

« F* ! » : Interdit aux moins de 12 ans ?**
**Déplacer des paroles suivant l'âge du public : classification audio-
visuelle et impact de la traduction**

Julie VILLESSECHE

Université Lumière Lyon 2

« Le langage évolue perpétuellement. C'est une chose organique. Il n'est pas coincé au sommet d'une tour d'ivoire, où seraient suspendues d'onéreuses œuvres d'art, et qui dominerait la plupart de Seattle, un hélicoptère posé sur son toit¹ ». « Exactement, Miss Steele », pourraient répondre aujourd'hui les examinateurs du BBFC (*British Board of Film Classification*). Interdit aux moins de 18 ans dans les salles au Royaume-Uni, *Fifty Shades of Grey* (Sam Taylor-Wood, 2015) renvoie un écho surprenant aux années 1970, temps où l'explétive *fuck* parvenait tout juste à s'introduire dans la catégorie X, signifiant interdit aux moins de 18 ans à ce moment-là. Par comparaison, ce film a connu un interdit aux moins de 12 ans en France. Ce qui vaut pour un film s'applique aux paroles qui le constituent : elles se déplacent et leur réception est aussi diverse que le nombre de publics qu'elles rencontrent.

Dans le cadre des films, les déplacements sont multiples : une parole déplacée peut alors être un mot, une phrase, un dialogue, voire une thématique offensante ; cependant, l'offense ne se définit pas qu'en termes absolus et ce sont donc aussi les protagonistes de cette parole (énonciateur, récepteur, spectateur) qui définissent son caractère offensant.

Mais c'est également une parole qui est déplacée et qui se déplace. Elle est déplacée, dans le cadre de la classification des films : en effet, les examinateurs déplacent le film sur l'échelle des catégories ; un même film, pris à des époques différentes, et par conséquent, associé à un public différent, à des mœurs différentes, n'aura pas la même classification. Elle est déplacée aussi parce qu'une parole se traduit : la traduction englobe la compréhension de celle-ci et la recherche puis le choix d'un équivalent.

Enfin, une parole se déplace : un film ne se limite pas à une salle de cinéma, ni à un seul pays, ni à un certain public. Il se déplace, et ce déplacement se répercute aujourd'hui de façon particulièrement visible via les médias et les

¹ E.L. James, *Fifty Shades of Grey*, The Writer's Coffee Shop, Ebook, 2011, p. 886. E-mail from Anastasia to Christian (May 30 2011).

réseaux sociaux. Elle se déplace aussi à travers l'histoire et on peut même dire qu'elle a connu un transfert important : d'abord visuelle, elle est par la suite devenue audible ; seuls les sous-titres conservent aujourd'hui cet élément optique. Le déplacement de la parole sera donc étudié à travers un mot en particulier : l'explétive *fuck*.

Pourquoi prendre en compte l'ensemble de ces éléments lorsqu'il s'agit de la classification des films ? On pourrait, à première vue, se limiter à l'aspect offensant du texte. La raison pour laquelle les autres aspects sont tout aussi importants dans la compréhension de ce sujet est que l'essence même de la classification/censure des films réside au cœur du déplacement – ou plutôt, devrait-on dire, naît et se nourrit de la peur des effets de ce déplacement. Suivant les époques, cette peur a pris plusieurs visages : des liens furent ainsi établis entre criminalité (juvénile en particulier), propagande, sujets tabous tels que l'avortement, la prostitution etc., degré d'agressivité/d'offense et texte/paroles gravés sur la pellicule/bande-son des œuvres cinématographiques. Ainsi, ce n'est pas tant le déplacement qui prévaut, mais bien la réception de celui-ci. Ce sont les réactions qu'il suscite qui définissent sa valeur.

Par conséquent, le but de cet article est de donner un aperçu des procédés linguistiques, culturels et sociaux, qui permettent de définir le caractère déplacé d'une parole au sein d'œuvres cinématographiques, en prenant en compte deux systèmes de classification – britannique et français. Il s'agira de répondre à la question suivante : qu'est-ce qui définit une parole déplacée et au-delà, quels sont les processus qui la rendent importante dans la classification d'une œuvre cinématographique de fiction ?

Cet article repose sur un traitement de données d'archives, dans le cadre de l'étude reposant sur la classification britannique. Trois grands ensembles peuvent être définis : celui recueilli par les archives nationales qui donne un aperçu des échanges entre *Home Office* et *BBFC*, ainsi qu'entre autorités locales et *Home Office*, sur la question de la censure des films ; celui conservé par les archives du *BFI* (*British Film Institute*) qui permet d'avoir un aperçu assez précis d'une période plus limitée – à savoir les notes d'observation sur les scénarios délivrés par les examinateurs dans les années 1930 et 1940 ; et enfin, celui préservé par le *BBFC* lui-même qui met à disposition les dossiers de classification des films, contenant les rapports des examinateurs pour le film et ses vidéos successives, les lettres de plaignants vis-à-vis de la classification du film ainsi que les réponses des examinateurs, et les lettres échangées entre le *BBFC* et les différentes parties associées à la rédaction du scénario, à la réalisation du film, ou de manière plus générale à sa production. De plus, dans le cadre de la dernière partie de cet article, les données sur la classification française reposent sur des entretiens réalisés avec un examinateur de la commission de classification des œuvres cinématographiques et avec l'ancien président de la commission (1980-1994), ainsi que sur un corpus de versions originales, doublées et sous-titrées de films.

En s'appuyant sur ces divers éléments, et afin de répondre à la problématique, il nous faudra tout d'abord nous comprendre les origines de la censure du langage à l'écran en prenant des exemples concrets d'interactions

entre le *BBFC*, les autorités locales, la presse et le public de manière générale. Cette première partie permettra de montrer comment la question du langage s'imbrique dans les questions de censure des films de manière plus générale. La deuxième et la troisième partie s'appuieront sur l'étude du déplacement d'une parole, *fuck* : en montrant tout d'abord l'évolution qu'a connue ce mot dans la classification britannique, et de quelle manière le contexte social et culturel s'est cristallisé à travers les réactions des examinateurs. La dernière partie, quant à elle, permettra de parvenir à la fin du voyage de cette parole à travers un second système de classification (français) et donc à travers la traduction de ce mot.

Pourquoi classer un mot en fonction d'un public ? Origines de la censure cinématographique du langage

Ce qu'il faut avant tout noter à propos de la censure ou de la classification cinématographique c'est avant tout sa fonction de protection des plus démunis face au contenu de ces films. Pour résumer la situation en la plaçant dans le contexte plus large des risques plus ou moins quotidiens, l'expression qui convient le mieux pour décrire ces « démunis » est : « les femmes et les enfants d'abord ». Nous ne nous attarderons pas sur la question des femmes dans le cadre de cet article, mais pour ne citer qu'un exemple qui donne une courte explication : « Un grand nombre de jeunes hommes mariés choisissent les films qu'ils veulent voir; leurs femmes suivent et souvent n'apprécient pas du tout le langage employé, ou même les visuels souvent violents² ». À l'époque, une femme était donc placée au même niveau hiérarchique qu'un enfant en termes de choix : les parents choisissent pour leurs enfants, et les maris pour leurs épouses. De plus, ici, l'accent est mis sur la protection des enfants pour deux raisons : la première, ainsi qu'énoncée ci-dessus, est une question de concision, et la deuxième, de cohérence sur l'ensemble de la période étudiée : la question des femmes dans la classification des films se limite à la première moitié du XX^e siècle – jusqu'au début des années 1960 pour les dernières réminiscences, alors que la thématique de la protection de l'enfance et de l'adolescence traverse la totalité de la période considérée. Comme le souligne en 1974 Stephen Murphy, Secrétaire du *BBFC*, il y a quatre aspects sur lesquels le *BBFC* doit se prononcer : « Premièrement, la protection des enfants. Deuxièmement, l'acceptabilité du film. Troisièmement, l'acceptabilité de son contenu (violence). Et enfin, le Conseil en donne une estimation globale en évaluant l'opinion du public à l'égard des questions de sexualité, langage, etc.³ ».

Comme le notent L.G. Andersson et P. Trudgill⁴, le besoin de protéger l'enfant face aux films vient en partie de la façon dont se passe son apprentissage

² Reader's report, Scenario of *Saturday Night and Sunday Morning*, 1960, BBFC files.

³ National Archives, Kew, HO 300-167, 1974-1875: Appendix A of Report By Director-General, Arts and Recreation Committee, Film Viewing Board, Greater London Council, 26.11.74, « Exercise of the Council's Powers of Film Censorship For Adults ».

⁴ Lars-Gunnar Andersson & Peter Trudgill, *Bad language*, London, Penguin Books, 1990, p. 23.

de la langue. Celui-ci est en effet confronté à plusieurs groupes (familles, amis) et institutions (écoles, activités) avec lesquels il interagit directement. Dans le cadre d'un film, l'enfant ne peut obtenir de retour direct, et n'a pas de moyen pour interagir avec ce medium. Il ne peut réagir qu'après la séance, en requérant l'assistance de ses parents. De plus, les médias fournissent un grand nombre de modèles linguistiques divers et variés (que nous acceptons et imitons ou que nous rejetons). 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. Le besoin de censurer, classer les films part de ce présupposé général. Cependant, un autre présupposé avait un impact bien plus important au début de la classification : l'influence de ce medium, ou plutôt son potentiel en termes de mauvaise influence. Au cours des années 1920-1930 jusqu'au début des années 1950, on trouve des traces d'un débat consacré à l'existence réelle ou non d'un lien entre l'augmentation de la criminalité juvénile et le cinéma (Cf. 1.1).

Cette question de l'influence se reporte sur le langage également : il existe un lien entre hygiène du corps, morale et langage. *I'll go and wash my mouth*, dit Bobby après avoir prononcé par erreur *fuck*, alors qu'il chantait avec sa mère et son frère (*Radio Flyer*, Richard Donner, 1992). Il ne faut donc pas réduire cet aspect à une logique d'influence, car la question de la censure du langage est profondément connectée au sens moral de chaque époque, et en particulier au sens moral exprimé par les décisions des examinateurs. Le langage, en tant qu'élément de censure/classification, peut se diviser en trois catégories principales : (1) les gros mots ; (2) les références sexuelles ; (3) le langage discriminatoire. Ces trois caractéristiques sont placées sur une échelle de valeurs qui définit certains termes comme anodins ou particulièrement offensants. Deux autres éléments entrent en ligne de compte : la fréquence des occurrences, et leur contexte – la prise en compte du contexte évolue de façon variable, et nous verrons le rôle qu'elle a joué dans le déplacement du mot *fuck* sur l'échelle des catégories de classification.

Les débuts du British Board of Film Classification : autorités locales, presse et censure

À ses débuts, le BBFC connaît une période difficile. En effet, alors que le système français est presque dès le départ centralisé, étatique, le système britannique est complètement différent, et beaucoup plus éclaté. Le *Cinematograph Act* de 1909 confère aux autorités locales le pouvoir de délivrer les permis pour les salles accueillant les séances publiques. Cette loi fut à l'origine rédigée pour assurer la sécurité des lieux, suite aux incendies provoqués par le caractère inflammable des bobines composées de nitrate de cellulose. Cependant, les autorités locales profitèrent de leur pouvoir de délivrer des autorisations de projection pour s'octroyer des droits de censure grâce à une formulation vague des conditions de délivrance de ces permis : « Un conseil de ville peut accorder une autorisation aux personnes ici mentionnées à utiliser les

locaux tels que définis par l'autorisation et ainsi qu'elles le jugent convenable⁵ ». Et le fait que les autorisations ne soient accordées que pour un an au maximum servait parfaitement l'objectif des autorités locales. Ainsi, en 1912, le *BBFC* n'est qu'une pièce de l'échiquier et doit alors gagner et se garantir une position centrale, qui est loin de lui être acquise en 1912.

Sur cet échiquier la presse joue un rôle majeur : elle concentre les approbations et les reproches adressés aux institutions de classification, mais est aussi un bon révélateur des peurs de l'époque. De plus, le pouvoir qu'elle détient en termes de propagation et surtout, d'amplification de l'information est particulièrement pertinent ici. On tend souvent à considérer les systèmes de classification britannique et français à l'image des visages de Janus, prenant des directions totalement opposées. Pourtant, des préoccupations communes ont façonné leur façon de censurer les films. Ainsi, en 1916, M. F. Hennequin, délégué français à la Conférence Internationale de Paris relative à la répression de la circulation des publications obscènes, s'adresse au *Chief Commissioner of Metropolitan Police of London* à propos de l'influence du cinéma sur l'augmentation de la criminalité juvénile. Peu de détails sont communiqués dans les deux lettres, cependant F. Hennequin mentionne que « la question revient chez nous à l'ordre du jour à propos d'une affaire judiciaire assez sensationnelle et d'un réquisitoire du ministère public qui a vigoureusement dénoncé les méfaits des films tragiques et sanglants⁶ ».

En effet, à partir des débuts de la censure du cinéma, jusqu'aux années 1950, la question de la criminalité, surtout juvénile, plane au-dessus de la classification des films. Le lien entre les deux, pourtant démenti à de nombreuses reprises, est renforcé par les affaires telles que celle rapportée par F. Hennequin. Pour donner un exemple encore plus précis qui met en avant le rôle de la presse, revenons au Royaume-Uni uniquement : en 1912, un fait divers agite la presse. Quatre jeunes garçons, qui voulaient faire « comme dans les films » achetèrent des revolvers et commirent une série de vols à Hull⁷. Ceci déclencha immédiatement une réaction de la presse : la question remonta jusqu'au *Home Office* qui refusa de mettre en place une censure étatique et souligna quelque temps plus tard qu'aucun lien n'avait pu être prouvé entre cinéma et augmentation de la criminalité juvénile. Cette question réapparaît en 1932. S'ensuit alors la déclaration suivante :

Sir Herbert said, « My very expert and experienced advisers at the Home Office are of the opinion that on the whole the cinema conduces more to the prevention

⁵ Cinematograph Act, 1909 : 2-(1).

⁶ National Archives, Kew, MEPO 2/1696, 1916.

⁷ National Archives, Kew, HO 45/10551/163175, 1912-1914 : Minutes, Cinematograph Pictures, 20th April 1912.

of crime than to its commission. It keeps the boys out of mischief; it gives them something to think about »⁸.

Cela étant, il convient de souligner que le contenu des films est très contrôlé à l'époque et certains mots ne sont pas tolérés : ainsi, ce à quoi s'expose un enfant aujourd'hui est loin d'être équivalent à ce que les jeunes oreilles des années 1930 pouvaient apprécier dans les cinémas. Le rôle de relais de la presse entre le *BBFC* et la sphère publique nous donne un aperçu des préoccupations de l'époque, tandis que les observations données par les examinateurs sur les scénarios nous donnent une idée claire des paroles tolérées ou systématiquement rejetées.

La presse comme relais pour les questions du langage

Ainsi qu'il a été mentionné en introduction, le déplacement d'une parole passe par sa libre circulation entre des individus, institutions, qui réagissent face à cet élément. Dans le cas présent, on ne se soucie que de ce que ces agents considèrent comme inacceptable, ou *anormal* pour reprendre les termes de L.G. Andersson et P. Trudgill⁹. Le langage anormal se définit par opposition au normal, ou à la norme, c'est-à-dire ce qui est bien, correct, accepté, par opposition à ce qui est perçu comme mal, incorrect, inacceptable. Ces deux auteurs, et d'autres comme Magnus Ljung¹⁰ ou encore Richard Hirsch¹¹, mettent en évidence la place des attitudes dans la perception du langage qui, dans son essence, n'est ni bon ni mauvais. Cette perception peut parfois être faussée, et dans ce cas, on peut observer dans quelle mesure les réactions sociales sont formatées par des acquis culturels partagés.

Ce fut notamment le cas pour le film *Untamed* (Jack Conway, 1929). Il faut savoir qu'aux débuts des films parlants, le *BBFC* connaît quelques difficultés d'adaptation technique, accentuées par une réticence à voir l'apparition du son dans les cinémas comme une tendance durable. Ainsi, *Untamed* fait partie des derniers films de sa catégorie, à savoir de ceux dont le dialogue fut lu et non pas entendu par les examinateurs. La session de visionnage se déroulait donc en deux parties : l'examineur possédait le script en main, alors qu'il regardait le film. De fait, lorsque ce film paraît sur les écrans de cinéma, aucun des membres du *BBFC* n'est en mesure de suspecter ce qui se produirait. Le 6 mars 1930, *The Daily Mail* publie un article mettant en évidence toute l'histoire : « Quel qu'ait pu être le mot écrit, il n'y a cependant aucun doute qu'au moins 95% du public a cru savoir

⁸ National Archives, Kew, HO 45/15208, 1931-1933: British Board of Film Censors, *Report, Year ended December 31st, 1932*.

⁹ Lars-Gunnar Andersson & Peter Trudgill, *op. cit.*, p. 28.

¹⁰ Magnus Ljung, *Swearing: a Cross-Cultural Linguistic Study*, Basingtoke, Palgrave Macmillan, 2011.

¹¹ Richard Hirsch, « Taxonomies of Swearing », dans *Perspectives on Swearing*, University of Gothenburg, Dept. of Linguistics, 1985, p. 37-59.

duquel il s'agissait¹² ». À l'origine, le mot en question était *buzzard* : comme le souligne l'*OED*, cela définit une personne stupide, ignorante, et peut être utilisé comme euphémisme de *bastard*¹³. Cependant, ce que l'audience avait cru entendre était bien différent : ce qui avait soulevé l'indignation se trouvait être *bugger*. Deux examinateurs furent envoyés sur le champ pour vérifier la nature des paroles prononcées : le mot *buzzard* apparaissait deux fois dans le texte, mais ils convinrent que la première occurrence pouvait être confondue avec autre chose.

La classification des paroles, ou leur censure, cristallise les valeurs morales au moment de leur mise en circulation. Ainsi, aujourd'hui, *bugger* est admis dans les films tous publics, selon la classification du BBFC, et qui plus est, fait même partie de ce que le BBFC définit comme *mild bad language*. Autant dire qu'en 1929, il était plutôt perçu comme faisant partie du *strong language* : à ce moment-là, *bugger* était encore fortement connecté à son sens littéral. La référence sexuelle portée par ce mot le rendait donc extrêmement fort aux oreilles de son auditoire. Cependant, peu à peu, *bugger* a été de plus en plus utilisé dans des contextes différents, détachés de son sens littéral. Ce n'est plus sa signification première qui importe aujourd'hui mais sa fonction – un moyen de refléter l'état d'esprit du locuteur¹⁴. C'est ce qui explique qu'en 1992, concernant le film *Hook* (Steven Spielberg, 1991), l'un des examinateurs fit remarquer à une plaignante : « [*little buggers*] est utilisé comme un terme d'affection envers les enfants turbulents et ne suggère, en aucun cas, le crime dont vous parlez. Le rôle d'Hoskin, M. Smee, est un personnage antipathique, de sorte que ses mots ne peuvent être réellement pris au sérieux¹⁵ ». Non seulement, ce n'est plus le sens premier, lié à un acte de sodomie, qui importe, mais le personnage qui le prononce étant un méchant, cela pose d'autant moins de problème. En effet, une des premières entrées du contexte dans la façon de considérer les paroles offensantes, laquelle se met en place au cours des années 1980, est le regard que portent les examinateurs sur le personnage qui les prononce : plus le personnage est approuvé et apprécié par les enfants, plus son langage sera pris en considération. Pour le dire plus simplement, si c'est le *méchant* de l'histoire qui jure, c'est toujours moins grave.

Ainsi, comme nous avons pu le voir, les débuts du BBFC sont les débuts d'une institution de censure avant tout. D'ailleurs, les initiales signifient jusqu'en 1982 *British Board of Film Censors* – et non pas *Classification*. Mais c'est aussi une institution non-gouvernementale, indépendante, et par conséquent, dépendante des critiques qui lui sont adressées afin de pouvoir se constituer une crédibilité dans l'industrie des films. C'est cet enracinement dans son contexte social et culturel qu'il ne faut surtout pas oublier quand on étudie

¹² National Archives, Kew, HO 45/13808, 1928-1930 : Article, *The Daily Mail*, March 6, 1930, « Word in Film Blotted out. Complaint that it was offensive. Censorship Problems ».

¹³ *Oxford English Dictionary*. Entry : bastard, figurative sense (2.a).

¹⁴ Magnus Ljung, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵ BBFC files : *Hook*. Letter from an examiner in response to a complaint, 19th June 1992.

l'évolution/le déplacement de mots tels que *bugger*, ou dans le cas de la seconde partie, *fuck*, sur l'échelle des catégories de la classification des films.

F*** : mythes et légendes

« En raison de leur public plus large, les industries du cinéma et de la télévision ont longtemps maintenu des normes plus restrictives que celles en usage pour le théâtre ou les maisons d'édition », et ainsi, « des films tels que *Autant en emporte le vent* (1939), *Les Nus et les Morts* (1948) et *Tant qu'il y aura des hommes* (1951) ont été autrefois considérés comme provocateurs du fait de leurs dialogues, même si le mot *merde* n'a été utilisé pour la première fois dans un film américain qu'en 1961, dans le film *The Connection*¹⁶ ».

Nous pouvons soulever la question suivante : qu'y a-t-il de si « provocateur », par exemple, dans le langage de *Gone with the wind*, réalisé par Victor Fleming ? Ou pourquoi est-ce que les examinateurs du BBFC ont décidé que ce langage était « provocateur » et sur la base de quels critères ? La trace de la classification de 1940 peut encore se retrouver aujourd'hui dans le commentaire laissé par les examinateurs :

Le film comprend deux dialogues dans lesquels des esclaves et d'anciens esclaves sont appelés « nègres » [...], des allusions à certains problèmes d'adultes comme le refus du devoir conjugal par une femme mariée et le viol conjugal qui s'en est suivi, bien que ce ne soit qu'implicite. [...Et] comprend un langage légèrement familier, à savoir des mots tels que *damn*¹⁷.

Aujourd'hui, malgré son langage discriminatoire, ce film est classifié *PG* (*Parental Guidance*), alors qu'en 1940, le BBFC lui avait attribué un A (toute personne âgée de moins de 16 ans devait être accompagnée par un adulte). Le même phénomène se retrouve également pour *From Here to Eternity* réalisé par Fred Zinnemann.

Afin de comprendre le déplacement d'une parole, il faut donc situer dans quel contexte son apparition s'est produite. E. Batistella mentionne deux éléments qui vont se révéler particulièrement importants dans l'analyse du déplacement de *fuck* au sein de la classification britannique des films. Premièrement, le cinéma, en tant qu'élément de censure, ne se tient pas seul jusqu'en 1968, année où disparaît un des piliers de la censure britannique : le théâtre. Pièces et films interagissent : de nombreuses pièces sont produites pour le grand écran. De fait, la censure de la pièce est connue des examinateurs qui réagissent en fonction de/ en interaction avec celle-ci. Deuxièmement, *fuck* n'est pas un terme isolé, et son apparition sur le grand écran dépend de la propension à accepter d'autres termes comme moins forts. Ainsi, son apparition dépend de l'évolution de la perception

¹⁶ Edwin L. Batistella, *Bad language. Are some words better than others ?*, New York, Oxford University Press, 2005, p. 65.

¹⁷ BBFC website, insight for the film *Gone with the Wind*. [En ligne, Url : <http://www.bbfc.co.uk/releases/gone-wind1940#bbfcinsight>] (consulté le 20/07/2014).

et des attitudes vis-à-vis du langage offensant. Comme le souligne T. McEnery¹⁸, *fuck* connaît une popularité grandissante à partir du XIX^e siècle. Cependant, ce que l'on peut remarquer, c'est qu'il n'apparaît dans aucun film avant la fin des années 1960.

Dans cette deuxième partie, c'est tout d'abord le contexte d'apparition de *fuck* qui sera discuté. Ensuite, nous étudierons son évolution à travers la classification des films. En effet, cette parole connaît un fort déplacement qui commence avec les films X à partir de 1970, jusqu'aux films interdit aux moins de 12 ans aujourd'hui.

Les premiers pas de l'explétive fuck dans les films.

C'est à la fin des années 1960 que *fuck* fut utilisé pour la première fois dans un film – soit en 1967, *Ulysses*, soit en 1968, *I'll Never Forget Whathisname*¹⁹. Comme nous avons pu le voir, il y existe d'une part une temporalité qui dépend des films eux-mêmes (l'évolution du type de langage utilisé dans les films) et d'autre part une temporalité qui dépend de l'évolution de la langue (des mots deviennent obsolètes, d'autres perdent de leur caractère subversif).

Dès 1970, des mots tels que *fuck* et *fucking* ont été acceptés dans les films « X ». [...] Avec l'abandon de la censure du Lord Chamberlain pour les pièces de théâtre, ces mots sont devenus communs sur la scène londonienne, et sans doute aussi, dans les théâtres provinciaux ; ils étaient également assez fréquents dans un certain nombre de journaux et magazines. Dans le même temps, un juge américain et un magistrat londonien ont décidé que *fuck* et *fucking* ne pouvaient plus être considérés comme obscènes de façon légale²⁰.

L'histoire d'une parole est profondément liée à son contexte social et culturel : l'abandon de la censure des pièces de théâtre, à laquelle s'ajoutent aussi de nouvelles préoccupations concernant l'image – à savoir la plus grande présence de scènes de sexe et de violence dans les films – ont conduit à une forme de libéralisation de la parole dans le cadre de la censure. Il ne s'agit plus de censurer, mais de classer : on protège les plus jeunes, sans essayer de contrôler ce que les adultes peuvent voir et entendre par la même occasion.

L'hésitation entre censure et classification perdure entre 1970 et 1989 pour les films, et jusqu'en 1994 pour les vidéos. L'explication est simple : pendant ces années, il n'existe pas de catégorie intermédiaire entre 15 et A – l'actuel *PG* (*Parental Guidance*). Par conséquent, si un film était particulièrement adapté pour un jeune public, ou si une compagnie de production insistait pour obtenir la catégorie *A/PG*, la censure du mot *fuck* devenait alors inévitable, en particulier si

¹⁸ Tony McEnery, *Swearing in English. Bad language, purity and power from 1586 to the present*, London, Routledge, 2006, p. 52.

¹⁹ Keith Allan & Kate Burridge, *Forbidden Words. Taboo and the censoring of language*, New York, Cambridge University Press, 2006, p. 257.

²⁰ John Trevelyan, *What the censor saw*, Londres, Michael Joseph LTD, 1973, p. 179.

les occurrences présentes étaient peu nombreuses. Dans le même temps, une première évolution se produit à la fin des années 1970, *fuck* apparaissant désormais dans des films interdits aux moins de 15 ans. Un exemple qui résume bien cette double situation entre acceptation du mot pour les films interdits aux moins de 15 ans et rejet lorsqu'il s'agit de la catégorie *PG* est celui de *Passed Away* réalisé par Charlie Peters (1992) : la compagnie refusa de couper la seule occurrence de *fuck* apparaissant dans le film et les examinateurs durent donc appliquer ce qu'ils nommaient à l'époque *fuck rule* et attribuèrent au film un interdit aux moins de 15 ans. La deuxième évolution, comme nous allons le voir, se produit plus tardivement, au cours des années 1990 pour les vidéos, et au cours des années 2000 pour les films en salles.

Fuck, des films X à ceux interdits aux moins de 12 ans : l'intervention du contexte

Le cas de *fuck* est un des éléments révélateurs de l'importance de l'utilisation du contexte d'énonciation d'une parole. Il semblerait ainsi que le *BBFC* applique une politique plus souple vis-à-vis de *fuck* depuis le début des années 2000. Plusieurs explications sont possibles, à commencer par la libéralisation de l'usage de *fuck* dans le quotidien. Mais cela n'explique pas tout, car l'acceptation de ce mot dans un film interdit aux moins de 12 ans amène nécessairement une justification de la part des examinateurs : la libéralisation n'est donc pas complète, en particulier pour les plus jeunes, et le fait que la catégorie « interdit aux moins de 12 ans » soit de l'ordre du conseil depuis 2002 – c'est-à-dire que les moins de 12 ans peuvent accéder à la salle de cinéma à condition d'être accompagnés d'un adulte – explique en grande partie ce processus de justification. Cette politique, que l'on peut donc décrire comme plus souple, s'accompagne d'une démarche éthique de la part du *BBFC*, qui n'applique plus une politique stricte d'interdiction systématique de certains mots ou expressions pour certaines catégories d'âge. Pour confirmer cet élément, deux exemples sont particulièrement notables : *Juno*, réalisé par Jason Reitman (2008) et *The King's Speech*, réalisé par Tom Hooper (2010). Ces exemples amènent à reconsidérer ce que faisait le *BBFC* auparavant vis-à-vis du mot *fuck* en particulier.

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 :

Les deux occurrences de *f**k* ne sont ni agressives, ni dirigées envers quiconque. La première survient lorsque Mark (le possible père adoptif pour le bébé de Juno) essaie de paraître « cool » dans une conversation sur les films d'horreur, et la seconde lorsque Juno se rend compte qu'elle a des contractions. Bien que ce type de langage soit interdit au sein de la catégorie *PG*, les lignes de conduite du *BBFC* autorisent la présence occasionnelle de langage parfois

ordurier pour les interdits aux moins de 12 ans. Deux occurrences au sein d'un long métrage ont été considérées comme occasionnelles²¹.

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, et la relation concrète que la classification entretient avec le public.

Dans le cas de *The King's Speech*, la position du *BBFC* repose sur le même critère – la question du contexte ; bien qu'ici, l'interdiction aux moins de 12 ans est apparue davantage 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 aux moins de 15 ans à l'origine. Ce n'est qu'après une mobilisation des compagnies de distribution britannique que le film s'est vu attribué une interdiction aux moins de 12 ans²². 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-accompagnés 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 ?

Les occurrences de *fuck* ne sont ni agressives, ni à connotation sexuelle, ni même dirigées envers quiconque. Elles se produisent également à la suite les unes des autres dans un temps limité. Il s'agit d'un cas inhabituel et très spécifique dans un contexte thérapeutique, et il a été conclu que les occurrences étaient suffisamment rares, au niveau du film dans son ensemble, pour être admises dans un interdit aux moins de 12 ans²³.

Une fois de plus, le contexte a permis de justifier le nombre « injustifiable » de *fuck* (selon les critères de classification du *BBFC*) pour un film interdit aux moins de 12 ans.

Les différentes perceptions du langage à l'écran dépendent donc aussi de la culture de l'institution : en effet, en censurant/classifiant des films, ce sont aussi des préoccupations culturelles et sociales qui sont reflétées dans les décisions du *BBFC*, qui s'ajoutent aux critères établis par une institution qui, d'une part, se doit de maintenir sa centralité dans le domaine, et qui, d'autre part, doit conserver de manière durable la confiance que l'industrie cinématographique et le public lui accorde. L'opinion publique est donc prise en compte et, de temps en temps, ces

²¹ Site internet du *BBFC*, Case studies, *Juno*, [En ligne, Url : <http://www.bbfc.co.uk/case-studies/juno-0>] (consulté le 25 Février 2015).

²² Tim Masters. 27/02/2011. « Swear-free *King's Speech* to get lower US rating », Los Angeles: BBC News. [En ligne, URL : <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-12590443>].

²³ Site internet du *BBFC*, Insight de *The King's Speech*. [En ligne, Url : <http://www.bbfc.co.uk/releases/kings-speech-2010>] (consulté le 22/10/2015).

institutions peuvent aussi être contraintes à prendre en compte des opinions divergentes. Ce fut par exemple le cas de *The King's Speech* au Royaume-Uni.

Parfois, ce sont les autorités locales qui entrent en compétition directe avec la classification du *BBFC*. Pour rappel : les autorités locales ont conservé leur pouvoir de censure depuis 1909 et peuvent très bien décider de leur propre classification, de manière tout à fait légale. Elles ont donc un pouvoir indéniable de levier politique.

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 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 : « La classe moyenne britannique est obsédée par ce qu'ils appellent le langage grossier [...] Mais bien sûr, langage grossier rime avec manipulation. Ils s'en accommodent très bien. Dès qu'il y a un juron étrange, comme un mot qui remonte à l'époque de Chaucer, ils vous demandent de le couper²⁴ ». 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, « le film traite de la pauvreté, la violence, le trafic de drogue et la criminalité chez les adolescents. Cependant, la question-clé de cette classification pour le *BBFC* était le langage vulgaire – le scénario du film contenant des expressions familières des territoires les plus reculés de Greenock²⁵ ». Et de fait, ce film reçut un interdit aux moins de 18 ans, en raison de la présence de langage vulgaire. 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.

Une parole déplacée est une parole que l'on déplace : c'est donc la réception qui compte avant tout. Dans le cas du langage offensant, la position du *BBFC* est de se conformer aux souhaits du plus grand nombre. Ainsi, au cours de leurs recherches et de leurs interactions avec le public, il fut établi que, bien que mieux toléré de nos jours, *fuck* n'est pas jugé convenable, et même hors de propos, dans un film dédié aux plus jeunes (aujourd'hui, les moins de 12 ans). L'évolution de *fuck* au sein de la classification reflète alors l'évolution des valeurs morales, et donc du degré de tolérance vis-à-vis de ce mot. Cependant, un film est un objet qui se déplace, et donc sa parole se déplace également, et se trouve portée dans des contextes sociaux et culturels différents.

²⁴ 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. [En ligne, Url : <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-18157711>] (consulté le 25/09/2014).

²⁵ Site du *BBFC*, [En ligne, Url : <http://www.bbfc.co.uk/case-studies/sweet-sixteen>] (consulté le 25/09/2014).

Que devient *fuck* dans la classification française ?

En France, ainsi que cela a déjà été suggéré au début de la première partie, le système est centralisé, et gouvernemental. La première commission de classification fut créée par le décret du 25 juillet 1919²⁶ qui instaure définitivement une censure nationale. Ce n'est qu'en 1946 que la commission s'intègre à une institution dédiée de manière plus générale à l'industrie cinématographique, le CNC – Centre National du Cinéma. La commission se compose de 27 membres titulaires et de 54 membres suppléants, répartis en quatre collèges : (1) le collège des administrations (Ministère de l'Intérieur, de la Justice, de l'Éducation Nationale, de la Famille et de la Jeunesse) ; (2) le collège des professionnels du cinéma choisis par le Ministère de la Culture, dont dépend la commission depuis 1969 ; (3) le collège des experts (représentants du monde médical, des sciences sociales, de la protection de l'enfance etc.) ; (4) le collège des jeunes, dont les membres doivent avoir entre 18 et 24 ans au moment de leur nomination²⁷. À cette commission s'adjoint également un comité de classification, dont la composition suit le même principe : réunir des femmes et hommes d'âges et d'horizons variés pour assurer la diversité des points de vue.

Dans le cadre de cet article, le lien entre classification britannique et française se fera au niveau des années 2000, sur des classifications récentes. Dans un premier temps, nous nous attarderons sur la question de la place accordée au langage dans la classification française des œuvres cinématographiques, ce qui permettra, dans un second temps, de montrer l'articulation entre traduction et classification des films.

Classification française et langage : laisser-faire ?

Au CNC, on ne compte pas les mots, et surtout, comparé à la classification britannique, tout ne compte pas. Le contenu du critère « langage » est bien différent de celui du *BBFC*. Tout d'abord, pourquoi présenter le CNC et le rôle de la traduction ? La première réponse a trait à la place du doublage et du sous-titrage en France : un film en langue anglaise ne sera pas diffusé sans, au minimum, la présence de sous-titrage. La deuxième raison tient au fonctionnement du CNC : les films en langue étrangère se voient accordés un visa pour la version sous-titrée et un visa pour la version doublée. On peut donc sans grande difficulté imaginer l'impact de la traduction sur le travail de l'examineur.

Du côté de la traduction, les traducteurs confirment une volonté de présenter un discours souvent plus mitigé, d'adoucir les propos de la version

²⁶ Albert Montagne, *Histoire juridique des interdits cinématographiques en France (1909-2001)*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 29-30.

²⁷ Site du CNC, [En ligne, Url : <http://www.cnc.fr/web/fr/composition-de-la-commission39>] (consulté le 15/02/2015).

originale²⁸, mais les faits sont là : le « tous publics » du CNC n'est pas l'équivalent du *Universal* du *BBFC* sur bon nombre de questions, langage inclus. En 2010, Emmanuel Glaser, alors président de la Commission de classification, déclarait : « On ne se base pas sur des gros mots en particulier comme les anglosaxons, c'est le contexte qui importe et ce, même pour les insultes raciales²⁹ ». Cependant, il faut savoir que lorsque les examinateurs français pensent au contexte, ils le pensent beaucoup plus large : ils prennent en compte le nombre de copies, le fait que le film soit seulement sous-titré ou doublé, les acteurs principaux et leurs antécédents cinématographiques. Autrement dit, il est possible de résumer la façon de penser de la commission en citant l'un de ses examinateurs :

Moi, à titre personnel, quand j'avais vu le film *Spring Breakers*, sorti en 2013, j'étais fasciné par la manière dont on essayait de draguer le public adolescent en faisant croire qu'il y avait un *teen movie* derrière ça, alors qu'il n'y avait pas du tout un *teen movie* derrière ça. Il y avait un film plutôt classable dans l'art et essai. Un film assez intelligent mais transgressif. En regardant le film et en le classifiant, je me disais attention on n'est pas devant *American Pie*. On essaye de nous le faire croire mais on n'y est pas du tout³⁰.

Ce film a d'ailleurs été interdit aux moins de 12 ans en France.

Afin de revenir à la traduction de *fuck* dans la classification française, un des premiers critères à retenir dans le cadre de la commission du CNC, c'est que les films doublés ou sous-titrés reçus semblent être « sous-traduits » : ce n'est pas un élément nouveau à ce sujet, et c'est ce que constatent beaucoup de chercheurs en traduction audiovisuelle³¹. À partir du corpus utilisé jusqu'à maintenant, on peut remarquer que les jurons/insultes les plus forts sont réservés à deux situations. Premièrement, cela se produit lorsque le destinataire est absent : par exemple, dans *Raining Stones* (Ken Loach, 1993), « ton enculé de mari » est utilisé pour traduire *you got a dickhead for a husband* alors que le protagoniste dont il est question n'est pas présent ; la deuxième situation ressortit à la présence d'un animal comme destinataire : par exemple dans *Looking for Eric* (Ken Loach, 2009), l'un des personnages lance « enculé » à l'encontre d'un chien (*fucker*, dans la version originale).

Dans le cas du *BBFC*, il y a une véritable mise en avant des degrés de langage. En français, on ne peut pas suivre à travers la traduction une évolution

²⁸ Luise Von Flotow, « Frenching the feature film twice: Or le synchronien au débat », dans Diaz Cintas Jorge (éd.), *New trends in audiovisual translation*, Bristol, Multilingual matters, Topics in translation, 2009, p. 98.

²⁹ David Rich, 06/10/2010, « Grossièreté et censure au cinéma. What the f**k? », *Première, Fluctuat, Actu Cinéma*. [En ligne, Url : <http://fluctuat.premiere.fr/Cinema/News/Grossierete-et-censure-au-cinema-3256142> (consulté le 10/03/2015).

³⁰ Entretien réalisé avec un examinateur, membre de la Commission de classification depuis 2007 (19/11/2014).

³¹ Maria Jesus F. Fernandez, « The translation of swearing in the dubbing of the film *South Park* into Spanish », dans Diaz Cintas Jorge (éd.), *New trends in audiovisual translation*, Bristol, Multilingual matters, Topics in translation, 2009, p. 214.

similaire de ces degrés. On ne peut trouver de correspondance au niveau de la classification française pour le *very mild bad language* ou le *strong language* et ce, en partie du fait de la traduction qui ne conserve pas cette échelle de degrés. Par exemple, *fuck* n'a pas d'équivalent direct en français. En tout cas, si « putain » est son équivalent direct, il ne couvre pas un champ sémantique aussi large que *fuck* et il ne possède pas la même variété d'usages grammaticaux. Ainsi, *fuck* a un nombre impressionnant de traductions possibles. Mais le problème fonctionne aussi dans l'autre sens. « putain » est la traduction de beaucoup d'autres termes : « god damn it !, bloody hell ! Son of a bitch ! (only when it is said with an absent addressee) and shit !³² ». Tous ces mots appartiennent pour le *BBFC* à des degrés différents et se trouvent aussi dans des catégories de classification différentes, ce qui n'est pas le cas en France. De plus, *fuck off* qui peut se traduire par « va te faire foutre » n'a pas les mêmes implications. En effet, *fuck* couvre encore aujourd'hui le sens littéral faisant référence à l'acte sexuel, mais ce n'est plus du tout le cas de « foutre » dont un tel usage est complètement obsolète. La classification française représente donc un problème en deux parties : d'une part, le langage n'est pas considéré de la même façon qu'au Royaume-Uni, et est loin d'occuper une place aussi importante³³. D'autre part, la traduction occupe une place très importante lorsqu'il s'agit de classer des œuvres anglophones, et les stratégies adoptées par les traducteurs transforment la parole considérée, sans que cela ait une véritable influence sur la classification du film. Selon J.F. Théry, ancien président de la Commission, cette configuration existe mais est très rare :

J'ai le souvenir d'une série de films asiatiques (Japon ou Hong-Kong) – films de série B destinés aux amateurs de kung-fu – ne méritant guère de mesures de restriction (un petit 12 ans quand les bagarres étaient trop violentes), qui avaient été complètement détournés par leurs sous-titres, franchement orduriers, pervers, et d'ailleurs sans grand rapport avec l'image. L'un d'entre eux s'appelait *Une soutane n'a pas de braguette !* C'était de la pure provocation, si bien que la commission – à cause de ces sous-titres et uniquement à cause d'eux – avait préconisé l'interdiction aux mineurs³⁴.

Le rôle de la traduction dans la classification des films

Ainsi, pour donner un peu plus de précision sur les effets de la traduction, les stratégies utilisées par les traducteurs sont très variables concernant *fuck*. Afin d'organiser celles-ci, nous nous appuyons ici sur une typologie de Lars Gunnar Andersson et Peter Trudgill (1990). Il s'agit de comparer ce qu'ils appellent *expletive swearing* et *abusive swearing*. Le premier renvoie à un moyen d'exprimer ses émotions sans que ce soit dirigé vers quelqu'un en particulier,

³² Exemples pris des versions sous-titrées et doublées de *Life of Brian*, *A Fish Called Wanda*, *Raining Stones*, *Riff Raff*, *Ladybird*, *Bread and Roses* et *Raining Stones*.

³³ Le langage occupe une place importante dans l'attribution de la mention « avec avertissement » associée aux films « tous publics ». Cependant, dans le cadre de la continuité de cet article et de ces questionnements concernant l'expletive *fuck*, ce sujet ne sera pas étudié ici.

³⁴ Entretien avec J.F. Théry (12/11/2014).

tandis que le second vise une personne/un groupe, est péjoratif et inclut des insultes et différents types de jurons³⁵. Pour chacune de ces catégories, il y a cinq formes grammaticales possibles³⁶ : *separate utterances*, *adsentences*, *major constituents of a sentence*, *part of a constituent of a sentence* and *part of a word*. À travers les exemples suivants, le but est de montrer le phénomène d'atténuation qui se produit au cours de la traduction, et de mettre en valeur les différentes stratégies utilisées.

Version originale	Version français sous-titrée	Version française doublée
(1) <i>Fuck it !</i> (dans <i>Raining Stones</i>)	Et merde ! [<i>And shit !</i>]	J'en ai marre ! [<i>I'm fed up !</i>]
(2) <i>Fuck off !</i> (dans <i>A Fish called Wanda</i>)	Barrez-vous ! [<i>Clear off !</i>]	Barrez-vous ! [<i>Clear off !</i>]

Tableau 1 : *Expletive (1) and Abusive (2) swearing in separate utterances*

Dans ce premier cas, deux types de stratégies sont utilisés. La première concerne (1) le transfert d'un thème tabou (acte sexuel) vers une thématique moins taboue (référence scatologique). Selon la typologie de H. Gottlieb à propos de la traduction audiovisuelle, il s'agit là d'une substitution³⁷. La version sous-titrée utilise donc des termes qui sont considérés comme moins forts, moins offensants, moins agressifs que la version originale. La seconde stratégie utilisée (2) pourrait être décrite comme un affaiblissement de l'agressivité des termes employés en explicitant, dans un langage plus courant, le sens des termes de la version originale. Cela arrive de façon quasi-systématique dans le cadre de *fuck off*, qui, dans les cas les plus agressifs, tend à devenir « va te faire foutre » (sous-titres de *Life of Brian*). Selon les termes de H. Gottlieb, on appellerait cela une généralisation. La traduction entraîne la perte de la précision du caractère offensant du terme de la version originale.

Version originale	Version français sous-titrée	Version française doublée
(1) <i>Oh fuck, don't say he's been shot !</i> (dans <i>Looking for Eric</i>)	Me dit pas qu'il s'est pris une balle ! [<i>Don't say he's been shot !</i>]	Merde, me dit pas qu'il a été touché ! [<i>Shit, don't say he's been shot !</i>]

Tableau 2 : *Expletive (1) swearing in adsentences*

³⁵ Lars-Gunnar Andersson & Peter Trudgill, *op. cit.*, p. 61.

³⁶ *Ibid.*, p. 62.

³⁷ Henrik Gottlieb, « Multidimensional translation: semantics turned semiotics », dans MuTra 2005: *Challenges of multidimensional translation*, edited by Heidrun Gerzymisch-Arbogast and Sandra Nauert, 2005, p. 31.

Les stratégies de déplacement du tabou et d'atténuation ne sont pas limitées par des formes grammaticales particulières, comme on peut le voir ci-dessus (Tableau 2). Mais, à ce que nous avons dit précédemment vient s'ajouter une nouvelle stratégie : l'omission³⁸. Ici, on pourrait expliquer cette omission par la volonté du traducteur, dans les sous-titrages, d'utiliser l'expression « se prendre une balle ». Comparée à la phrase originale, celle-ci est plus argotique. Ce qui justifierait l'omission serait l'usage de cette expression plus longue en nombre de caractères. Cela pourrait donc être une omission nécessaire afin d'éviter un trop grand nombre de caractères à l'écran.

Version originale	Version français sous-titrée	Version française doublée
(1) <i>It's fucked.</i> (dans <i>Looking for Eric</i>)	Elle est en vrac. [<i>It's had it.</i>]	Elle est foutue. [<i>It's knackered.</i>]
(2) <i>Now, you can fuck off !</i> (dans <i>Raining Stones</i>)	Dégage ! [<i>Clear off !</i>]	C'est ça, tu vas te tirer vite fait. [<i>That's it, you're gonna get quickly out of here.</i>]

Tableau 3 : *Abusive swearing as major constituents of a sentence*

La quatrième stratégie que nous introduirons ici est l'usage d'argot, de mots et d'expressions familières ou d'un type de langage plus informel. Dans les exemples convoqués (tableau 3), il s'agit en particulier de « en vrac/foutue » (1) et « te tirer » (2). Cela, à nouveau, atténue la connotation négative portée par *fuck* dans la version originale : la traduction qui parvient alors à l'examineur ne comporte ni langage vulgaire, ni mots/expressions impliquant un quelconque tabou, sans que cela change le sens du dialogue.

Version originale	Version français sous-titrée	Version française doublée
(1) <i>No, you fucking can't !</i> (dans <i>A Fish called Wanda</i>)	Tu te fous de moi ! [<i>Are you kidding me ?</i>]	Non, il n'en est pas question ! [<i>No, it's out of question !</i>]
(2) <i>You fucking twat !</i> <i>You fucking cunt !</i> (dans <i>Looking for Eric</i>)	Saloperie ! L'enflure ! [<i>Bastard ! Scumbag !</i>]	Espèce de connard ! Connard ! [<i>You jerk ! Jerk !</i>]

Tableau 4 : *Expletive (1) and Abusive (2) swearing as part of a constituent of a sentence.*

Il n'y a pas de nouvelles stratégies dans le cadre de la traduction de *fucking*. Cependant, cet exemple met en valeur la variété des traductions possibles de cet adjectif. Ce que l'on peut remarquer, c'est que, bien que la connotation négative soit atténuée, son rôle d'intensification est conservé. Par exemple, (2) est

³⁸ Henrik Gottlieb, *op. cit.*, p. 31.

une combinaison de [*You+fucking+Noun*]. En français, ce sont principalement des insultes séparées, sauf dans la version doublée où *You fucking* est traduit par « espèce de ». Cette réplique est scandée par le personnage dans le film : il sépare distinctement chacune des syllabes. Pour garder le même effet en français, et surtout pour ne pas créer de désynchronisation trop importante avec le mouvement des lèvres du personnage, ce rôle d'intensification disparaît partiellement, dans la mesure où il n'est pas remplacé par un mot en particulier la seconde fois. Dans certains cas, le langage n'est pas atténué : c'est souvent dans des scènes où de la violence physique est également impliquée. L'image et le langage sont alors agressifs. Mais toutes ces situations ne présentent pas les mêmes caractéristiques. Donc, du point de vue de la classification française, l'usage de *fuck* est, en quelque sorte, banalisé par la traduction, car tous ces exemples proviennent de films qui sont « tous publics » en France, mais au moins interdits aux moins de 15 ans dans le cadre de la classification britannique. Cependant, il arrive qu'un *fuck off* ait une traduction plus forte aujourd'hui, comme « va te faire enculer », mais cela semble se limiter aux sous-titres (ce fut le cas pour *X-Men, Days of Future Past*, Bryan Singer, 2014, par Titra Films).

Conclusion

Dès lors, qu'est-ce qui définit une parole déplacée, et au-delà de ça quels sont les processus qui la rendent importante dans la classification d'une œuvre cinématographique de fiction ? Cet article aura permis de mettre en évidence le rôle de la classification des films dans la perception du langage qu'ils contiennent. Une première réponse pourrait être la suivante : une parole déplacée est définie par son caractère tabou. Cependant, ainsi que nous l'avons vu, ce sont les attitudes envers cette parole qui, véritablement, la définissent comme étant déplacée. Les processus qui la rendent importantes dans la classification des films sont donc d'ordre social et culturel. De ce fait, l'époque et l'endroit de communication/réception de cette parole lui donneront différents aspects. En effet, dans le cas de *fuck*, le déplacement au Royaume-Uni commence par une censure stricte de ce mot, qui est donc inexistant sur les écrans de cinéma jusqu'à la fin des années 1960, où il apparaît dans les films classés X. Puis, sa présence devient acceptable dans les œuvres interdites aux moins de 15 ans, pour aujourd'hui devenir justifiable lorsque ses occurrences sont peu nombreuses et non-agressives dans les films interdits aux moins de 12 ans. C'est là que son voyage s'arrête dans le cadre de la classification britannique. Dans le cas du système français, ce mot fait partie des films « tous publics ». Peut-on véritablement expliquer cette différence majeure entre les deux systèmes ? En guise d'hypothèse et de conclusion, je m'appuierai sur une réflexion de Tom Dewe Mathews : « Outre des questions telles que le caractère national, notre allégeance à un cinéma auto-restrictif est plus largement due à la structure rigide d'un système de classe, qui exige que “eux” soit séparé de “nous”³⁹ ».

³⁹ Tom Dewe Mathews, *Censored*, London, Chatto & Windus Ltd, 1994, p. 1.

Bibliographie

- ALDGATE, Anthony, *Censorship and the permissive society. British cinema and theatre 1955-1965*, New York, Oxford University Press, 1995.
- ALLAN, Keith & BURRIDGE, Kate, *Forbidden Words. Taboo and the censoring of language*, New York, Cambridge University Press, 2006.
- ANDERSSON, Lars-Gunnar & TRUDGILL, Peter, *Bad language*, London, Penguin Books, 1990.
- BATISTELLA, Edwin L., *Bad language. Are some words better than others?*, New York, Oxford University Press, 2005.
- FERNANDEZ, Maria Jesus Fernandez, « The translation of swearing in the dubbing of the film South Park into Spanish », dans Diaz Cintas Jorge (éd.), *New trends in audiovisual translation*, Bristol, Multilingual matters, Topics in translation, 2009, p. 210-225.
- GOTTLIEB, Henrik, « Multidimensional translation: semantics turned semiotics », dans *MuTra 2005: Challenges of multidimensional translation*, edited by Heidrun Gerzymisch-Arbogast and Sandra Nauert, 2005, pp. 1-29. [En ligne, Url : http://euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Gottlieb_Henrik.pdf] (consulté le 02/02/2014).
- HIRSCH, Richard, « Taxonomies of Swearing », dans *Perspectives on Swearing*, University of Gothenburg, Dept. of Linguistics, 1985, p. 37-59.
- KUHN, Annette, *Cinema, Censorship and Sexuality, 1909-1925*, London, Routledge, 1988.
- LAMBERTI, Edward (éd.), *Behind the scenes at the BBFC: Film classification from the Silver Screen to the Digital Age*, Basingtoke, Palgrave Macmillan, 2012.
- LJUNG, Magnus, *Swearing : a Cross-Cultural Linguistic Study*, Basingtoke, Palgrave Macmillan, 2011.
- MATHEWS, Tom Dewe, *Censored*, London, Chatto & Windus Ltd, 1994.
- MCENERY, Tony, *Swearing in English. Bad language, purity and power from 1586 to the present*, London, Routledge, 2006.
- MONTAGNE, Albert, *Histoire juridique des interdits cinématographiques en France (1909-2001)*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- ROBERTSON, James C., *The British Board of Film Censors: film censorship in Britain, 1896-1950*, New Hampshire, Croom Helm, 1985.
- _____, *The Hidden Cinema. British Film Censorship into action, 1913-1975*. London : Routledge, 1993.

THERY, Jean-François, *Pour en finir une bonne fois pour toutes avec la censure*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1990.

TREVELYAN, John, *What the censor saw*, Londres, Michael Joseph LTD, 1973.

VON FLOTOW, Luise, « Frenching the feature film twice: Or le synchronien au débat », dans Diaz Cintas Jorge (éd.), *New trends in audiovisual translation*. Bristol, Multilingual matters. Topics in translation, 2009, p. 83-98.

Filmographie

A Fish Called Wanda (Charles Crichton, 1988, Paris : MGM Home Entertainment Inc., 2003).

Bread and Roses (Ken Loach, 2001, Paris : Studiocanal, 2005).

Ladybird, Ladybird (Ken Loach, 1994, Boulogne-Billancourt : Diaphana Edition Video, 2004).

Life of Brian (Monty Python, 1979, Boulogne-Billancourt : Columbia Tristar Home Video, 2004).

Looking for Eric (Ken Loach, 2009, Boulogne-Billancourt : Diaphana Edition Video, 2009)

Raining Stones (Ken Loach, 1993, Boulogne-Billancourt : Diaphana Edition Video, 2004).

Riff Raff (Ken Loach, 1991, Boulogne-Billancourt : Diaphana Edition Video, 2004).