. 13 (1). p. 28-36.
- Moïse Clothilde, Nathalie Auger, Béatrice Fracchiolla and Christina Schultz-Romain (dir.). 2008. *La violence verbale. Tome 1, Espaces politiques et médiatiques*. Paris : L'Harmattan.
- Moïse Clothilde, Nathalie Auger, Béatrice Fracchiollat and Christina Schultz-Romain (dir.). 2008. *La violence verbale. Tome 2, Des perspectives historiques aux expériences éducatives*. Paris : L'Harmattan.
- Morange, Jean. 2007. *Les libertés publiques*. Coll. *Que sais-je*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Montagne, Albert. 2007. *Histoire juridique des interdits cinématographiques en France (1909-2001)*. Paris : L'Harmattan.
- Monte, Michèle. 2009. « L'apostrophe : prédicativité et valeurs illocutoires », In Denis Apothéloz, Bernard Combettes, Franck Neveu, *Les linguistiques du détachement*, Actes du colloque international de Nancy (7-9 juin 2006), Berne, Peter Lang SA, Éditions scientifiques internationales. pp. 389-399.
- Montagu, Ashley. 1967. *The Anatomy of swearing*. University of Pensilvania Press.
- Montagu, Ivor. 1929. *The political censorship of films*. London: Victor Gollancz Ltd.
- Napper, Laurence. 2012. "British cinema". In Nelms Jill. *Introduction to film studies*. London: Routledge.
- Niedzielski, Nancy A. and Denis R. Preston. 2000. *Folk Linguistics*. Berlin: Mouton de Gruyter.

- O'Driscoll, James. 2015. "Sommes-nous Charlie?". Athens: Im/politeness conference.
- Pascaud, Amaury. 2012. *La commission de classification des oeuvres cinématographiques*. Université Panthéon-Assas. Sous la direction de Laurence Franceschini.
- Paugham, Serge. 2012. *L'enquête sociologique*. Paris: PUF.
- Pedersen, V. H. 2004. *Ugly Ducklings? Studies in the English Translations of Hans Christian Andersen's Tales and Stories*. Odense: University Press of Southern Denmark.
- Pettit, Zoë. 2005. « Translating register, style and tone in dubbing and subtitling ». In *Journal of Specialised Translation*. 4. p. 49-65.
- Pettit, Zoë. 2009. « Connecting cultures: cultural transfer in subtitling and dubbing ». In Diaz Cintas, Jorge (ed. by). *New trends in audiovisual translation*. Bristol : Multilingual matters. Topics in translation. 251 p. Series Editors: BASSNETT Susan and Edwin GENTZLER. p. 44-57.
- Ramière, Nathalie. 2004. « Comment le sous-titrage et le doublage peuvent modifier la perception d'un film: analyse contrastive des versions sous-titrées et doublées en français du film d'Elia Kazan, *A Streetcar Named Desire* (1951) ». In *Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*. 2004, vol. 49, n°1. p. 102-114.
- Rasinger, Sébastien.. 2010. "Quantitative methods: Concepts, frameworks and issues". *Research Methods in Linguistics*, ed. by L. Litosseliti. London: Continuum.
- Rigano, Francesco. 2011. "Les censures et les libertés de pensée". In Amrouche, Nassim et al. *Censures. Les violences du sens*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.
- Robertson, James. 1985. *The British Board of Film Censors: film censorship in Britain, 1896-1950*. New Hampshire : Croom Helm.
- Robertson, James. 1993. *The Hidden Cinema. British Film Censorship into action, 1913-1975*. London : Routledge.
- Romero, Lupe. 2011. « When orality is less pre-fabricated: an analytical model for the study of colloquial conversation in audiovisual translation ». In Incalterra McLoughlin Laura, Biscio Marie and Maire Aine Ni Mhainnin (ed. by). *Audiovisual Translation. Subtitles and Subtitling: Theory and Practice*. Vol. 9, *New Trends in Translation Studies*. Bern : Peter Lang. 279 p. p. 19-54.
- Sagarin, E. (1968) *The Anatomy of Dirty Words*. New York: The Polyglot Press.
- Sanderson, John D. 2009. « Strategies for the dubbing of puns with one visual semantic layer ». In DIAZ CINTAS, Jorge (ed. by). *New trends in audiovisual translation*. Bristol : Multilingual matters. Topics in translation. 251 p. Series Editors: BASSNETT Susan and Edwin GENTZLER. p. 123-132.
- Serban Adriana et Jean-Marc Lavour (ed. by). 2011. *Traduction et médias audiovisuels*. Villeneuve d'Asq : Presses Universitaires du Septentrion. Coll. Arts du spectacle, Images et sons.
- Terkourafi, Marina. 2008. « Towards a unified theory of politeness, impoliteness, and rudeness ». In Bousfield Derek, Miriam A. Locher (ed. by). *Impoliteness in Language. Studies on its Interplay with Power in Theory and Practice*. Berlin : Mouton de Gruyter. 346 p. p. 45-74.
- Théry, Jean-François. 1990. *Pour en finir une bonne fois pour toutes avec la censure*. Paris : Les Editions du Cerf.
- THiercé, Agnès. 2005. *Histoire de l'adolescence (1850-1914)*. Paris : Belin.
- Tomaszkiewicz, T. 1993. *Les opérations linguistique qui sous-tendent le processus de sous-titrage des film*. Poznan: Adam Mickiewicz University Press.
- Trevelyan, John. 1973. *What the censor saw*. London : Michael Joseph Ltd. 275 p.
- Trudgill, Peter. 1978. *Sociolinguistics Patterns in British English*. University of Virginia: E. Arnold.
- Vincent Diane, Marty LAFOREST et Olivier TURBIDE. 2008. « Pour un modèle fonctionnel d'analyse du discours d'opposition: la trash radio ». In MOÏSE Clothilde, Nathalie AUGER,

- Béatrice FRACCHIOLLA et Christina SCHULTZ-ROMAIN (dir.). *La violence verbale*. Tome 1, *Espaces politiques et médiatiques*. Paris : L'Harmattan. 233p. p. 81-108.
- Visky, Mihaela. 2013. "La traduction des gros mots en sous-titrage". Scientific Bulletin of the Politehnica University of Timișoara. Transactions on Modern Languages. Vol. 12, No. 1-2. p. 61-72.
- Von Flotow, Luise. 2009. « Frenching the feature film twice: or le synchronien au débat ». In Diaz Cintas, Jorge (ed. by). *New trends in audiovisual translation*. Bristol : Multilingual matters. Topics in translation. 251 p. Series Editors: Bassnett Susan and Edwin Gentzler. p. 83-98.
- Wardhaugh, Ronald. 2010. *An introduction to sociolinguistics*. Oxford: Blackwell.
- Widlak, Stanislas. 1965; « L'interdiction linguistique en français d'aujourd'hui ». In: Revue belge de philologie et d'histoire. Tome 43 fasc. 3. Langues et littératures modernes - Moderne taalen letterkunde. p. 932-945.
- Yaguello, Marina. 1998. *Language through the Looking Glass. Exploring Language and Linguistics*. New York: Oxford University Press.