



Revue Française de Civilisation Britannique

French Journal of British Studies

XXII-3 | 2017

Forms of Activism in the United Kingdom (Grassroots
Activism, Culture, Media)

L'Engagement de Granada Television dans les fictions documentaires sur le conflit en Irlande du Nord

*Granada TV's Docudramas on the Conflict in Northern Ireland as a Form of
Commitment*

Elodie Gallet



Éditeur

CRECIB - Centre de recherche et d'études
en civilisation britannique

Édition électronique

URL : <http://rfcb.revues.org/1455>

DOI : [10.4000/rfcb.1455](https://doi.org/10.4000/rfcb.1455)

ISSN : 2429-4373

Référence électronique

Elodie Gallet, « L'Engagement de Granada Television dans les fictions documentaires sur le conflit en Irlande du Nord », *Revue Française de Civilisation Britannique* [En ligne], XXII-3 | 2017, mis en ligne le 05 juillet 2017, consulté le 09 juillet 2017. URL : <http://rfcb.revues.org/1455> ; DOI : [10.4000/rfcb.1455](https://doi.org/10.4000/rfcb.1455)

Ce document a été généré automatiquement le 9 juillet 2017.



Revue française de civilisation britannique est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'Engagement de Granada Television dans les fictions documentaires sur le conflit en Irlande du Nord

Granada TV's Docudramas on the Conflict in Northern Ireland as a Form of Commitment

Elodie Gallet

Introduction

- 1 La télévision est un moyen privilégié pour faire connaître l'Histoire au grand public¹. Des émissions variées explorent des questions relatives à des événements réels qui se sont déroulés dans un passé plus ou moins proche. Il s'agit de documentaires qui s'intéressent à des épisodes ou des périodes du passé, de fictions dont l'intrigue prend place à des moments précis de l'Histoire, ou encore d'émissions d'un style hybride, les fictions documentaires, incluant des éléments authentiques et des éléments de fiction. Lorsqu'il n'existe aucune trace, photographique ou vidéo de certains événements², ou lorsque le déroulement de ces événements est controversé, la fiction documentaire permet de proposer des récits divergents ou alternatifs. Elle se présente ainsi comme un genre au service du pluralisme à la télévision. Elle offre un format privilégié pour aborder des sujets qui n'auraient pas pu l'être dans un documentaire conventionnel. La fiction permet aux réalisateurs de proposer une écriture, voire une réécriture de certains événements, tout en s'appuyant sur des faits réels ayant été prouvés. Ce genre hybride a connu un véritable essor dans les années 1990 au Royaume-Uni, en particulier grâce aux émissions produites et réalisées par Granada Television.

- 2 La question du conflit en Irlande du Nord est délicate à aborder à la télévision britannique. La charge émotionnelle y est élevée, et les enjeux politiques et mémoriels nombreux³. La couverture du conflit à la télévision pose une difficulté spécifique, d'une part car il se déroule sur le territoire national en impliquant l'armée, d'autre part car les Britanniques, de Grande-Bretagne, se sentent peu concernés à son égard⁴. Dans ce contexte, il est d'autant plus difficile de faire entendre une voix alternative voire dissidente quand ce que la population sait de ce conflit émane, pour l'essentiel, du discours officiel.
- 3 Le présent travail vise à s'interroger sur la place qu'ont occupée les fictions documentaires de Granada TV dans la représentation du conflit en Irlande du Nord à la télévision nationale britannique. La question de l'engagement se pose quant à la création même de Granada TV et se situe au cœur de ce qui caractérise les fictions documentaires, comme l'illustrent « Who Bombed Birmingham? »⁵ et « Bloody Sunday »⁶.

Granada Television : une entreprise engagée

- 4 L'histoire de Granada TV est typique des activités entrepreneuriales associées au développement du cinéma pendant l'entre-deux guerres. Pendant les années 1930, deux frères, Sidney et Cecil Bernstein créaient une chaîne de cinémas dans le sud de l'Angleterre, chaîne qu'ils nommèrent Granada Theatres Limited, en référence à la ville espagnole où Cecil avait séjourné. En 1955, la BBC, qui était jusque-là la seule à diffuser des émissions de télévision au Royaume-Uni, perdait son monopole car une seconde chaîne de télévision, ITV, était créée pour la concurrencer⁷. Très réglementée, cette nouvelle chaîne était elle-aussi tenue de fournir une programmation dite de service public⁸. Mais, elle se distinguait en deux points fondamentaux : contrairement à la BBC qui était financée grâce à la redevance, la télévision indépendante, ITV, était commerciale et la publicité était son unique source de financement ; de même, contrairement à la BBC qui était très métropolitaine, ITV consistait en une fédération de sociétés régionales auxquelles des droits de transmission étaient accordés pour une zone et une durée limitées. Sidney Bernstein, qui était aussi très engagé dans le secteur cinématographique, était pourtant l'un des principaux opposants à la loi sur l'audiovisuel qui mit en place ITV, car il y voyait un concurrent manifeste de son entreprise⁹. Une fois la loi votée, il changea immédiatement de position et fut même l'un des premiers à répondre à l'appel d'offre¹⁰. Granada remportait le contrat pour diffuser du lundi à vendredi dans le nord de l'Angleterre, les droits de diffusion pour le week-end étant accordés à une autre entreprise, ABC¹¹. En 1956, Granada couvrait ainsi une zone s'étendant de Liverpool à Blackpool sur la côte ouest, jusqu'à Kingston-upon-Hull sur la côte est. Des villes telles que Manchester, Leeds ou encore Sheffield étaient également incluses. Les Bernstein auraient pu convoiter la franchise pour le sud du pays, où leur chaîne de cinémas était déjà implantée ; ils considéraient toutefois qu'une franchise couvrant un autre territoire n'aurait pas les mêmes effets sur leur entreprise. D'autres options incluaient Londres, qu'ils ne retinrent pas en raison du nombre et de la qualité des autres candidats, ou encore les Midlands qui constituaient un défi trop important à relever car les identités régionales y étaient trop disparates. Les frères Bernstein s'orientèrent vers le nord de l'Angleterre pour son fort sens de l'identité régionale et du localisme qui y préexistaient¹². Lors de la redistribution des droits en 1968, cette zone fut divisée en deux et confiée à l'Est à Yorkshire TV tandis que Granada TV conservait l'ouest de l'Angleterre. Granada TV

fut ainsi amputée d'une partie de son territoire mais ses droits furent étendus sur la durée puisqu'elle put diffuser pendant toute la semaine dans sa zone¹³.

- 5 Granada a donc voulu s'imposer comme une chaîne du Nord pour les habitants du Nord, mais ses dirigeants étaient également animés par une volonté réelle de concurrencer la BBC en montrant qu'ITV était plus indépendante et innovante qu'elle¹⁴. Dès sa création, Granada fut portée par un « ethos de l'engagement » qui a caractérisé l'entreprise pendant plusieurs décennies. Granada TV a tout de suite cherché à se démarquer et à affirmer son rôle dans le secteur. Sidney Bernstein considérait que la télévision était un moyen grâce auquel la vie des gens pouvait être enrichie culturellement et politiquement¹⁵. Il voyait en elle un outil de démocratie grâce auquel la population pouvait s'impliquer au sein de la société, en politique et dans l'éducation¹⁶. L'audiovisuel constituait un impératif moral et culturel qui ne devait pas être subordonné à des exigences d'audience ou de profits¹⁷. Granada fut ainsi construite comme une entreprise qui représentait plus qu'une activité économique visant à faire des bénéfices ; elle avait un objectif culturel de faire des émissions de qualité qui informeraient et divertiraient ses téléspectateurs¹⁸.
- 6 Moins de deux ans après l'obtention des droits, un complexe de studios pour la télévision était construit à Manchester. Ce choix était audacieux, presque révolutionnaire : d'abord, Granada avait décidé d'être à l'épicentre de sa zone d'adoption, contrairement à ses concurrents dont les sièges étaient pour l'essentiel implantés à Londres ; ensuite, ce bâtiment précédait de quatre ans la construction du Centre de BBC Television ; enfin, Granada devenait ainsi la première entreprise de télévision britannique à utiliser des locaux créés tout spécialement pour produire des émissions de télévision, puisqu'avant cela, on transformait d'anciens studios de cinéma, des cinémas ou d'autres grands bâtiments¹⁹. C'est notamment dans ces locaux que les Beatles ont réalisé leur première performance télévisée en 1962.
- 7 Pour les Bernstein, Granada TV ne pouvait réussir que si leur zone d'adoption reconnaissait de l'authenticité dans l'entreprise : une sorte d'incarnation de, et par, la population du nord de l'Angleterre était nécessaire à l'écran. Au point d'ailleurs qu'ils ne voulaient employer que des personnes originaires de la région ou disposées à y venir. Granada TV était « la bonne adresse »²⁰ pour ceux qui aspiraient à travailler dans ce secteur en pleine expansion, malgré une rémunération faible. Cette identité forte permettait d'attirer des talents qui travaillaient avec des directeurs soutenant les émissions de qualité, eux-mêmes soutenus par un conseil d'administration qui s'interposait dès que des personnes extérieures à la chaîne appartenant au gouvernement ou au monde des affaires tentaient d'intervenir²¹. Le journaliste Peter Taylor qui a ensuite rejoint la BBC, ou encore Paul Greengrass qui a réalisé « Bloody Sunday »²² et deux opus de la célèbre trilogie « Bourne »²³, y ont fait leurs débuts. On y a vu naître les premiers *soap operas*, avec « Coronation Street » (1960), et les premières couvertures politiques des élections. Granada TV a également introduit un nouveau type d'émissions d'actualités hebdomadaires avec un journalisme d'investigation plus incisif que « Panorama », qui constituait une référence sur la BBC depuis 1953. « World in Action », créée en 1963, fut ainsi primée plus de cinquante fois pendant son existence²⁴. Granada TV est en outre à l'origine de l'essor des fictions documentaires²⁵.

Les fictions documentaires : un genre d'émission engagé

- 8 Les fictions documentaires font référence aux émissions où réel et fiction se mélangent. La définition n'est pas si simple, comme en témoignent les travaux de divers auteurs en France et au Royaume-Uni qui se sont intéressés à ces différences²⁶. S'ils ne s'accordent pas sur le vocabulaire employé, tous les auteurs se rejoignent sur la question de « dosage » entre la part de fiction et la part d'éléments réels dans ces émissions²⁷. Il existe en effet plusieurs termes, en particulier en anglais, pour caractériser les fictions documentaires. On parlera ainsi de « *dramatized documentary* », « *documentary drama* », « *docudrama* », « *dramatic reconstruction* », « *documentary re-creation* », « *reality-based film* », « *fact-based drama* », ou encore de « *faction* », auxquels s'ajoutent les « *biopic* »²⁸. Bien qu'il ait été avancé qu'ils étaient interchangeables²⁹, les termes « dramadoc » et « docudrame » sont les plus fréquents et permettent de mettre en évidence le fait que l'équilibre entre la part accordée à la fiction et celle accordée au réel s'inverse d'un genre à l'autre. La formule « fiction documentaire » permet, en français, d'englober ces sous-catégories.
- 9 Les émissions produites pour la télévision poursuivent des objectifs spécifiques, de même que les attentes des téléspectateurs varient en fonction du type d'émission. À l'instar du pacte de lecture entre l'écrivain et son lecteur, un contrat implicite est passé avec le téléspectateur selon le type d'émission qu'il regarde. Le documentaire et la fiction ne s'adressent pas à leur public avec la même promesse. Tandis que le documentaire, en clamant son objectivité, demande au téléspectateur de lui faire confiance et de le croire, la fiction ne cache pas que ce qu'elle montre n'est pas réel, en y ajoutant l'émotion et le divertissement. Le documentaire est une présentation, la fiction est une re-présentation, qui plus est dramatisée³⁰. Dans le cadre d'un documentaire, un contrat de vérité sera passé avec le téléspectateur : divers éléments tels que des témoins, des images d'archives, des entretiens avec des scientifiques lui seront fournis pour authentifier le récit. Le documentaire s'accompagne donc d'une exigence de vérité qui repose sur l'argument et la preuve³¹. Les fictions documentaires sont quant à elles des émissions « relativement ouvertes », au format « souple » et adoptant une perspective « alternative » ou confrontant des « intérêts opposés »³². C'est-à-dire que ces émissions offrent des espaces où, d'un côté, les perspectives officielles peuvent être questionnées ou contestées, et, de l'autre côté, d'autres perspectives peuvent être présentées et examinées ; elles acceptent en outre que les ambiguïtés, les contradictions et les incertitudes ne soient jamais résolues.
- 10 Les premières fictions documentaires réalisées pour la télévision britannique remontent au début des années 1950³³, mais il fallut attendre le milieu des années 1970 pour qu'un département soit consacré aux fictions documentaires au sein de Granada³⁴. Leslie Woodhead, à qui la direction de ce département fut confiée, a indiqué qu'il s'était orienté vers la forme de la fiction documentaire pour une raison simple et pragmatique : en tant que journaliste travaillant pour « World in Action », il avait été confronté à une histoire importante qu'il souhaitait raconter mais n'avait trouvé aucun autre moyen pour le faire³⁵, formule qui rappelle le titre de l'ouvrage « No Other Way To Tell It », consacré à ce type d'émissions³⁶.
- 11 À bien y regarder, plusieurs motifs poussent les réalisateurs à opter pour les fictions documentaires. Ce format leur permet d'exploiter précisément la liberté accordée par la

fiction pour revisiter certains événements et, soit proposer une interprétation de faits encore non avérés, soit revisiter certains pans de l'Histoire en exposant une théorie contredisant la version officielle. Les événements sont reconstruits à partir des éléments que les journalistes ont pu réunir auprès des autorités, de témoins ou encore de documents qu'ils ont réussi à se procurer. Il s'agit des épisodes dont le déroulement n'a pas pu être confirmé et qui permet de mettre en discussion la version donnée par le gouvernement. Les journalistes exploitent ainsi ces incertitudes pour proposer leurs propres théories³⁷. Chaque fiction documentaire constitue une thèse véritable, nécessairement subjective et parfois même très engagée.

- 12 Les fictions documentaires présentent l'avantage supplémentaire de satisfaire des logiques commerciales, en parvenant à attirer l'attention des téléspectateurs souhaitant se distraire, et qui se détourneraient des documentaires classiques³⁸. Il s'agit donc d'un format opportun pour explorer des zones d'ombre et proposer des théories alternatives³⁹, mais aussi pour attirer l'attention de l'opinion publique et des autorités sur ces questions. Dans la tradition britannique, ces émissions visent à informer les téléspectateurs sur des sujets spécifiques⁴⁰. Les fictions documentaires ont ainsi pu devenir les émissions de la dernière chance pour qu'une question entre dans le domaine public, à défaut de quoi elle risquait de tomber dans l'oubli⁴¹. L'espoir était ainsi de dénoncer des défaillances ou des dysfonctionnements.
- 13 Aussi les fictions documentaires sont-elles sources de controverse car elles soulèvent des questions qui touchent à la représentation du passé et à ce qui nourrit la mémoire collective⁴². Le British Film Institute définit le « *drama documentary* » comme un « *controversial blend of fact and fiction* »⁴³. Il est en effet reproché aux fictions documentaires de pousser le téléspectateur à accorder aux éléments purement imaginaires et peu solides un statut de vérité⁴⁴. La fiction documentaire pose inévitablement la question de l'authenticité et du scepticisme dont il faut faire preuve à l'égard de ce qui est montré.⁴⁵ Où s'arrête la réalité ? Où commence la fiction ? Selon les critiques, le problème ne réside pas dans l'équilibre, l'équité et l'impartialité, mais simplement dans le fait qu'il peut être difficile pour les téléspectateurs, aussi avertis qu'ils soient, de faire la différence entre la réalité et la fiction⁴⁶. Dans un célèbre article, Stuart Hall a établi que les téléspectateurs pouvaient faire différentes lectures d'une même émission : hégémonique, négociée ou oppositionnelle⁴⁷. Les fictions documentaires se prêtent plus que tout autre type d'émission à ces différentes lectures. Certains téléspectateurs se contenteront de regarder l'émission du début à la fin comme s'il s'agissait d'un simple téléfilm. D'autres adhéreront pleinement à la thèse exposée dans l'émission : les événements se sont déroulés ainsi, ce qu'on me montre est réel et vrai. D'autres encore feront une lecture oppositionnelle de l'émission. En ce qui concerne les émissions abordant la question du conflit en Irlande du Nord, il s'agira pour certains d'un simple divertissement, et pour d'autres d'une représentation nécessairement engagée du conflit, ou des deux.

« Who Bombed Birmingham? » et « Bloody Sunday »

- 14 La fiction documentaire est le type d'émission que les chaînes de télévision ont retenu pour représenter les aspects du conflit en Irlande du Nord qui ne coïncidaient pas avec le récit officiel et dominant des événements. Le caractère hybride des fictions documentaires a permis aux réalisateurs d'exploiter la fiction pour proposer des récits alternatifs ou divergents de certains événements, tout en comptant sur les éléments du

réel pour crédibiliser leur propos. Le caractère distrayant des fictions documentaires a permis de toucher un public plus vaste et de sensibiliser l'opinion publique britannique à des questions qui risquaient de tomber dans l'oubli. Le format des fictions documentaires réalisées, produites et diffusées précisément par Granada Television étaient donc le plus adapté pour aborder des questions relatives à un sujet aussi sensible que le conflit en Irlande du Nord. « Who Bombed Birmingham? » en est certainement l'exemple le plus célèbre⁴⁸. Plus récemment, l'exemple de « Bloody Sunday » le confirme.

- 15 À travers « Who Bombed Birmingham? » et « Bloody Sunday », les réalisateurs Mike Beckham et Paul Greengrass exposent une thèse quant à des événements bien connus de l'opinion publique britannique, relatifs aux attentats de Birmingham en 1974 et au « Dimanche Sanglant » de 1972. La particularité de ces thèses est de contredire la version officielle des événements telle que la soutinrent les autorités britanniques. Les réalisateurs prennent position pour soutenir les voix minoritaires. Il s'agit d'un véritable engagement de leur part, dont le but est de rétablir une vérité qui n'est pas celle que connaît l'opinion publique.

« Who Bombed Birmingham ? »

- 16 Le 21 novembre 1974, un double attentat à la bombe ravageait deux pubs du centre-ville de Birmingham, faisait 21 victimes et blessait 182 personnes. Quelques heures plus tard, six hommes originaires de Belfast étaient arrêtés et condamnés à perpétuité pour avoir participé à la préparation de ces attentats.
- 17 Dix ans plus tard, Granada s'engageait à démontrer l'innocence des six prisonniers dans deux épisodes de « World in Action » : l'épisode diffusé en octobre 1985⁴⁹ remettait en question la validité des tests scientifiques réalisés pour détecter la présence de traces d'explosifs sur les suspects, tandis que celui diffusé en décembre 1986⁵⁰ établissait que les suspects avaient fait de faux aveux sous la pression des coups des policiers. Ces deux épisodes de « World in Action » constituaient une forme d'engagement réel de Granada et visaient à appuyer la campagne menée pour libérer les prisonniers⁵¹. Cela n'était toutefois pas suffisant. Après avoir réexaminé l'affaire en 1988 en raison de témoignages et de preuves supplémentaires, la Cour d'appel rejetait la demande de remise en liberté des six condamnés⁵².
- 18 C'est sous la forme d'une fiction documentaire que Granada choisissait en 1990 de réexaminer l'affaire dite des Six de Birmingham. Granada renouvelait ainsi son engagement dans la campagne visant à proclamer leur innocence en divulguant le nom de ceux que l'équipe de l'émission identifiait comme responsables des attentats. Le format de la fiction documentaire présentait le double avantage de pouvoir aborder une question juridique tout en se protégeant, grâce à la fiction, de toute accusation de diffamation, mais aussi de toucher un public potentiellement plus large que celui susceptible de regarder un simple documentaire. Des téléspectateurs non avertis pouvaient regarder cette émission sans nécessairement la considérer comme une histoire vraie. L'objectif de médiation était ainsi poursuivi à travers le type même d'émission retenu. Ray Fitzwalter, directeur des émissions d'actualité de Granada Television, qui avait produit l'émission, déclarait qu'il serait surpris si les autorités ne revoyaient pas leur position après avoir visionné l'émission⁵³.

- 19 Pendant près de deux heures, durée que permet le format de la fiction, « Who Bombed Birmingham? » revient sur la préparation des attentats en 1974, puis met en scène le travail réalisé par l'équipe de « World in Action », en particulier par le journaliste Chris Mullin, le producteur Ian McBride et l'avocat Michael Mansfield. Les différents événements ayant ponctué la campagne pour prouver l'innocence des six prisonniers, apparaissent ; ils incluent l'arrestation des six hommes, la préparation et la diffusion des deux épisodes de « World in Action », ou encore le procès en appel et son rejet. « Who Bombed Birmingham? » s'achève en identifiant cinq membres de l'IRA considérés comme responsables des attentats de Birmingham, en insistant sur leurs antécédents. Le nom de quatre d'entre eux est donné ; il est indiqué que le cinquième reste anonyme pour des raisons de sécurité, sans justifications précises.
- 20 D'un point de vue technique, « Who Bombed Birmingham? » se présente comme « *une reconstruction de l'enquête menée pour découvrir la véritable histoire des attentats* »⁵⁴. L'ensemble des scènes est reconstitué de manière réaliste, en particulier les scènes dans les pubs avant et après les explosions. Plusieurs stratégies sont déployées pour que le téléspectateur reconnaisse les personnes, les lieux et les faits. Les rues et la gare centrale de Birmingham sont filmées pour être facilement identifiées. Une brève séquence est consacrée au fichage des suspects, impliquant qu'ils soient photographiés avec leur numéro d'identification. Ces photographies sont connues de l'opinion publique pour avoir été diffusées dans la presse et lors des deux épisodes de « World in Action ».
- 21 Contrairement aux épisodes de « World in Action » réalisés précédemment sur la même question, les réalisateurs exploitent la dimension fictionnelle de l'émission pour proposer aux téléspectateurs des éléments inédits. Ces parties reposent pour l'essentiel sur le témoignage de l'équipe de journalistes ayant fait les recherches pour les trois émissions. Dans une mise en abyme, ils reproduisent les échanges qu'ils ont eus entre eux, ainsi que les raisonnements qui les ont conduits à conclure que les six hommes emprisonnés étaient innocents et à identifier ceux qu'ils considèrent comme les véritables responsables des attentats. Si le journaliste et député travailliste Chris Mullin a réellement rencontré ces hommes, ces rencontres sont reconstruites à l'écran à l'aide d'acteurs. Ces scènes sont extrêmement subjectives dans la mesure où elles reproduisent le souvenir que Chris Mullin a de ces rencontres, sans qu'elles aient été filmées ou que les hommes concernés aient pu confirmer la véracité de leurs échanges.
- 22 Le format même du docudrame fut critiqué. La veille de la diffusion de l'émission, un parlementaire dublinois, avocat à la cour et membre actif de la campagne pour les Six de Birmingham, avançait que, dans une démocratie, chacun avait le droit à un procès équitable, ce à l'encontre de quoi allait cette émission dans la mesure où elle combinait des faits réels et des éléments de fiction⁵⁵. Dès le lendemain de la diffusion de « Who Bombed Birmingham? », Thatcher déplorait également la démarche devant la Chambre des communes :
- Une émission de télévision ne change rien. On ne fait pas de procès à la télévision. [...] L'existence de nouvelles preuves est la seule chose qui compte pour rouvrir un cas. Autant que je sache, cela n'est pas encore le cas, mais le cas échéant l'ensemble des éléments sera examiné⁵⁶.
- 23 Dans la foulée, le Ministère de l'Intérieur publiait dans un communiqué officiel qu'aucun élément nouveau n'avait été mis en évidence dans l'émission⁵⁷. Geoffrey Dear, Commissaire de la police des West Midlands, affirmait que l'émission contenait des demi-vérités et des omissions, qu'elle était sélective et qu'elle induisait délibérément en erreur

⁵⁸. Il reconnaissait toutefois qu'il était fortement probable que les quatre hommes identifiés dans l'émission comme les organisateurs des attentats aient été impliqués, même s'il n'existait pas de preuves concrètes⁵⁹. Dans un courrier adressé au Ministre de l'Intérieur, Granada TV répondait qu'il y avait plus de vingt demi-vérités et omissions matérielles dans les commentaires de Geoffrey Dear concernant son émission, en ajoutant que ces commentaires soulevaient des doutes quant à la validité du rejet de l'émission par le Ministère de l'Intérieur⁶⁰.

- 24 Malgré ces diverses critiques, il est indéniable que « Who Bombed Birmingham? » a atteint l'objectif de médiation qu'elle poursuivait, puisque le procès des six prisonniers fut rouvert. Le 29 août 1990, le Ministre de l'Intérieur déclarait dans un communiqué officiel que les officiers de la police du Devon et des Cornouailles avaient trouvé des « *contradictions apparentes* » dans l'enregistrement d'un entretien avec l'un des six prisonniers. Des tests réalisés sur le document de l'entretien avec Richard McIlkenny, avaient démontré que certaines pages avaient été rédigées à des moments différents alors que, lors du procès, il avait été déclaré le contraire. Ce communiqué est particulièrement étonnant dans la mesure où le Ministre de l'Intérieur n'aurait en principe pas pu s'exprimer avant la fin de l'enquête de la police du Devon et des Cornouailles, laquelle était prévue pour l'automne 1990. Au regard des nouvelles informations lui ayant été communiquées, il décidait pourtant que l'affaire devait être immédiatement réexaminée⁶¹.
- 25 La portée de l'émission fut finalement plus grande puisqu'elle a conduit à mettre en cause le travail de la police, le système judiciaire britannique⁶² et la version dominante des événements. Cette émission a également permis d'asseoir la fiction documentaire comme un genre puissant, confirmant que la télévision pouvait constituer un instrument de médiation pour contrecarrer les pouvoirs publics.

« Bloody Sunday »

- 26 Le format de la fiction documentaire était utilisé douze ans plus tard par Granada pour soutenir la campagne visant à reconnaître l'innocence des victimes du « Dimanche sanglant » et la culpabilité des soldats dont les balles avaient causé la mort de ces victimes. Le contexte avait toutefois changé depuis « Who Bombed Birmingham? ». Lorsque « Bloody Sunday » fut diffusé sur ITV le 20 janvier 2002, les Accords de Belfast étaient signés et la paix avait été actée en Irlande du Nord. Cette fiction documentaire permettait à nouveau d'attirer l'attention de l'opinion publique sur ce qui était considéré comme une injustice par les familles des victimes.
- 27 Le 30 janvier 1972 une marche pacifiste organisée à Londonderry pour défendre les droits civiques des catholiques, se transformait en émeute. Treize personnes étaient tuées par les balles des soldats déployés sur place, treize autres étaient blessées. L'une d'entre elles décédait plus tard. Ces événements sont connus bien au-delà des frontières britannique et irlandaise. Pourtant, pendant quarante ans, deux récits contradictoires se sont opposés au sujet de leur déroulement. La question essentielle pour déterminer la responsabilité de cette tragédie était de savoir avec certitude qui avait tiré en premier. L'armée déclarait avoir riposté à des tirs dont elle était la cible. D'autres personnes, parmi lesquels des témoins qui avaient pris part à la marche et les familles des victimes, affirmaient que

l'armée avait tiré en premier. « Bloody Sunday » porte sur le déroulement de ces événements.

- 28 Pour comprendre le contexte dans lequel cette fiction documentaire a été réalisée et diffusée, il convient de rappeler les principales étapes qui ont ponctué la controverse relative au Dimanche sanglant. Trois mois après cette tragédie, une enquête menée par le Juge Widgery était lancée par le Premier Ministre britannique Edward Heath, laquelle allait rapidement confirmer la version avancée par les soldats : l'armée avait été attaquée par l'IRA alors qu'elle pénétrait dans le Bogside, quartier catholique de Londonderry devenue une zone de non droit, et plusieurs victimes étaient armées. Cette version était aussitôt contredite par les témoins des événements selon lesquels l'armée avait, la première, attaqué la foule de civils au sein desquels se trouvaient des dissidents armés. En 1998, le Premier Ministre Tony Blair ouvrait une nouvelle enquête, incité par Mo Mowlam, Secrétaire d'État chargé de l'Irlande du Nord. Il confiait à Lord Saville la tâche de découvrir ce qui s'était passé à Londonderry en 1972⁶³.
- 29 Malgré la signature des Accords de paix en 1998, la question du déroulement du Dimanche sanglant demeurait donc sensible, ce qui a pu justifier de recourir à la fiction documentaire pour évoquer cet événement. Produit pour le cinéma mais diffusé pour la première fois à la télévision britannique, « Bloody Sunday » ne s'inspire pas seulement des événements du 30 janvier 1972 pour les commémorer : le réalisateur expose une théorie quant au déroulement des événements, alors qu'ils font l'objet de controverses. Il affirme l'innocence des victimes et soutient ce faisant la version alternative qui a été proposée depuis quarante ans sans avoir réussi à se faire entendre.
- 30 Paul Greengrass exposait explicitement sa position quelques jours avant la diffusion de l'émission à la télévision. Il excluait toute conspiration : l'armée n'avait pas prévu de tuer des civils ce jour-là, le déploiement du régiment ayant été motivé pour arrêter des « hooligans », dans le but de donner une leçon sur place pour stabiliser la situation et éviter que le pouvoir, alors entre les mains de l'exécutif nord-irlandais, ne soit transféré à Londres⁶⁴. Dans l'émission, les soldats qualifient effectivement les jeunes hommes qui leur lancent des pierres de « yobbos » (« loubards ») et de « hooligans », et proposent de « *teach them a fucking lesson* » (« leur donner une sacrée leçon »). Paul Greengrass allait toutefois plus loin en affirmant que la perte de contrôle des soldats avait été immédiate, qu'ils auraient fait un usage excessif de la force. Il était également convaincu qu'un petit nombre de soldats était responsable des mortalités et blessures par balle⁶⁵.
- 31 Dans « Bloody Sunday », ce parti pris est soutenu par diverses stratégies caractéristiques des fictions documentaires. L'émission prend la forme d'un documentaire de cinéma-vérité : la caméra à l'épaule donne la sensation d'être plongé au cœur de l'action mais aussi de saisir des moments et des expressions de visage fortuits. Le téléspectateur est un témoin, presque un acteur direct de la scène. Dès le 30 janvier 1972, de nombreuses images de ce qui venait de se passer circulaient dans les médias nationaux et internationaux. Le réalisateur reproduit bon nombre de ces images pour s'assurer que les téléspectateurs les reconnaissent.
- 32 Les exemples ne manquent pas, dont les scènes montrant la marche pacifiste ou la scène finale de la conférence de presse. Surtout, le réalisateur reproduit avec beaucoup de soin les images qui symbolisent ces événements, celle, par exemple, d'un homme qui agite un mouchoir pour déplacer une victime sans essuyer de tirs des soldats, ou encore celle d'une victime recouverte d'un drap blanc et entourée de témoins de la scène.

- 33 En général, cette fiction documentaire apparaît comme favorable à l'égard de la communauté nationaliste, décrite comme étant centrée sur la famille et socialement démunie. Le casting de James Nesbitt, acteur connu pour avoir joué des rôles sympathiques à la télévision, pour incarner le dirigeant des droits civiques, Ivan Cooper, renforce cette lecture. De même, c'est un acteur connu des Britanniques pour jouer le rôle de personnages méchants, Tim Pigott-Smith, qui a été retenu pour le rôle du Général Ford, lequel donnera son feu vert à l'assaut. La position de Greengrass n'est pourtant pas si nette dans la mesure où il suggère même la présence de membres de l'IRA pendant la marche et qu'aucune caméra ne filme le tir de la première balle. Il évite ainsi de trancher la question de savoir qui a déclenché le massacre. On constate par ailleurs une tendance à internaliser la perspective officielle, en particulier en décrivant les groupes paramilitaires républicains comme des criminels et en se focalisant sur des histoires personnelles⁶⁶. En effet, la fiction documentaire présente une relation d'amour interdit d'un jeune couple catholique-protestant, condamnée à une fin tragique.
- 34 « Bloody Sunday » a été acclamé par la critique internationale. Au niveau national, il a été accusé de faire de la propagande, d'être antibritannique et même de mettre en danger le processus de paix⁶⁷. Toutefois, les critiques dont ce docudrame a fait l'objet ne sont en rien comparables à celles essuyées par les réalisateurs et les producteurs de « Who Bombed Birmingham? ». Cette réaction s'explique par le changement de contexte, mais aussi par le fait que « Bloody Sunday » a finalement appuyé une thèse qui s'était renforcée depuis plusieurs années. Les risques pris par le réalisateur sont donc limités. « Bloody Sunday » constitue ainsi un véritable soutien à la campagne des familles des victimes, sans remettre en question la politique sécuritaire que le gouvernement britannique a menée en Irlande du Nord.

Conclusion

- 35 La présente étude a montré que la question du conflit en Irlande du Nord est si sensible en Grande-Bretagne que certains sujets particulièrement controversés ne pouvaient être abordés qu'à travers le format engagé de la fiction documentaire, qui plus est sur une chaîne pouvant assumer sa diffusion. L'impact de ces émissions est réel. Il n'en demeure pas moins limité. Le conflit en Irlande du Nord a majoritairement été abordé, à la télévision britannique, dans des formats classiques : des documentaires, des téléfilms ou des films, outre les journaux télévisés⁶⁸. Cette représentation a, pour l'essentiel, rapporté le discours officiel et dominant à l'égard de l'Irlande du Nord. Les fictions documentaires sont le type d'émissions par lequel des récits alternatifs à la version officielle des événements ont pu être proposés, permettant à certaines voix minoritaires ou dissidentes d'être entendues. L'impact de ces émissions, en particulier « Who Bombed Birmingham? » et « Bloody Sunday », a été réel, ayant une véritable incidence sur des aspects du conflit qui demeurent néanmoins circonscrits. Par ailleurs, ces émissions sont peu nombreuses.
- 36 Aujourd'hui, c'est avec nostalgie que Granada est évoquée par ceux qui y ont travaillé⁶⁹. Il a été avancé que la loi sur l'audiovisuel de 1990 avait constitué un véritable tournant, et que, dès lors, il n'avait plus été réellement possible de réaliser des émissions telles que « Who Bombed Birmingham? »⁷⁰. En raison de la réorganisation des chaînes commerciales qu'elle a engendrée, Granada fut restructurée pour créer des émissions plus compétitives tout en coûtant moins⁷¹. Cette restructuration aurait directement affecté des émissions phares de la chaîne, notamment « World in Action », qui fut soumise à plus de

contraintes, ce qui eut une incidence sur le journalisme d'investigation, qui avait fait sa réputation, et conduisit à la fin de sa diffusion en 1998⁷².

- 37 Granada est la seule des quatre franchises originelles de la télévision indépendante à continuer à exister au XXI^e siècle⁷³. Il s'agit d'un des acteurs clé au sein du marché international des médias. Elle vend des émissions à plus de cent vingt pays dans le monde, en conservant des activités de production dans cinq pays⁷⁴. La société est devenue le principal producteur de ITV, parvenant à vendre ses émissions à l'international. L'entreprise familiale a toutefois fusionné en 2004 avec d'autres franchises, pour qu'ITV forme une entité unique, basée à Londres⁷⁵.
- 38 **Élodie Gallet est maître de conférences à l'Université d'Orléans. Après avoir soutenu en 2015 une thèse sur la représentation du conflit en Irlande du Nord à la télévision nationale britannique (1988-2005), à l'Université de Poitiers, elle poursuit ses recherches sur la couverture du post-conflit dans les médias. Elle s'intéresse en particulier aux questions de médiatisation et de médiation.**

BIBLIOGRAPHIE

- BARNETT Steven, *The Rise and Fall of Television Journalism: Just Wires and Lights in a Box?*, Londres, Bloomsbury, 2011.
- BARTON Ruth, *Irish National Cinema*, Londres, Routledge, 2004.
- BELOFF Michael, « Law and the Judiciary », in SELDON Anthony (dir.), *Blair's Britain 1997-2007*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- BLACK Peter, *The Mirror in the Corner: People's Television*, Londres, Hutchinson, 1972.
- BIRT OF LIVERPOOL (LORD), « A Tremendous Place to Work », in FINCH John (dir.), *Granada Television. The First Generation*, Manchester, Manchester University Press, 2003.
- BROWN Maggie, « The Programme Is Certain to Increase Pressure on the Home Secretary to Re-open the Case », *The Independent*, 16 mars 1990.
- BUTLER David, *The Trouble with Reporting Northern Ireland: The British State, the Broadcast Media and Nonfictional Representation of the Conflict*, Aldershot, Avebury, 1995.
- CHILDS Peter et STORRY Michael, *Encyclopedia of Contemporary British Culture*, Londres, Routledge, 2013.
- CLARK Colin, « Granada and the North: What Was the Secret? », in FINCH John (dir.), *Granada Television. The First Generation*, Manchester, Manchester University Press, 2003.
- COLANTONIO Laurent, « L'Irlande, les Irlandais et l'Empire britannique à l'époque de l'Union (1801-1921) », *Histoire@Politique*, n°14, 2011.
- CONNELLY Mark, *The IRA on Film and Television. A History*, Jefferson (N.C.), McFarland, 2012.

- CORNER John, « British TV Dramadocumentary: Origins and Developments », in ROSENTHAL Alan (dir.), *Why Docudrama. Fact-Fiction on Film and TV*, Carbondale et Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1999.
- COWDRY Quentin et OAKLEY Robin, « Birmingham Six Cases go to Court of Appeal for Second Tim », *The Times*, 30 août 1990.
- DICKASON Renée, *Radio et télévision britanniques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999.
- EDWARDS Ruth, « When the Real Victim is Truth », *The Daily Mail*, 9 janvier 2002.
- FARIBORZ Fallah, « Le docudrame », *Le Temps des médias*, 2005, n° 4/1.
- FINCH John (dir.), *Granada Television. The First Generation*, Manchester, Manchester University Press, 2003.
- FITZWALTER Raymond, *The Dream That Died: The Rise and Fall of ITV*, Leicester, Troubador Publishing, 2008.
- FLETCHER Martin, « Open Wound », *The Times*, 19 janvier 2002.
- FOURNIER Georges, *Les fictions documentaires de l'information à la télévision Britannique (1965-2005)*, thèse de Doctorat soutenue à l'Université de Caen, 2009.
- FOURNIER Georges, « The War Game et Who Bombed Birmingham? : Usage politique du mode réflexif », *Revue Lisa*, 2014, n° 12/1.
- GALLET Elodie, *Médiatisation et médiation : le cas de la représentation du conflit en Irlande du Nord à la télévision nationale britannique*, thèse de Doctorat soutenue à l'Université de Poitiers, 2015.
- GREENGRASS Paul, « Making History », *The Guardian*, 11 janvier 2002.
- HALL Stuart, « Codage/décodage », *Réseaux*, 1994, n°68/12.
- HALL Stuart, « Encoding and Decoding the TV Message », in HALL Stuart, HOBSON Dorothy, LOWE Andrew et WILLIS Paul (dir.), *Culture, Media Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, Londres, Hutchinson, 1980.
- HALLAM Julia, « Introduction: The Development of Commercial TV in Britain », in FINCH John (dir.), *Granada Television. The First Generation*, Manchester, Manchester University Press, 2003.
- HITCHENS Peter, « Coming Soon? The IRA – A True Story of Bloody Terror? », *The Daily Mail*, 13 janvier 2002.
- INGLIS Ian, *Popular Music and Television in Britain*, Farnham, Ashgate Publishing, 2010.
- KIRBY Terry, « Granada Television Challenges Criticism to Film on Birmingham Six », *The Independent*, 6 avril 1990.
- KUEHL Jerry, « Truth Claims », *Sight and Sound*, n° 50/4, 1981.
- KUHN Raymond, *Politics and The Media in Britain*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007.
- MAILHES Christian, *Violence politique républicaine nord-irlandaise et le système judiciaire anglais, 1974-1992*, thèse soutenue en 1998 à l'Université de Caen.
- MAJENDIE Paul, « "Trial by Television" Row Erupts Over IRA Bombing Film », *Reuters News*, 27 mars 1990.

MORENO Luis, « Identités duales et nations sans État (la Question Moreno) », *Revue internationale de politique comparée*, n° 14/4, 2007.

PAGET Derek, *No Other Way To Tell It: Dramadoc/Docudrama on Television*, Manchester, Manchester University Press, 1998.

PERKINS Ken, « A Bloody Travesty? », *The Sun*, 21 janvier 2002.

PETTITT Lance, *Screening Ireland: Film and Television Representation*, Manchester, Manchester University Press, 2000.

ROSENTHAL Alan (dir.), *Why Docudrama. Fact-Fiction on Film and TV*, Carbondale et Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1999.

ROSENTHAL Alan et CORNER John, *New Challenges for Documentary*, Manchester, Manchester University Press, 2005.

SAMSON Pierre, « Le paradoxe documentaire », *La Licorne*, n°24, 1992.

SCANNELL Paddy, « Public Service Broadcasting: the History of a Concept », in GOODWIN Andrew et WHANNEL Gary (dir.), *Understanding Television*, Londres, Routledge, 1990.

SCHLESINGER Philip, MURDOCK Graham et ELLIOT Philip, *Televising Terrorism: Political Violence in Popular Culture*, Londres, Comedia, 1983.

SERGEANT Jean-Claude, *Les Médias britanniques*, Paris, Ophrys-Ploton, 2004.

SETON Craig, « Families Were at the Heart of Campaign to Free Birmingham Pub Bombers », *The Times*, 30 août 1990.

SETON Craig, OAKLEY Robin et TENDLER Stewart, « "Police Agree 'Granada 4' "Very Likely" to be Involved in Birmingham Pub Bombings », *The Times*, 30 mars 1990.

SEYMOUR-URE Colin, *The British Press and Broadcasting since 1945* (1991), Oxford, Blackwell Publishers, 1996.

STODDART Patrick, « Should you Believe What you See on TV? – Who Bombed Birmingham? », *The Sunday Times*, 1^{er} avril 1990.

TUNSTALL Jeremy, *The Media in Britain*, Londres, Constable, 1983.

VEYRAT-MASSON Isabelle, *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, Paris, INA, De Boeck, 2008.

WADE Nigel, « Shocking Depictions that Do Nothing to Help the 30 Year Search for Truth », *The Daily Telegraph*, 12 janvier 2002.

WITTSTOCK Melinda, « The controversy that threatens the future of drama documentary », *The Times*, 17 octobre 1990.

WOODHEAD Leslie, « The Guardian Lecture: Dramatised Documentary », in ROSENTHAL Alan (dir.), *Why Docudrama. Fact-Fiction on Film and TV*, Carbondale et Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1999.

NOTES

1. VEYRAT-MASSON Isabelle, *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, Paris, INA, De Boeck, 2008.

2. PAGET Derek, *No Other Way To Tell It: Dramadoc/Docudrama on Television*, Manchester, Manchester University Press, 1998, p. 10 ; CORNER John, « British TV Dramadocumentary: Origins and Developments », in ROSENTHAL Alan (dir.), *Why Docudrama. Fact-Fiction on Film and TV*, Carbondale et Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1999, p. 37.
3. COLANTONIO Laurent, « L'Irlande, les Irlandais et l'Empire britannique à l'époque de l'Union (1801-1921) », *Histoire@Politique*, n°14, 2011, p. 198-200.
4. À titre illustratif, une enquête menée en 1992 en Grande-Bretagne révélait qu'une minorité de la population de Grande Bretagne souhaitait que l'Irlande du Nord demeure britannique. À la question de savoir si l'Irlande du Nord devrait former une sorte d'union avec la République Irlandaise, devenir un état indépendant ou rester au sein du Royaume-Uni, 54% des personnes interrogées déclaraient être favorables à l'idée que l'Irlande du Nord devienne indépendante ou qu'elle s'unisse à la République d'Irlande. « Do you think that Northern Ireland should form some sort of union with the Irish Republic, should Northern Ireland become an independent state, or should Northern Ireland remain as part of the United Kingdom? », sondage datant du 25 mars 1992, consultable en ligne à l'adresse <https://www.ipsos-mori.com/researchpublications/researcharchive/2997/The-Future-of-Northern-Ireland.aspx> consulté le 8 septembre 2016. Voir aussi MORENO Luis, « Identités duales et nations sans État (la Question Moreno) », *Revue internationale de politique comparée*, n° 14/4, 2007, p. 497-513.
5. « Who Bombed Birmingham? » fut diffusé pour la première fois sur ITV le mercredi 28 mars 1990 entre 20h et 22h.
6. « Bloody Sunday » fut diffusé pour la première fois sur ITV le dimanche 20 janvier 2002 entre 22h et 00h05.
7. TUNSTALL Jeremy, *The Media in Britain*, Londres, Constable, 1983, p. 33 ; SEYMOUR-URE Colin, *The British Press and Broadcasting since 1945* (1991), Oxford, Blackwell Publishers, 1996, p. 65-66 ; KUHN Raymond, *Politics and The Media in Britain*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007, p. 12. Voir aussi, DICKASON Renée, *Radio et télévision britanniques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999, p. 59 et s. ; SERGEANT Jean-Claude, *Les Médias britanniques*, Paris, Ophrys-Ploton, 2004.
8. BARNETT Steven, *The Rise and Fall of Television Journalism: Just Wires and Lights in a Box?*, Londres, Bloomsbury, 2011, p. 67 et s. ; SCANNELL Paddy, « Public Service Broadcasting: the History of a Concept », in GOODWIN Andrew et WHANNEL Gary (dir.), *Understanding Television*, Londres, Routledge, 1990, p. 18.
9. Voir FITZWALTER Raymond, *The Dream That Died: The Rise and Fall of ITV*, Leicester, Troubador Publishing, 2008, p. 1 ; HALLAM Julia, « Introduction: The Development of Commercial TV in Britain », in FINCH John (dir.), *Granada Television. The First Generation*, Manchester, Manchester University Press, 2003, p. 13.
10. BLACK Peter, *The Mirror in the Corner: People's Television*, Londres, Hutchinson, 1972. L'envie de se rapprocher de la télévision existait depuis plusieurs années chez les Berstein. En 1948, ils avaient soumis une première demande au Ministère des Postes et Communications pour obtenir l'autorisation de mettre en place un système de télévision limité à leurs salles de cinéma. Ils souhaitaient plus précisément pouvoir diffuser les spectacles de West End sur leurs écrans. Cette diffusion devait être unique et réalisée le soir même du spectacle, une fois celui-ci terminé. V. HALLAM Julia, « Introduction: The Development of Commercial TV in Britain », op. cit., p. 13.
11. ABC était une filiale de l'Associated British Picture Corporation (ABPC).
12. Voir notamment CLARK Colin, « Granada and the North: What Was the Secret? », in FINCH John (dir.), *Granada Television. The First Generation*, op. cit., p. 36-38 ; INGLIS Ian, *Popular Music and Television in Britain*, Farnham, Ashgate Publishing, 2010, p. 197.
13. INGLIS Ian, *Popular Music and Television in Britain*, op. cit., p. 197.
14. FITZWALTER Raymond, *The Dream That Died: The Rise and Fall of ITV*, op. cit., p. x.

15. Ibid., p. 2.
16. Ibid., p. 2 et p. 263.
17. BARNETT Steven, *The Rise and Fall of Television Journalism. Just Wires and Lights in a Box?*, op. cit., p. 54.
18. FITZWALTER Raymond, *The Dream That Died: The Rise and Fall of ITV*, op. cit., p. 2-3. Ce souci de la qualité s'illustre notamment par le recours à des anthropologues comme consultants pour réaliser plusieurs films. Granada finance par ailleurs depuis 1987 un centre de recherches à l'Université de Manchester où l'on enseigne la production de films ethnographiques, <http://granadacentre.co.uk/>, consulté le 8 septembre 2016.
19. INGLIS Ian, *Popular Music and Television in Britain*, op. cit. p. 198.
20. FITZWALTER Raymond, *The Dream That Died: The Rise and Fall of ITV*, op. cit., p. 26 ; LORD BIRT OF LIVERPOOL, « A Tremendous Place to Work », in FINCH John (dir.), *Granada Television. The First Generation*, op. cit., p. 29-30.
21. Ibid., p. 17.
22. Paul Greengrass s'est également investi dans « Omagh » qu'il a co-écrit et co-produit en 2004. À l'instar de « Bloody Sunday », « Omagh » s'inscrit dans une campagne menée par les familles des victimes touchées par l'attentat du 15 août 1998 pour que les responsables soient arrêtés et jugés.
23. « La Mort dans la Peau » (2004) et « La Vengeance dans la Peau » (2007).
24. CHILDS Peter et STORRY Michael, *Encyclopedia of Contemporary British Culture*, Londres, Routledge, 2013, p. 234.
25. FITZWALTER Raymond, *The Dream That Died: The Rise and Fall of ITV*, op. cit., préface, p. x.
26. BUTLER David, *The Trouble with Reporting Northern Ireland: The British State, the Broadcast Media and Nonfictional Representation of the Conflict*, Aldershot, Avebury, 1995 ; PAGET Derek, « No Other Way To Tell It: Dramadoc/Docudrama on Television », op. cit. ; SCHLESINGER Philip, MURDOCK Graham et ELLIOT Philip, *Televising Terrorism: Political Violence in Popular Culture*, Londres, Comedia, 1983 ; VEYRAT-MASSON Isabelle, *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, op. cit.
27. VEYRAT-MASSON Isabelle, *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, op. cit., p. 42-43. Lors d'une conférence prononcée en 1981 au British Film Institute, Leslie Woodhead abordait cette question différemment : « [Instead of hunting for definitions] I think it much more useful to think of the form as a spectrum that runs from journalistic reconstruction to relevant drama with infinite graduations along the way. In its various mutations it's employed by investigative journalists, documentary feature makers, and imaginative dramatists ». Le contenu de cette conférence « The Guardian Lecture: Dramatised Documentary » donnée le 19 mai 1981 au British Film Institute est reproduit dans ROSENTHAL Alan (dir.), *Why Docudrama. Fact-Fiction on Film and TV*, op. cit., p. 101 et s.
28. FOURNIER Georges, *Les fictions documentaires de l'information à la télévision Britannique (1965-2005)*, thèse soutenue en 2009 à l'Université de Caen., p. 35 et s. ; ROSENTHAL Alan et CORNER John, *New Challenges for Documentary*, Manchester, Manchester University Press, 2005, p. 476 ; ROSENTHAL Alan, « Introduction », in ROSENTHAL Alan (dir.), *Why Docudrama. Fact-Fiction on Film and TV*, op. cit., p. xiv. Voir aussi VEYRAT-MASSON Isabelle, *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, op. cit., p. 40.
29. PAGET Derek, « Codes and Conventions of dramadoc and docudrama », in ALLEN Robert et HILL Annette (dir.), *The Television Studies Reader*, Londres, Routledge, 2004, p. 196.
30. SAMSON Pierre, « Le paradoxe documentaire », *La Licorne*, n°24, 1992, p. 162.
31. KUEHL Jerry, « Truth Claims », *Sight and Sought*, n° 50/4, 1981, p. 274.
32. SCHLESINGER Philip, MURDOCK Graham et ELLIOT Philip, *Televising Terrorism: Political Violence in Popular Culture*, op. cit., p. 158.

33. WOODHEAD Leslie, « Dramatized Documentary », op. cit., p. 478.
34. Ibid., p. 475 et s.
35. Il s'agissait d'une histoire concernant un dissident soviétique emprisonné dans un hôpital psychiatrique. WOODHEAD Leslie, « Dramatized Documentary », op. cit., p. 477.
36. PAGET Derek, *No Other Way To Tell It: Dramadoc/Docudrama on Television*, op. cit.
37. STODDART Patrick, « Should you Believe What you See on TV? – Who Bombed Birmingham? », *The Sunday Times*, 1^{er} avril 1990.
38. VEYRAT-MASSON Isabelle, *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, op. cit., p. 99.
39. PETTIT Lance, *Screening Ireland: Film and Television Representation*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 241.
40. PAGET Derek, « No Other Way To Tell It: Dramadoc/Docudrama on Television », op. cit., p. 57.
41. Ibid., p. 10.
42. VEYRAT-MASSON Isabelle, *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, op. cit., p. 6.
43. <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/1103146/>, consulté le 8 septembre 2016. « Un mélange controversé de réalité et de fiction ».
44. FARIBORZ Fallah, « Le docudrame », *Le Temps des médias*, 2005, n° 4/1, p. 226.
45. WOODHEAD Leslie, « Dramatized Documentary », op. cit., p. 478.
46. WITTSTOCK Melinda, « The controversy that threatens the future of drama documentary », *The Times*, 17 octobre 1990.
47. HALL Stuart, « Encoding and Decoding the TV Message », in HALL Stuart, HOBSON Dorothy, LOWE Andrew et WILLIS Paul (dir.), *Culture, Media Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, Londres, Hutchinson, 1980, p. 128-138 ; HALL Stuart, « Codage/décodage », *Réseaux*, 1994, n°68/12, p. 27-39.
48. Voir notamment FOURNIER Georges, *Les fictions-documentaires de l'information à la télévision Britannique (1965-2005)* op. cit. ; du même auteur, « The War Game et Who Bombed Birmingham? : Usage politique du mode réflexif », *Revue Lisa*, 2014, n° 12/1 ; ou encore FARIBORZ Fallah, « Le docudrame », op. cit.
49. « World in Action: In the Interest of Justice », ITV, 28 octobre 1985.
50. « World in Action: A Surprise Witness », ITV, 1^{er} octobre 1986.
51. CONNELLY Mark, *The IRA on Film and Television. A History*, Jefferson (N.C.), McFarland, 2012, p. 127 et s.
52. SETON Craig, « Families Were at the Heart of Campaign to Free Birmingham Pub Bombers », *The Times*, 30 août 1990.
53. BROWN Maggie, « The Programme Is Certain to Increase Pressure on the Home Secretary to Re-open the Case », *The Independent*, 16 mars 1990.
54. « [...] a reconstruction of [the] investigation into the true story behind the bombings ».
55. MAJENDIE Paul, « “Trial by Television” Row Erupts Over IRA Bombing Film », *Reuters News*, 27 mars 1990.
56. « A television programme alters nothing. We do not have trial by television. [...] The only thing that matters in reopening a case is whether there is fresh evidence. I am not aware yet that there is, but if there is the matter will be fully taken into account ». Hansard, 29 mars 1990, col. 670.
57. SETON Craig, OAKLEY Robin et TENDLER Stewart, « “Police Agree ‘Granada 4’ “Very Likely” to be Involved in Birmingham Pub Bombings », *The Times*, 30 mars 1990.
58. « Birmingham Six Police Allegations Defended », *The Independent*, 30 mars 1990.
59. SETON Craig, OAKLEY Robin et TENDLER Stewart, « “Police Agree ‘Granada 4’ “Very Likely” to be Involved in Birmingham Pub Bombings », op. cit.

60. KIRBY Terry, « Granada Television Challenges Criticism to Film on Birmingham Six », *The Independent*, 6 avril 1990.
61. COWDRY Quentin et OAKLEY Robin, « Birmingham Six Cases go to Court of Appeal for Second Tim », *The Times*, 30 août 1990.
62. MAILHES Christian, *Violence politique républicaine nord-irlandaise et le système judiciaire anglais, 1974-1992*, thèse soutenue en 1998 à l'Université de Caen, en particulier p. 578 et s.
63. Lord SAVILLE, Discours d'ouverture de l'enquête Saville prononcé le 3 avril 1998. Ce discours est consultable dans son intégralité à l'adresse <http://cain.ulst.ac.uk/events/bsunday/ms030498.htm>, consulté le 8 septembre 2016 ; BELOFF Michael, « Law and the Judiciary », in SELDON Anthony (dir.), *Blair's Britain 1997-2007*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 308.
64. GREENGRASS Paul, « Making History », *The Guardian*, 11 janvier 2002.
65. Ibid.
66. BARTON Ruth, *Irish National Cinema*, Londres, Routledge, 2004, p. 188.
67. EDWARDS Ruth, « When the Real Victim is Truth », *The Daily Mail*, 9 janvier 2002 ; FLETCHER Martin, « Open Wound », *The Times*, 19 janvier 2002 ; HITCHENS Peter, « Coming Soon? The IRA – A True Story of Bloody Terror? », *The Daily Mail*, 13 janvier 2002 ; PERKINS Ken, « A Bloody Travesty? », *The Sun*, 21 janvier 2002 ; WADE Nigel, « Shocking Depictions that Do Nothing to Help the 30 Year Search for Truth », *The Daily Telegraph*, 12 janvier 2002.
68. Cette affirmation s'appuie sur les conclusions de notre thèse de doctorat, *Médiatisation et médiation : le cas de la représentation du conflit en Irlande du Nord à la télévision nationale britannique*, thèse Poitiers, 2015.
69. FITZWALTER Raymond, *The Dream That Died: The Rise and Fall of ITV*, op. cit., p. x.
70. Voir notamment HALLAM Julia, « Introduction: the Development of Commercial TV in Britain », op. cit. p. 22.
71. FINCH John (dir.), *Granada Television. The First Generation*, op. cit., p. 22.
72. Ibid.
73. INGLIS Ian, *Popular Music and Television in Britain*, op. cit., p. 197.
74. FINCH John (dir.), *Granada Television. The First Generation*, op. cit., p. 22.
75. FITZWALTER Raymond, *The Dream That Died: The Rise and Fall of ITV*, op. cit., p. x.

RÉSUMÉS

À la télévision, le pluralisme alimente le débat démocratique grâce à la rencontre de points de vue différents qu'il garantit. La fiction documentaire constitue un format privilégié pour aborder des sujets délaissés par les documentaires conventionnels. Le recours à la fiction autorise les réalisateurs à proposer une écriture, voire une réécriture de certains événements, tout en s'appuyant sur des faits réels. Il s'agit d'un genre hybride qui a connu un véritable essor dans les années 1990 au Royaume-Uni, en particulier grâce aux émissions produites et réalisées par Granada TV. Cet article vise à démontrer l'impact que les émissions engagées de Granada TV ont eu sur l'évolution du conflit en Irlande du Nord, en accélérant ou en donnant une nouvelle orientation à des enquêtes en cours ou en conduisant à la libération d'hommes emprisonnés à tort. Après avoir rappelé en quoi Granada TV s'est, dès sa création, imposée comme une chaîne engagée, le présent article décrit les caractéristiques des fictions documentaires sont présentées.

L'engagement de Granada Television dans les fictions documentaires sur le conflit en Irlande du Nord est illustré par deux émissions : « Who Bombed Birmingham? » et « Bloody Sunday ».

On TV, real democratic debates can only take place when various points of views are confronted, in a context in which pluralism exists. The docudrama genre is particularly fitting to tackle subjects which are neglected by conventional documentaries. Thanks to fiction, film directors can write and re-write the story of specific events whilst basing the narrative on actual facts. This hybrid type of programme became popular on British screens in the 1990s, especially thanks to the pioneering work of Granada TV. This paper aims at assessing the impact these programmes had on the evolution of the conflict in Northern Ireland, as they paved the way for the reopening of judiciary cases and for the release of men who had been wrongfully imprisoned. This essay examines the commitment of Granada TV as an independent company, particularly in its use of docudramas as a specific genre. Granada's bold approach to the conflict in Northern Ireland will be illustrated through the study of two docudramas, "Who Bombed Birmingham?" (1990) and "Bloody Sunday" (2002).

INDEX

Keywords : docudrama, dramadoc, television, Granada TV, ITV, Northern Ireland

Mots-clés : fiction documentaire, télévision, Granada TV, ITV, Irlande du Nord