

2 m 11, 3367.9

Université de Montréal

Nouveau regard sur les évangéliques. Musique et culture alternative chrétienne

par  
Nelson Arruda

Département d'Anthropologie  
Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Études Supérieures  
en vue de l'obtention du grade Maître ès Sciences (M.Sc.)  
en anthropologie

Juillet, 2005

©Nelson Arruda, 2005





**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:  
Nouveau regard sur les évangéliques. Musique et culture alternative chrétienne

présenté par:  
Nelson Arruda

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Robert Crépeau  
président rapporteur

Bob W. White  
directeur de recherche

Guy-Robert Saint-Arnaud  
membre du jury

## Résumé/Abstract

Avec plus de 50 millions d'adeptes adultes, l'évangélisme représente l'expression religieuse la plus répandue aux États-Unis. Depuis plusieurs années, les évangéliques semblent occuper une place prépondérante au sein de la sphère publique américaine où ils prônent une idéologie et des valeurs conservatrices inspirées par la doctrine chrétienne. Leurs positions traditionalistes au sujet de plusieurs dossiers sociaux et politiques sont maintenant amplement diffusées par les médias et la presse. Cependant, à travers l'étude de la musique alternative chrétienne et du *Cornerstone Christian Music Festival*, l'auteur tente de démontrer que certains adeptes ne s'identifient pas avec l'image dominante de l'évangélisme. Par le biais des significations sociales et culturelles émanant de la musique et du festival, il démontre qu'une minorité d'évangéliques s'opposent à l'idéologie dominante de l'évangélisme (ou ce que l'auteur nomme l'évangélisme *mainstream*).

Mots-clés : Ethnologie, évangélisme, États-Unis, culture populaire, industrie culturelle, conflits sociaux, culture alternative.

With more than 50 million American adults declaring themselves as Born-again Christians, evangelicalism is the largest religious expression in the United States. For several years now, evangelicals seem to have taken an important stand within the American public sphere where they preach conservative values and ideologies inspired by the Christian doctrine. Their traditionalist positions concerning several social and political issues are now amply diffused by the media and the press. However, through the study of Christian alternative music and of the Cornerstone Christian Music Festival, the author tries to show that certain followers do not identify with the dominant image of evangelicalism. By the means of the social and cultural meanings inscribed in the music and the festival, he shows that a minority of evangelicals are opposed to the dominant ideology of evangelicalism (or what the author calls the mainstream evangelicalism).

Keywords: Ethnology, evangelicalism, United States, popular culture, cultural industry, social conflict, alternative culture.

## Table des matières

<b>Résumé</b>	i
<b>Table des matières</b>	ii
<b>Liste des sigles et des abréviations</b>	iv
<b>Remerciements</b>	v
<b>1. Introduction</b>	1
<b>2. Vers une ethnographie de la musique populaire</b>	9
<u>2.1. Proximité personnelle avec le sujet</u>	9
2.1.1. Du catholicisme à la rébellion	9
2.1.2. Le contact	11
2.1.3. La réflexivité et l'anthropologie	12
<u>2.2. Les limites méthodologiques des « cultural studies »</u>	15
2.2.1. L'influence incessante du CCCS	15
2.2.2. L'emphase théorique du CCCS	16
2.2.3. Méthode ethnographique et l'étude de la culture populaire	18
2.2.4. L'anthropologie et la culture populaire	21
<u>2.3. Méthodologie et cadre théorique</u>	25
2.3.1. Le terrain	25
2.3.2. Les informateurs	26
2.3.3. Méthode de collecte de données	28
2.3.4. Cadre théorique	29
<b>3. Les évangéliques alternatifs : la minorité oubliée</b>	32
<u>3.1. Le monde éclaté de l'évangélisme aux États-Unis</u>	32
3.1.1. L'homogénéisation des évangéliques	32
3.1.2. Les caractéristiques majeures des évangéliques	35
<u>3.2. Les évangéliques alternatifs</u>	37
3.2.1. L'opposition à la religion institutionnalisée	39
3.2.2. L'opposition à une morale trop conservatrice	42
3.2.3. L'opposition à un manque d'implication sociale	45

<b>4. Musique alternative et évangélisme : le faux paradoxe</b>	<b>51</b>
<u>4.1. Musiques et oppositions</u>	51
4.1.1. La musique en tant que facteur de différenciation	51
4.1.2. La relation difficile entre la musique rock et l'évangélisme	53
<u>4.2. La réalité éclatée de la « Contemporary Christian Music »</u>	57
4.2.1. L'homogénéisation de la CCM	57
4.2.2. Définir la CCM	58
<u>4.3. Vers une musique alternative chrétienne</u>	66
4.3.1. La musique alternative	66
4.3.2. La musique alternative chrétienne	71
4.3.3. Le punk et le « hardcore » chrétien	80
<b>5. Le festival Cornerstone</b>	<b>87</b>
<u>5.1. Cornerstone : Un havre de paix pour les évangéliques alternatifs</u>	88
5.1.1. Le désir d'inclure les marges	88
5.1.2. Diversité, acceptation et respect	91
<u>5.2. Le CCMF en tant qu'espace liminoïde et culture alternative hétérotopique</u>	94
5.2.1. Liminalité, liminoïde et communitas	94
5.2.2. La culture alternative hétérotopique	97
5.2.3. Cornerstone : communitas ou hétérotopie?	101
<b>6. Pensées concluantes</b>	<b>110</b>
<b>Sources documentaires</b>	<b>119</b>
<b>Annexes</b>	<b>viii</b>

## Liste des Sigles et Abréviations

CCCS : Centre for Contemporary Cultural Studies.

CCM : Contemporary Christian Music.

CCMF : Cornerstone Christian Music Festival.

JPUSA : Jesus People of U.S.A.

## Remerciements

L'achèvement de ce mémoire s'aurait avérer impossible sans la collaboration et l'appui de plusieurs personnes qui me sont chères. En premier lieu, j'aimerais exprimer mon incommensurable gratitude envers mes parents (Manuel et Tina Arruda). Je vous remercie de m'avoir donné la chance de poursuivre ma passion pour l'anthropologie et d'avoir fait preuve d'une confiance aveugle même si vous ne compreniez pas toujours ce que j'essayais d'accomplir! Aussi, pour les énormes sacrifices que vous avez faits, depuis votre arrivée de ce petit archipel installé au beau milieu de l'Atlantique, afin d'offrir à vos enfants des opportunités et des rêves qui vous ont été inaccessibles, je vous dis mille fois *obrigada*. Votre sens immanent de l'altruisme sera un trait que j'essaierai d'émuler toute ma vie.

J'aimerais également remercier Maude Désilets d'avoir enduré les sauts d'humeur et les épreuves psychologiques qu'engendrent la rédaction d'un mémoire. Surtout, je te remercie d'avoir cru en moi durant les moments de doute. Ta bonne humeur inébranlable et ton optimisme exemplaire ont été des plus bénéfiques pendant mes journées sombres. Par-dessus tout, je te remercie de m'avoir botté le derrière lorsque j'en avais besoin!

Parmi mes nombreux collègues du département (dont la liste serait trop substantielle à rédiger), j'aimerais remercier Marcel Savard. Ton expérience (et ça n'a rien à voir avec ton âge!) a engendré plusieurs conseils précieux. J'ai beaucoup appris de toi durant mes années à la maîtrise. Je suis aussi reconnaissant envers le professeur Robert Crépeau avec qui j'ai pu perfectionné mes aptitudes sur le terrain.

De plus, sans la collaboration des organisateurs du *Cornerstone Christian Music Festival* ce mémoire n'aurait jamais vu le jour. Je les remercie pour l'intérêt qu'ils ont porté à ma recherche. Surtout, je suis très reconnaissant envers les membres de la communauté de JPUSA (Jesus People of USA) qui m'ont accueilli comme un des leurs sans faire de discrimination concernant mes convictions spirituelles ou religieuses. Je remercie également tous les informateurs avec qui j'ai échangé des

conversations stimulantes. Ces échanges n'ont pas juste enrichi mon travail, mais également ma vie personnelle.

Finalement, j'offre un gros merci à mon directeur de recherche : Bob W. White. Les opportunités que tu m'as offertes durant plus de deux ans ne seront jamais oubliées. Également, je te remercie d'avoir vu un potentiel en moi qui m'était étranger. Même si le dépôt de ce mémoire coupe mes liens officiels avec l'université, je te promets que *I will not be a stranger!*

À la mémoire de mon grand-père...

## Introduction

Mardi matin le 3 juillet 2003, par une journée très chaude et humide, je me dirigeais vers une vieille grange située sur le site du *Cornerstone Christian Music Festival* qui a été réaménagée en salle de cinéma. À mon arrivée, je pouvais déjà apercevoir une ligne d'attente s'étendant sur plusieurs mètres. Tous ces gens s'étaient amassés afin de pouvoir visionner le fameux documentaire *Bowling for Columbine* de Michael Moore. Quinze minutes avant la projection, un dirigeant arriva et regretta d'annoncer aux dizaines de personnes qui patientaient que le local était déjà plein. Profitant de mon laissez-passer de presse et de mes bons contacts, j'ai réussi tout de même à me dénicher une petite place<sup>1</sup>. Pendant que les responsables de la salle s'affairaient à installer des ventilateurs supplémentaires et à distribuer des bouteilles d'eau pour contrer la chaleur intense, je préparais ma caméra vidéo dans l'intention de capter sur pellicule un éventuel lynchage virtuel de Michael Moore.

À mon grand étonnement, l'auditoire, composé d'environ cent personnes, a réagi très positivement au documentaire. Il y a même eu une ovation malgré le fait que le réalisateur n'était pas présent. Par conséquent, je me suis mis à remettre en question mon ahurissement. « Pourquoi suis-je aussi surpris? », me demandais-je. Pourtant, ma stupéfaction semblait légitime. Michael Moore n'est-il pas un des représentants de la gauche américaine les plus médiatisés? Ses attaques contre la droite conservatrice américaine sont maintenant amplement connues et lorsque nous pensons à la droite aux États-Unis, quelques noms nous viennent immédiatement à l'esprit : George W. Bush, le parti républicain, la N.R.A (*National Rifle Association*) et bien sûr les évangéliques.

Cet extrait provenant de mon journal de bord a été au cœur de mes interrogations et de mon analyse. Longtemps, je me suis senti coupable d'avoir eu une telle réaction à la

---

<sup>1</sup> Afin de faciliter ma recherche, les organisateurs du festival m'ont remis un laissez-passer de presse me donnant accès à tous les événements et les arrières-scènes des spectacles. Même si le fait d'être non officiellement associé à la presse me dérangeait, je dois quand même avouer que la passe m'a été d'une grande utilité lors de mon terrain.

suite de la projection du documentaire de Moore. Cependant, un tel comportement venant d'un anthropologue, qui est censé faire preuve de grand relativisme culturel, est-il excusable? Après mon retour de terrain, j'ai tenté de trouver les raisons pouvant justifier cette réaction. J'ai tout d'abord remarqué qu'antérieurement à mon terrain, mes connaissances de l'évangélisme semblaient limitées. Vivant dans une province du Canada (Québec) où l'évangélisme et le Protestantisme se trouvent en minorité lorsqu'on les compare au Catholicisme, je n'ai jamais côtoyé ou interagi avec des évangéliques. Donc, mes seules connaissances en rapport aux évangéliques provenaient des représentations médiatiques faites sur ces derniers. Or, avec l'élection et la réélection du président américain George W. Bush, qui avoue publiquement être un *born-again Christian*<sup>2</sup>, les évangéliques, qui sont reconnus en tant qu'énorme groupe électoral appuyant le parti républicain, ont été à maintes reprises sujets de plusieurs articles journalistiques et de reportages télévisuels.

Donc, dès mon retour de terrain, j'ai porté une attention particulière à ces représentations médiatiques. De façon générale, j'ai remarqué, qu'en plus de les concevoir de manière monolithique, les représentations étaient très caricaturales. Plusieurs images négatives et plusieurs stéréotypes sont véhiculés par les médias au sujet des évangéliques. Par exemple, les émissions télévisuelles, du type comédie de situation et drame, présentent souvent l'image d'un personnage fanatique, sans sens critique, provenant d'un État américain du *Midwest* ou du Sud (les *Red States*), ayant toujours une bible à la portée de main et un fusil sûrement dissimulé dans la cabine arrière de sa camionnette<sup>3</sup>.

Et que dire de la fameuse télésérie animée *The Simpsons* qui nous présente un Ned Flanders ultra puritain? Ce personnage représente sûrement la caricature la mieux réussie :

---

<sup>2</sup> L'expression *born-again Christian* est souvent employée afin de désigner les évangéliques.

<sup>3</sup> Pour un excellent exemple, voir l'épisode 21 de la deuxième saison de la série *The O.C* diffusée par Fox.

*Today on American college and high school campuses, the name most associated with the word Christian—other than Jesus—is not the Pope or Mother Teresa or even Billy Graham. Instead, it's a goofy-looking guy named Ned Flanders on the animated sitcom known as The Simpsons. The mustache, thick glasses, green sweater, and irrepressibly cheerful demeanor of Ned Flanders, Homer Simpson's next-door neighbor, have made him an indelible figure, the evangelical known most intimately to nonevangelicals (Pinsky, 2001 : 28).*

Ned Flanders incarne pleinement ce que l'on nomme en anglais un *goody two shoes*. Il vit dans la maison la mieux entretenue de la terrasse *Evergreen* à Springfield. Il ne transgresse jamais la loi et ses comportements sont toujours irréprochables. De plus, il semble posséder un optimisme et une bonne humeur inébranlable, ce qui exaspère parfois les autres personnages de la série. Mais par-dessus tout, Flanders est un évangélique des plus exemplaires. La religion occupe pratiquement tous les aspects de sa vie. Il est un personnage faisant preuve d'une énorme piété. Il assiste à la messe au moins trois fois par semaine et il n'est pas rare de le voir prendre la parole pendant l'office. Il prie avant chaque repas et n'oublie pas de rendre grâce à Dieu pour des choses aussi simples qu'une journée ensoleillée. Il croit sincèrement que l'élément essentiel d'une vie saine est « *a daily dose of vitamine church* ». De plus, il interprète et tente d'appliquer littéralement les écrits bibliques à sa vie. Aussi, il semble incapable de prendre des décisions sans consulter le révérend Lovejoy, même s'il doit l'appeler en plein milieu de la nuit.

Ned Flanders est le personnage plus-que-parfait de l'émission. Ce qui pousse souvent Homer Simpson à le traiter de *Saint Flanders*, *Charlie Church* et *Churchy la Femme*. C'est en quelque sorte le gardien de la moralité. Ironiquement, il réside à côté de la personne qui incarne l'immoralité : Homer J. Simpson.

Cependant, ces caricatures ne sont pas uniquement propagées par des médias au contenu fictif. La presse écrite et télévisuelle ainsi que les émissions à intérêts publics semblent également fautives de diffuser une image stéréotypée des évangéliques. En se référant à des adjectifs employés par H.L. Mencken, Cromartie indique :

*There are still many political observers who believe Christian conservatives represent a mass movement of cultural dinosaurs with religious views akin to what H.L Mencken*

*called a 'childish theology' for 'halfwits', 'yokels', 'the anthropoid rabble', or 'the gapping primates of the upland valleys' (2000 : 16).*

Il donne également l'exemple d'un journaliste du *Washington Post* qui qualifie les évangéliques de « *poor, uneducated, and easy to command* » (Weisskopf cité dans Cromartie, 2000 : 16).

J'ai aussi constaté que les articles de presse et les reportages concernant les évangéliques semblent porter une grande attention à tout ce qui revêt un caractère sensationnaliste. Nous n'avons qu'à penser aux bombardements de cliniques d'avortement, aux manifestations homophobes, aux oppositions à la théorie évolutionniste, etc. Je ne présume pas que ces actions et ces comportements n'existent pas, mais ce sont ces derniers qui retiennent la grande partie de l'attention des médias. L'éditrice de la revue *Flame Resistant*<sup>4</sup> résume bien ce problème :

*In the 'so called' name of Jesus Christ, thousands of heartless acts have been committed over the centuries. Wars, abortion clinic bombings, "God hates fags" picketing, and others perhaps too terrible to mention have blackened the true image of Christ that was left for us to see in clarity so long ago. Watch any episode of Dateline or 20/20 and you will be appalled... ... Due to obvious reasons, we feel the need to share with the kids in the scene the truth about Christianity, and do away with negative viewpoints, ideas and misconceptions that society has done such a wonderful job at planting in our minds<sup>5</sup>.*

Personnellement, ces représentations véhiculées par les médias ont nourri mes connaissances en rapport à l'évangélisme et, par conséquent, ont été à la base de ma stupéfaction quant aux réactions des festivaliers au documentaire de Moore. J'adhérais à une image stéréotypée des évangéliques. Je les percevais tous comme des ultraconservateurs.

Cependant, bon nombre d'individus semblent partager de telles images au sujet de ces derniers. C'est dans ce contexte précis que j'offre, comme le titre de ce mémoire le mentionne, un nouveau regard sur les évangéliques. Ma recherche au *Cornerstone*

---

<sup>4</sup> *Flame Resistant* est une revue basée à Montréal qui se concentre sur la scène artistique *underground* évangélique.

<sup>5</sup> Source : [www.flameresistant.com](http://www.flameresistant.com)

*Christian Music Festival* tentera de démontrer que ne sont pas tous les évangéliques qui cadrent avec la description normalement attribuée à ces derniers.

Plus précisément, nous verrons qu'en plus de ne pas concorder avec les conceptions populaires, certains évangéliques ont une position antagoniste face à une version dite « officielle » de l'évangélisme. Donc, la particularité du groupe étudié est qu'il se définit à travers l'opposition. Une opposition à un évangélisme institutionnalisé ou, pour reprendre un terme en anglais qui sera employé à maintes reprises durant ce mémoire : *mainstream*. Le terme *mainstream* semble posséder plusieurs définitions. Il ne semble pas y avoir de consensus quant à sa signification. Durant ce mémoire, l'expression *mainstream* sera employée afin de désigner ce que Clark nomme un « *imaginary hegemonic center of corporatized culture* » (2003 : 224). Cependant, je crois que cette description ne doit pas seulement inclure des produits culturels. Nous devons également inclure les idéologies et les pratiques hégémoniques d'une culture. Le *mainstream* est un terme souvent utilisé par des individus se situant à la marge de la culture dominante afin de dénoter le caractère hégémonique de cette dernière. Toutefois, il ne doit pas être appréhendé comme étant quelque chose possédant un caractère et un emplacement précis (Clark, 2003). C'est plutôt un archétype qui peut varier d'un individu à l'autre ou d'un groupe à l'autre. Il est utilisé afin de délimiter une culture dominante offrant ainsi la possibilité de critique culturel et de formation identitaire (Ibid.). Cette déviation m'amènera à parler d'un évangélisme alternatif.

Le but de ce mémoire sera d'explorer la relation entre un évangélisme *mainstream* et alternatif. Plus exactement, j'observerai comment l'évangélisme *mainstream* est conçu par les individus s'y opposant et, de façon encore plus importante, j'examinerai quelles sont les critiques culturelles et les formations identitaires qui se dégagent de cette délimitation. Ces interrogations nous mèneront à observer le contexte social et religieux qui est à la base de la déviation de la norme évangélique ainsi que les nouvelles pratiques et idéologies qui se sont dégagées de cette dernière.

Le moyen privilégié par lequel j'essaierai de répondre à ces questions sera la musique. Plus exactement, je me concentrerai sur des formes musicales chrétiennes dites alternatives telles que le punk, l'*hardcore*, le *goth*, etc. Donc, comme Attali l'a indiqué : « Mon intention n'est pas ici seulement de réfléchir *sur* la musique, mais de réfléchir *par* la musique » (2001 : 13). C'est-à-dire, par le biais de la musique alternative chrétienne, j'ai l'intention d'explorer la façon dont les évangéliques alternatifs se définissent en relation à l'évangélisme *mainstream*. Toutefois, avant d'aller plus loin, je dois indiquer que pour toute personne détenant une image de l'évangélisme telle que décrite précédemment, la mention de punk et d'*hardcore* chrétien doit sûrement engendrer un grand sentiment d'étonnement. Alors, la compréhension de la manière dont certains évangéliques réussissent à s'approprier et articuler ces styles musicaux à une expression religieuse, qui est couramment qualifiée de conservatrice, sera intrinsèquement liée à la problématique développée plus haut.

De plus, en réfléchissant par la musique, ce travail abordera une question secondaire qui se trouve associée à la problématique principale. Cette interrogation concerne le potentiel subversif de la musique. Avec l'emprise progressivement grandissante des industries culturelles sur des formes musicales alternatives, qui auparavant étaient perçues comme étant commercialement non viables, plusieurs observateurs croient que l'incorporation de ces dernières au sein de la culture populaire a eu pour effet de dissiper le caractère oppositionnel que pouvait détenir ces musiques. Or, en utilisant le cas de la musique alternative chrétienne, je tenterai d'observer s'il est possible d'avoir une position antagoniste tout en faisant partie de la culture populaire.

Donc, afin de répondre à ces questionnements, ce mémoire est divisé en six parties distinctes et complémentaires. Après cette introduction, j'exposerai mon approche et ma méthodologie en prenant soin de comparer ces dernières à celles qui furent normalement employées par l'école la plus reconnue pour ses études concernant les sous-cultures et la culture populaire : le *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS). Ensuite, je fournirai un portrait des évangéliques alternatifs en tentant de

dégager leurs spécificités. À la quatrième section, j'analyserai la *Contemporary Christian Music* (CCM) et j'essaierai de démontrer comment la musique alternative chrétienne se définit en opposition à cette dernière. Ce chapitre démontrera que, malgré la tentation de la concevoir comme un oxymore, la musique alternative chrétienne représente un faux paradoxe. Par la suite, je porterai une attention particulière au *Cornerstone Christian Music Festival* (CCMF) afin de montrer l'importance de cet événement quant à la (re)création d'une identité évangélique alternative. Finalement, je conclurai en énonçant certains constats qui se dégagent de mon analyse.

Ce drame social, pour reprendre un terme employé par Turner, qui existe entre l'évangélisme *mainstream* et alternatif, mettra en scène deux termes qui seront associés à chacun des protagonistes et qui seront centraux à mon analyse. Le premier, qui a déjà été développé sommairement en rapport à Ned Flanders, est le *goody two shoes*. Cette expression fut à maintes reprises utilisée par mes informateurs afin de désigner l'évangélique *mainstream*. Il fait référence à un évangélisme gentil, conservateur, doctrinal, chaste et sans failles. Selon mes informateurs, ces individus possèdent une moralité dogmatique, une attitude condamatoire, exclusive et intolérante face à la diversité, une propension à interpréter et appliquer littéralement les écrits bibliques et ils sont hantés par un désir de dégager une image qui reflète la perfection et de mettre de l'avant leurs comportements irréprochables.

Tout comme l'alternatif contraste avec le *mainstream*, le terme *broken* (ou *brokenness* dans sa forme nominale) s'oppose à l'expression *goody two shoes*. C'est le vocable le plus évoqué par mes informateurs pour représenter les spécificités des évangéliques alternatifs. Il représente en quelque sorte la pierre angulaire sur laquelle repose la différenciation entre l'évangélisme *mainstream* et alternatif. Il possède deux dimensions. Une dimension personnelle (*broken person*) et une dimension sociale (*broken world*). Contrairement au *goody two shoes*, le *brokenness* est associé aux vérités désagréables reliées à la réalité contemporaine. Il est utilisé en relation aux défauts et aux échecs des individus ainsi que ceux du monde qui les entourent.

L'analyse mise de l'avant permettra de statuer que l'évangélisme alternatif ainsi que la musique alternative chrétienne se sont formés et existent en réaction au discours populaire entourant l'évangélisme et la CCM, c'est-à-dire ce qui représente aux yeux des évangéliques alternatifs, une expression expurgée, médiatisée et commercialisée de l'évangélisme. Même si l'évangélisme alternatif opère au sein de ce discours établi, il s'avère néanmoins un sous-groupe s'opposant à ce dernier. Alors, on peut indiquer vulgairement et simplement que c'est une « sous » sous-culture.

## **2- Vers une ethnographie de la musique populaire**

### **2.1- Proximité personnelle avec le sujet**

*If we wish to represent the subjective meanings, feelings and cultures of others, it is not possible to extend them less than we know of ourselves. What is so often taken as the 'object' and the researcher lie parallel in their humanity. The 'object' of our inquiry is in fact, of course, a subject and has to be understood and presented in the same mode as the researcher's own subjectivity – this is the true meaning of 'validity' in the 'qualitative zone' (Willis, 1996[1976] : 249.)*

#### ***Du catholicisme à la rébellion***

Mes parents sont des immigrants portugais. Comme pratiquement tout bon Portugais, ils sont des catholiques très pratiquants. Pour ma part, j'ai assisté à la messe dominicale jusqu'à l'âge de 14 ans. J'ai même été servant de messe pendant de nombreuses années. Au début de mon adolescence, je commençais tranquillement à forger ma propre identité avec mes valeurs individuelles et ma propre conception du bien et du mal. Le Christianisme ne cadrait plus avec ma nouvelle idéologie de vie. Plusieurs facteurs peuvent expliquer ce rejet soudain de la religion catholique. Le plus important demeure sans contredit l'accumulation de connaissances historiques. J'étais très intéressé par l'Histoire et tous les bouquins d'histoire occidentale. C'est à l'école et dans les livres que j'ai appris ce qu'aucun prêtre, aucune messe, et aucun cours d'enseignement religieux n'ont osé me transmettre. J'ai fait face à des faits historiques qui ont ébranlé ma foi. Les Croisades, l'Inquisition, les abus de pouvoir de l'Église, les guerres saintes, les conversions forcées de plusieurs groupes amérindiens et aborigènes par les missionnaires et d'autres faits historiques m'ont fait sentir trahi par ma religion. J'ai également été confronté aux faits préhistoriques. Comment Dieu a-t-il pu créer la Terre en six jours, il y a 6000 ans, si des archéologues découvrent des vestiges végétaux, animaux et humains qui dépassent largement ces six millénaires? Tout d'un coup, j'avais l'impression d'avoir adhéré à une religion manipulée par les intérêts de quelques individus se trouvant au Vatican. Je constatais l'existence d'un énorme fossé entre la vie et les enseignements de Jésus-Christ, tels que décrits dans la Bible, et

l'application pratique et idéologique qu'en faisaient les institutions chrétiennes. J'ai dès lors cessé d'assister à la messe et tous les rituels qui entouraient la religion catholique.

Ma rébellion ne se résumait pas uniquement à un rejet du Christianisme. J'étais également très critique face à la société et la culture occidentale. Je percevais ma société comme étant aliénée et aveuglée par l'idéologie capitaliste. Mes années au secondaire ont renforcé cette pensée. Tout le monde suivait le même courant mis de l'avant par les médias. Tout semblait résider dans le superficiel et la standardisation. Les *preppies*, avec leurs vêtements dispendieux et leur attitude arrogante et condescendante, représentaient le groupe le plus populaire. Pour ma part, mon plus grand désir demeurait de fuir la norme et le conformisme. Moi, je voulais nager contre le courant. Je questionnais l'autorité et le statu quo. Je cherchais une alternative à ce monde corrompu.

Le *skateboard* et la musique alternative ou *underground* constituaient les sources d'inspiration pour ma rébellion. Il y a 10-15 ans, le *skateboard* était beaucoup moins populaire et les *skaters* étaient perçus comme un groupe marginalisé. Le *skate* représentait pour moi beaucoup plus qu'un sport. Personnellement, c'était un mode de vie avec sa propre philosophie anticonformiste, son style vestimentaire spécifique et sa propre musique. J'étais un petit rebelle sur une planche à quatre roues qui défiait la police, qui dessinait des graffitis où l'on pouvait lire « *skateboarding is not a crime!* », qui avait les cheveux longs et qui portait des jeans troués et des t-shirts qui arboraient des slogans du type « *honor nothing* ».

En ce qui concerne la musique, elle occupait une place primordiale dans ma vie. J'adorais les groupes punks, alternatifs et *hardcore*. J'aimais et j'admirais les discours politiques et les critiques explicites ou poétiques de la société occidentale véhiculés par ces formations. Dès lors, ce fut des formations telles que Black Flag, Dead Kennedys, les Pixies, Sonic Youth et Jane's Addiction qui accompagnaient mes angoisses, mes interrogations et mon refus de la société occidentale. Certaines de ces chansons m'en apprenaient plus sur ma société que les cours suivis à l'école. Je m'opposais à toute

musique que je considérais commerciale ou préfabriquée. Le punk et le rock alternatif, avec ses sons « garages » et ses messages teintés de conscience collective, me donnaient une impression d'authenticité. Ce que je ne savais pas à ce moment était que mon rejet du Christianisme et mon amour pour la musique alternative allaient influencer ma carrière académique...

### *Le contact*

Lorsque j'ai entrepris ma scolarité à la maîtrise, le choix de mon sujet d'étude me restait encore étranger. Les systèmes religieux m'ont toujours intéressé. Par contre, j'étais également attiré par l'analyse anthropologique de la musique. Un jour, bien installé sur mon divan, j'ai visionné la fin d'un reportage portant sur le rock chrétien. La seule interprétation mise de l'avant par le réalisateur postulait que cette musique représentait un outil de prosélytisme! Insatisfait des conclusions de ce reportage, j'ai amorcé ma propre petite investigation. J'ai vite découvert l'exiguïté des publications concernant le sujet. Alors, je me suis tourné vers une recherche internet. Ces recherches ont occasionné une des découvertes personnelles les plus surprenantes. Je venais de découvrir des styles musicaux connus sous le nom de *Christian punk*, *Christian hardcore* et *Christian metal*. À ma grande surprise, il y existait une scène de *Christian alternative music*. Sans exagérer, je suis littéralement tombé en bas de ma chaise. Dès ce moment, je connaissais enfin mon objet d'étude à la maîtrise.

La même phrase se répétait sans cesse dans ma tête : « c'est incroyable, ça ne se peut pas ». Je ne croyais jamais voir le mot chrétien coupler au vocable punk ou *hardcore*. Ces termes semblaient former un oxymore. Pourtant, c'était logique de réagir de la sorte. Comment pouvait-il y exister du punk et de l'*hardcore* au sein de l'évangélisme si ce dernier représente une des branches les plus conservatrices du Christianisme? Nous avons tous entendu des histoires de mouvements chrétiens qui condamnaient la musique rock en affirmant que c'était la musique du diable et qu'elle menait à la perversion, à la débauche et au sexe prémarital. Nous pouvons penser au cas d'Elvis Presley dans les années'50. De plus, j'ai découvert que cette scène était florissante et elle comptait des centaines de groupes. Je me suis également rendu compte que je

possédais des disques de *hardcore* qui étaient *Christian*! Pourtant, aucun indice explicite ne me permettait de déceler l'appartenance de ces formations à la scène musicale alternative chrétienne. Les textes, l'iconographie, et les symboles faisant directement référence au Christianisme n'étaient pas plus détaillés qu'au sein d'un album de Black Sabbath, qui lui n'est pas *Christian*.

Plus près de moi, je ne saisisais pas comment des genres musicaux, qui ont étanché ma soif de rébellion, pouvaient exister à l'intérieur du Christianisme. Ces styles musicaux sont reconnus pour leurs attitudes revendicatives et leurs critiques par rapport à la société moderne. Je dirais même qu'habituellement ils s'opposent à la religion sous une forme institutionnalisée. Comment est-ce que des styles musicaux, qui ont souvent critiqué les institutions religieuses, se retrouvent au sein de la musique chrétienne contemporaine? Pour moi, ceci demeurerait une grande énigme. Je désirais comprendre comment les évangéliques réussissent à s'appropriier et articuler ces styles à une expression religieuse couramment qualifiée de conservatrice.

### ***La réflexivité et l'anthropologie***

J'ai été très surpris quand on m'a informé que j'étais la première personne à conduire des recherches académiques à *Cornerstone*. Ils semblaient plutôt habitués à la présence de journalistes qui restaient très peu de temps et qui posaient quelques questions simples pour ensuite pondre un article publié quelques jours plus tard. Donc, mon séjour prolongé et mes méthodes d'investigations, qui leur semblaient peu orthodoxes, ont engendré de nombreuses interrogations. La plus populaire fut sans aucun doute : « pourquoi étudies-tu la *Christian alternative music*? » et « pourquoi ici à *Cornerstone*? ». Chaque fois, ma réplique prenait la forme du texte rédigé plus haut. Pour moi, c'était important de leur donner des réponses détaillées et honnêtes si je désirais en obtenir de leur part. Cette stratégie m'a aussi permis de tisser des liens de confiance avec mes informateurs. D'autre part, en fournissant des informations personnelles à mon sujet, mes informateurs ont pu comprendre clairement mes interrogations et le but de ma recherche.

Je dois avouer qu'une certaine peur m'habitait avant de débiter mon terrain. N'étant pas évangélique, je craignais être uniquement perçu comme une « âme perdue ». Je redoutais aussi un discours trop prosélytique de la part des individus à mon égard. Malgré toutes ces peurs, j'ai tout de même décidé de faire preuve de grande honnêteté. À maintes reprises, on me prenait pour un évangélique. Dès lors, je rectifiais la situation en avouant le contraire. À ma surprise, je n'ai jamais été victime de rejet. De plus, on n'a jamais essayé de me convertir. Il existait un respect mutuel entre mes informateurs et moi. Ce respect semble dû à mon approche basée sur l'honnêteté. Mes informateurs saluaient ma franchise et ils en étaient reconnaissants. Cependant, un facteur paraît prédominant quant aux bonnes relations vécues durant mon terrain. En mettant de côté l'aspect institutionnel du Christianisme, le questionnement à savoir si les récits bibliques constituent des faits ou de la fiction et le fait que je ne me considère plus comme un chrétien pratiquant, je peux tout de même avouer que la vie de Jésus-Christ, telle que décrite dans le Nouveau Testament, m'a beaucoup inspiré. C'est l'histoire dramatique de l'homme marginalisé élevant sa voix contre l'autorité tout en reconnaissant ses propres faiblesses et celles du monde qui l'entoure qui m'a toujours passionné. Cette passion pour la vie et les enseignements du Christ dénué d'artifices, de hiérarchies, de traditions et de dogmes, je l'ai retrouvée chez mes informateurs et, de façon encore plus importante, ils l'ont décelée chez moi. En retour, la dynamique et le dialogue entre ces derniers et moi se trouvaient renforcés, me permettant ainsi de conduire une bonne recherche de terrain.

Toutefois, une question prépondérante demeure en suspens. Pourquoi inclure mes expériences personnelles au sein d'un ouvrage sensé être « scientifique »? Je répondrai à cette interrogation par une autre question. Si j'ai fait preuve d'honnêteté avec mes informateurs, pourquoi ne pas le faire avec mes lecteurs? Par contre, il serait maintenant plus approprié de parler en terme de réflexivité. Ma conception de la réflexivité est très influencée par certains travaux de l'anthropologue Jay Ruby (1977, 1980, 2000). Une des définitions de Ruby concernant la réflexivité va comme suit :

*To be reflexive, in terms of a work of anthropology, is to insist that anthropologists systematically and rigorously reveal their methods and themselves as the instrument of*

*data generation and reflect upon how the medium through which they transmit their work predisposes readers/viewers to construct the meaning of the work in certain ways* (2000 : 152).

Cependant, l'application et la pertinence de cette approche ne semblent pas partager par tous les anthropologues. Certains la considèrent comme étant narcissique, subjective et non scientifique (Ruby, 2000). Comme le remarque Ruby en se référant à Ben Miller, la tendance au sein de l'ethnographie écrite a longtemps été d'insérer les éléments méthodologiques et personnels à l'extérieur du corps principal de l'ouvrage (Ibid.). Contrairement à ces derniers, j'inclus ces éléments à l'intérieur du corps de ce mémoire, car en plus de croire que la réflexivité fait partie des obligations éthiques, esthétiques et académiques des anthropologues à l'égard de leurs ouvrages, elle peut s'avérer également bénéfique quant à l'analyse du phénomène étudié.

Dans le cas présent, le lecteur peut remarquer le rapprochement entre mes expériences personnelles et le sujet de mon étude. Je m'identifie tout de même relativement avec les informateurs de ma recherche. Certes, je suis catholique et non évangélique, mais les images, les symboles, les écrits bibliques et la philosophie chrétienne ne me sont aucunement étrangers. En outre, je me suis toujours considéré comme faisant partie d'un sous-groupe ou d'une « sous-culture » où la musique joue un grand rôle quant à une identité « sous-culturelle ». Bien évidemment, ma propre subjectivité entourant mes expériences personnelles influencera les analyses et les interprétations mises de l'avant dans ce mémoire. Certains puristes m'accuseront d'un manque d'objectivité, mais comme Paul Willis le mentionne : « *The final account of an object says as much about the observer as it does about the object itself. Accounts can be read 'backwards' to uncover and explicate the consciousness, culture and theoretical organization of the observer* » (1996 [1976] : 248). Dans un second lieu, l'inclusion du rapprochement personnelle avec le sujet permettra aux lecteurs de mieux saisir mes interrogations et le but de ma recherche. Ou, comme Ruby l'énonce :

*To be more formal, I would argue that being reflexive means that the producer deliberately, intentionally reveals to his or her audience the underlying epistemological assumptions that caused him or her to formulate a set of questions in*

*a particular way, and finally, to present his or her findings in a particular way* (2000 : 156).

## **2.2- Les limites méthodologiques des Cultural Studies**

### ***L'influence incessante du CCCS***

Même si mon étude peut s'inscrire en continuité avec les travaux entrepris au sein des *cultural studies* concernant les sous-cultures et la culture populaire, il s'en détache sur le niveau méthodologique. Cette partie sera consacrée à exposer le fossé méthodologique séparant ces travaux de celui que je mets de l'avant. Il serait intéressant à signaler que les *cultural studies* n'ont pas été les seuls à vouer des recherches à ce phénomène. Des travaux anthropologiques, sociologiques et criminologiques ont également utilisé le concept de sous-culture comme cadre théorique d'analyse (Nayak, 2003). Cependant, les travaux effectués par les *cultural studies* demeurent encore la référence sur laquelle reposent les études récentes s'appliquant aux sous-cultures. Au sein de cette discipline, nous pouvons mentionner la très grande influence du CCCS (*Centre for contemporary Cultural Studies*) qui était basé à l'Université de Birmingham en Angleterre. Parmi ce groupe, nous retrouvons des académiciens très illustres tels que : Stuart Hall, Dick Hebdige, Paul Willis, John Clarke, Tony Jefferson, etc. Ils ont réalisé de fortes contributions au monde académique en publiant des ouvrages qui ont atteint le statut de « classique ». *Resistance Through Rituals* (1976) de Stuart Hall et Thomas Jefferson, *Profane Culture* (1978) de Paul Willis et *Subculture : The Meaning of Style* (1979) de Dick Hebdige représentent trois de ces importants ouvrages. Sans exagérer, la publication d'Hebdige doit sûrement être le livre le plus cité dans les travaux où l'on aborde le concept de sous-culture.

De nos jours, l'orthodoxie du CCCS est fortement remise en question par une nouvelle vague de chercheurs s'intéressant aux phénomènes de la culture populaire. Les références au CCCS semblent présentes dans toutes les études traitant de sous-culture (incluant la mienne). Dans les ouvrages réalisés postérieurement à ceux du CCCS, la

référence à ces derniers paraît ordinairement d'ordre critique. Comme Muggleton (2000) le remarque, c'est devenu en quelque sorte « à la mode » de critiquer les analyses du CCCS.

Aujourd'hui, nous assistons à une forte croissance de jeunes chercheurs qui entreprennent des recherches dans le domaine de la sociologie de la culture populaire. Ce phénomène semble relier en grande partie à l'insatisfaction de ces derniers face aux théories émises par le CCCS (Muggleton, 2000). Le problème est que ces jeunes, qui ont souvent fait ou qui font encore parti de sous-cultures avant même de s'engager intellectuellement avec le sujet, rencontrent un écart notable entre les études du CCCS et leurs propres expériences personnelles. Plus précisément, le problème semble se trouver dans une trop grosse emphase portée à la théorie aux dépens de la subjectivité des individus faisant partis des sous-cultures. En d'autres mots, leurs faiblesses résident dans le fait qu'ils ne font pas appel à des données ethnographiques. À part l'étude ethnographique de Paul Willis (*Learning to Labor : How Working Class Kids Get Working Class Jobs*, 1981), les chercheurs du CCCS ont rarement fait appel aux méthodes ethnographiques.

### ***L'emphase théorique du CCCS***

La plus grande critique portée au CCCS est de sur-théoriser les phénomènes sous-culturels et ceux de la culture populaire. Ces travaux reposent la plupart du temps sur des sémiotiques influencées par le marxisme et le néo-marxisme. Sans une connaissance approfondie de ces dernières, un lecteur peut facilement se perdre. *Subculture : The Meaning of Style* (1979) représente sûrement le meilleur exemple d'une sur-théorisation et d'un manque flagrant de données ethnographiques. Ce passage de David Muggleton démontre très bien la réaction de plusieurs jeunes lecteurs, s'identifiant de près ou de loin avec quelconques sous-cultures, lorsqu'ils entreprennent la lecture de ce dernier. :

*Some years after the demise of punk (my own version of punk, that is), I was browsing in a Leicester bookshop when my eye caught the lurid cover of Dick Hebdige's book *Subculture : The Meaning of Style* (1979)... ...I took it home, began to read, and could hardly understand a word of it. I fought my way through until the bitter end, and was*

*left feeling that it had absolutely nothing to say about my life as I had once experienced it ( thus confirming Hebdige's own concluding remarks on the 'distance between the reader and the text'). Years later still, having taken a Sociology A-level at night school, I entered University as a mature student, where I gained a degree in Sociology and Cultural Studies. I re-read Hebdige's book, now understood exactly what he meant, and still found that it had very little to say about my life (Muggleton, 2000 : 2).*

Tout comme Muggleton, ma première lecture faisant mention de sous-culture fut *Subculture : The Meaning of Style*. Je dois avouer qu'à l'achat de ce dernier j'étais très excité d'en commencer la lecture. Je croyais également trouver un peu de mon passé à travers cet ouvrage. Cependant, à mon grand désarroi, j'ai été confronté à des interprétations sémiotiques très créatrices et imaginatives de symboles et à des analyses textuelles complexes. Plus ma lecture progressait, plus mon espoir « d'entendre » la voix des « sous-culturalistes » se dissipait. Je dois tout de même avouer que le livre de Hebdige n'est pas dénué de forces. L'apport le plus important d'Hebdige fut sans contredit un certain détachement avec les théories de l'École de Francfort concernant la culture populaire. Selon des auteurs, tel qu'Adorno et Horkheimer, le but ultime des produits de la culture populaire est de réconcilier le consommateur avec le statu quo et renforcer la domination de l'idéologie capitaliste. Les consommateurs voient leurs libertés ainsi que leurs individualités brimées et leurs sens critiques anéantis. De son côté, Hebdige accorde une capacité d'*agency* aux individus. Dans ce contexte, la culture populaire n'est plus perçue comme étant imposée par le « haut » dans le but de masquer une idéologie, mais elle est plutôt identifiée comme représentant un lieu de conflit, de résistance et de négociation entre les groupes dominants et subordonnés (Nayak, 2003).

Par contre, comme le mentionne Nayak : « *Despite the author's great articulacy and its numerous achievements, however, Subculture is in keeping with most other cultural studies of youth of the period in its failure to engage with the lived experience of young people* » (2003 : 26). Je me rappellerai toujours la journée où j'ai fait lire quelques passages du livre d'Hebdige à un de mes copains, qui par le passé avait été un punk. Sa réaction a été littéralement la suivante : « Y' a dû en fumer du crisse de bon pour écrire des choses de même! ». Ceci démontre le fossé qui existe entre les analyses et les

interprétations d'Hebdige et la réalité concrète vécue par les punks, les « skins », les « mods », etc.

Il suffit maintenant de comprendre pourquoi la majorité des auteurs des *cultural studies* souffrent d'une si importante dépendance à la théorie. Une des raisons mises de l'avant vise l'état de la vie académique britannique à cette époque. Les études empiriques, au sein du champ de la culture populaire, étaient rares, car c'était plus abordable de faire de la théorie que de l'ethnographie. Alors, au lieu de conduire des terrains menant à l'obtention d'un corpus de données ethnographiques originales, la plupart des chercheurs du CCCS ont fait appel à des modèles théoriques abstraits et à des matériaux de recherche de seconde main (ex. données statistiques et sources journalistiques). Toutefois, cette référence au contexte économique n'explique pas tout. Selon Muggleton, nous devons regarder à l'intérieur de l'agenda théorique des *cultural studies* concernant l'étude des sous-cultures pour remarquer que : « ... *theory still retains its privileged position over ethnography; for in cultural studies ethnographic evidence on the lives of young people is treated less as a representation of their subjective experiences than as an expression of their 'subjectivities' – the texts, discourses, frameworks and social positions through which their lived reality is 'spoken'* » (2000 : 3-4). Similairement, Nayak parle d'une « sociologie des apparences » (2003). Cette dernière fait référence à la tendance des analyses textuelles à réfuter les discours des individus et à reposer sur une lecture et un décodage de certains signes et symboles par un académicien « expert » (Ibid.).

Donc, comment peut-on attribuer des significations et des interprétations à des signes et des symboles si ces derniers sont enlevés de leurs contextes sociaux et si l'on ne tient pas compte des points de vue subjectifs des personnes? À mon avis, un tel objectif s'avère impossible.

### ***Méthode ethnographique et l'étude de la culture populaire***

L'étude de la musique populaire, qui a surtout été étudiée au sein des *cultural studies* et qui représente une grande partie des recherches sur les sous-cultures, a souvent omis les

méthodes ethnographiques. Tout comme les critiques mentionnés plus haut, les travaux sur la musique populaire ont majoritairement porté sur des analyses textuelles influencées par la linguistique, la sémiotique et on peut rajouter à ceux-ci la musicologie. Ces recherches se sont concentrées sur le décodage des significations contenues dans les textes musicaux et lyriques. Ces dernières ignoraient encore une fois le contexte social dans lequel la musique était créée et consommée. Aussi, d'autres études ont accordé une attention particulière à l'industrie musicale (production, distribution, ventes). Par contre, elles ont aussi omis le rôle des personnes, et l'industrie musicale semble : « *commonly depicted as acting upon individuals like 'forces' or 'flows', and as comprising 'levels' (global and local, for example, or micro and macro) which seem to take on an existence of their own* » (Cohen, 1993 : 126). De son côté, Robert Walser déplore également les analyses de la culture populaire qui se concentrent uniquement sur les structures commerciales. À ce sujet, il indique : « *Economics becomes an autonomous abstraction from a conflicted society, and the hard-nosed study of institutions and monetary power is but a false veneer of political engagement, masking a refusal to confront the political dimension of economic choices* » (1993 : xi).

En tant qu'anthropologue, la solution afin de pallier aux dangers d'une attention purement théorique ou économique réside dans une approche ethnographique. Lorsque je parle d'une approche ethnographique, je me réfère directement aux méthodes d'investigations qui permettent de collecter des données originales qui seront par la suite analysées pour alimenter une réflexion théorique. Pour l'ethnologue, la méthode d'investigation de prédilection demeure le terrain. Le terrain est le lieu où les ethnologues se rendent pour d'observer la vie et les activités d'une société ou d'un groupe en particulier et ramasser des données fournies par les mêmes individus, qui sont « l'objet » de l'étude (Izard, 1991). Plusieurs techniques d'enquête peuvent être utilisées durant le terrain. La plus populaire demeure l'observation-participante. En outre, le chercheur peut conduire des entrevues semi-dirigées, effectuer des prises de notes, collecter des récits de vie, enregistrer mécaniquement des activités et des pratiques, recueillir des généalogies, etc.

Or, un des aspects primordiaux de la méthode ethnographique est qu'elle permet un contact direct avec les protagonistes d'une analyse. Le terrain devient une situation de communication. J'avancerai même qu'idéalement il se transforme en un espace où une discussion est établie entre l'observateur et l'observé. C'est de ce dialogue qu'émergera le matériel brut qui sera par la suite analysé en suivant un cadre théorique pour donner comme produit final un document anthropologique qui reflétera le dialogue entre le chercheur et ses informateurs. Donc, différents terrains produiront différents documents, et différents ethnologues créeront également différents documents, car comme Ruby le mentionne : « ...*human beings create, construct and impose meaning on the world. We create order. We don't discover it* » (2000 : 154).

La méthode ethnographique appliquée à l'étude de la culture populaire peut s'avérer très avantageuse. Chaque médium ou genre de la culture populaire possède un auditoire qui évalue ces derniers selon des critères esthétiques et idéologiques. Donc, en se basant sur ces critères, les individus effectueront des choix quant aux films qu'ils visionneront ou réaliseront, aux livres qu'ils liront ou écriront, aux albums qu'ils écouteront ou produiront, etc. Étant donné que ces critères esthétiques et idéologiques ne relèvent pas d'une décision rationnelle, c'est la tâche du chercheur de les identifier à l'aide de la méthode ethnographique. Aussi, comme le mentionne Cohen, la musique est créée, utilisée et interprétée par différents individus et groupes (1993). Ces créations, utilisations et interprétations ne peuvent pas être retirées de leurs contextes sociaux, économiques, politiques et dans mon cas religieux. Donc, il semble qu'il y existe un besoin de transcender une interprétation des symboles pour se concentrer sur ce que les individus font en réalité. Ou, dit en d'autres mots, nous devons adopter une vision plus pragmatique du phénomène étudié. Une emphase visant les pratiques et les discours des personnes à travers plusieurs contextes faciliterait grandement la compréhension de la signification que la musique peut posséder à un endroit et à un moment précis (Ibid.).

Ceci étant dit, je dois tout de même admettre qu'une étude basée uniquement sur les expériences subjectives des personnes peut s'avérer aussi limitée que les recherches portant strictement sur des analyses textuelles ou sur des perspectives exclusivement

théoriques sur les relations de pouvoir au sein de la culture populaire. Alors, une approche holistique semble nécessaire lorsque nous abordons des manifestations de la culture populaire. Les descriptions culturelles d'un événement ou d'un produit de la culture populaire, telles qu'exprimées par les individus producteurs ou consommateurs, couplées à une analyse textuelle des textes permettraient au chercheur de situer le phénomène étudié à l'intérieur d'un contexte plus général de significations, de rapports de pouvoir et de valeurs existants dans une société.

En anthropologie, ce procédé peut être traduit par *thick description*. La *thick description*, développée par l'anthropologue Clifford Geertz, est une méthode par laquelle un chercheur, à partir d'un phénomène culturel précis, « tisse » des liens entre d'autres éléments de la même culture et comprend d'autres niveaux d'organisations de cette dernière. C'est ainsi que Geertz, lors de ses recherches à Bali, interprète les rapports de pouvoir dans la société balinaise à partir de ses données empiriques recueillies durant les combats de coqs.

### ***L'anthropologie et la culture populaire***

Au sein de la conscience populaire, il semble exister une tendance à croire que l'anthropologie ne s'intéresse pas et n'accorde pas une attention particulière aux phénomènes de la culture populaire. Pourtant, sans pouvoir encore parler d'une longue tradition, plusieurs recherches sont conduites dans ce domaine depuis au moins vingt-cinq ans. Personnellement, je peux retracer le début de l'intérêt porté aux phénomènes de la culture populaire à deux grandes figures de l'anthropologie. Premièrement, il y a Clifford Geertz qui, comme nous l'avons vu auparavant, s'est concentré sur les combats de coqs à Bali. Deuxièmement, il y a Victor W. Turner qui a appliqué les concepts de liminalité, structure et anti-structure sociale et *communitas*, développés durant ces recherches sur les rituels chez les Ndembus en Zambie, à des phénomènes de la culture occidentale, surtout en ce qui concerne les performances culturelles. Il considérait

certaines formes de culture populaire (théâtre, musique, etc.) comme étant un espace liminal. C'est-à-dire un espace qui se trouve à l'extérieur de la structure sociale<sup>6</sup>.

En ce qui concerne la musique populaire, plusieurs études ethnographiques ont été publiées durant les dernières années qui viennent agir en tant que contrepoids aux travaux purement théoriques. Une des premières recherches appliquant la méthode ethnographique à l'étude de la musique populaire est *Juju : A Social History and Ethnography of an African Popular Music* (1990) de Christopher A. Waterman. Comme son sous-titre l'indique, cet ouvrage est une étude historique et ethnographique de la musique *juju* qui a pris naissance parmi la société Yoruba au Nigeria il y a plus de cinquante ans et qui est devenue internationalement connue grâce à des artistes comme King Sunny Ade. Cet ouvrage s'avère la première analyse de l'évolution historique et de la signification sociale d'un style de musique populaire en Afrique.

Un autre excellent exemple de l'application de l'approche ethnographique à l'étude de la musique populaire provient de *Wake The Town And Tell The People : Dancehall Culture in Jamaica* (2000) de Norman C. Stolzoff. Stimulé par sa passion pour la musique reggae et après avoir effectué un voyage en Jamaïque où il a travaillé pour un projet de développement communautaire, Stolzoff développa une fascination pour les performances de *sound system*<sup>7</sup>. Subséquemment, il décida de poursuivre cette fascination par le biais de la recherche ethnographique. Étant un aficionado de la musique reggae, il avait pratiquement tout lu concernant ce sujet. Par contre, ces connaissances en rapport à la musique *dancehall* s'avéraient limitées. Après avoir lu quelques textes académiques et des textes de journalistes musicaux à ce sujet, Stolzoff remarqua qu'il existait un fossé entre ses observations personnelles et ces écrits. Les journalistes musicaux étrangers ont majoritairement abordé le *dancehall* en ayant comme point de référence le reggae, qui est caractérisé par ses racines rasta, ses textes de contestation politique et sa libération spirituelle. Lorsque le *dancehall*, qui est

---

<sup>6</sup> Ces concepts de Turner appliqués à la culture populaire seront développés de façon plus approfondie à la section 5.

<sup>7</sup> Les *sound systems* représentent des événements qui sont la manière typique dont la musique locale est consommée par les Jamaïcains (Stolzoff, 2000). Le style musical prédominant est le *dubbed dancehall*.

distingué par ses pistes informatisées et ses textes à saveur sexuelle (appelé *slackness*), connu une montée fulgurante au milieu des années'80, ces mêmes journalistes amoureux du reggae y ont vu une forme musicale décadente et nihiliste s'opposant aux valeurs du *roots reggae*. Selon Stolzoff, ces journalistes faisaient fausse route : « *Because they equated reggae with Rasta, and dancehall with decline, music journalists were unable to adequately account for the origins of dancehall or to understand its meaning in the Jamaican context* » (2000 : xxi).

Donc, le but de ce présent mémoire ressemble à celui de Stolzoff, dans le sens qu'il tente de défier les conceptions dominantes concernant la culture *dancehall*. Il croit que les interprétations faites par ces journalistes sont limitées par une perspective qui prend seulement en compte les albums et le rôle des producteurs et des musiciens comme cadre d'interprétation. Il nomme cette perspective le « *records-artists-producers (RAP) paradigm* » (Ibid.). Afin de pallier les analyses journalistiques, Stolzoff nous présente une étude historique et ethnographique de la culture *dancehall* en Jamaïque. Il s'est rendu en Jamaïque sept fois en cinq ans pour réaliser du travail de terrain. Ses observations et ses analyses lui permettent d'affirmer qu'en plus de représenter l'expression culturelle et la forme de divertissement la plus populaire le *dancehall* est également une institution qui génère, médiatise et reproduit l'ordre social. Pendant deux siècles, il a joué un rôle primordial quant à la formation d'une culture distincte de la classe inférieure. Le *dancehall* devient un moyen privilégié par lequel les individus, n'appartenant pas aux classes moyennes ou élevées, créent un univers social alternatif de performance, de production et de politique.

De son côté, Robert Walser, professeur au département de musicologie à l'Université de Californie à Los Angeles, est l'auteur de *Run With The Devil : Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music* (1993). Premièrement, cet ouvrage a la particularité de traiter académiquement un style musical (le heavy métal) qui a longtemps été boudé par les musicologues. Cependant, la grande force du travail de Walser est qu'il nous présente une analyse holistique du heavy métal des années'80 qui incluent des artistes tels que Van Halen, Guns N' Roses, Dokken, Yngwie Malmsteen, etc. *Run With The*

*Devil* représente une synergie exemplaire entre l'ethnographie, l'analyse textuelle musicologique et les analyses culturelles émanant des *cultural studies* ou ce que Walser définit comme une « *cultural triangulation* » (1993 : xiii). À travers une analyse des relations de pouvoir, de la structure musicale et des contextes sociopolitiques du heavy métal, il explore comment et pourquoi le métal a bien fonctionné musicalement et socialement et, par le biais de ce style musical, il étudie les formations contemporaines d'identité, de communauté, de genre et de pouvoir. Pour arriver à ses fins, il a réalisé plusieurs entrevues avec des amateurs et des musiciens et il a assisté à des concerts. De plus, il a analysé la « grammaire » musicale du métal (harmonie, rythme, mélodie, timbre de voix, timbre de guitare, etc.). Aussi, il a employé des théories culturelles provenant d'auteurs des *cultural studies* dont Stuart Hall, John Fiske et George Lipsitz.

Tout au long du livre, nous pouvons déceler la volonté de l'auteur à légitimer le heavy métal et à affirmer que les guitaristes prennent leur art au sérieux (Manheim, 1995). De plus, le contenu de l'ouvrage semble lié par la notion de pouvoir. Souvent perçu comme étant violente et transgressive, Walser démontre que la musique métal est stimulée par un effort discipliné qui tend vers le pouvoir (Ibid.). Il avance que cet effort doit être placé dans les contextes politiques contemporains de déclin industriel et d'inégalités sociales. En ce qui concerne l'aspect violent et transgressif de la musique (ou ce qu'il nomme le « *dark side of heavy metal* »), dont plusieurs y voient un bouc émissaire permettant d'expliquer les phénomènes de violence chez ses amateurs, Walser postule que le côté obscur du heavy métal « *is intimately related to the dark side of the modern capitalist security state* » (1993 : 163). En outre, il critique les travaux basés sur des théories englobantes qui sont sensées relier la musique et la société. Pour sa part, Walser examine la structure musicale du métal et la subjectivité des individus quant à leurs goûts musicaux en vue de démontrer que les traits stylistiques et les choix musicaux des individus sont intrinsèquement liés aux dossiers d'« *identification with power, intensity of experience, freedom, and community* » (Ibid. : 53).

Ces exemples d'ouvrages attestent l'apport considérable que peut fournir l'approche ethnographique en rapport à l'étude des phénomènes de la culture populaire. Nonobstant

le fait que j'ai pu laisser transparaître une certaine antipathie envers les théories culturelles, je ne rejette pas néanmoins leur utilité. Cependant, je crois sincèrement qu'une discussion théorique concernant un phénomène impliquant la subjectivité des individus doit nécessairement être soutenue par des données ethnographiques. Sinon, le produit final s'avérera un monologue intellectuel qui prend la parole au nom des individus concernés. Donc, j'ai aussi choisi une approche holistique qui s'appuiera sur la coordination des analyses textuelles, des données ethnographiques et des théories culturelles afin d'explorer les significations sociales de la musique alternative chrétienne. Comme d'autres, je crois que c'est la façon la plus adéquate pour tenter de comprendre un phénomène aussi complexe que la musique populaire.

### **2.3- Méthodologie et cadre théorique**

#### ***Le terrain***

Lorsqu'en tant qu'anthropologue nous décidons d'étudier des phénomènes reliés à la musique populaire, la sélection d'un terrain s'avère difficile. L'objet d'étude est rarement circonscrit en un lieu précis. Au contraire des ethnographies dites plus classiques, où l'anthropologue peut rester des mois avec le même groupe ou la même communauté, les anthropologues optant pour l'étude de la musique populaire n'ont souvent pas d'autre choix que d'adopter une stratégie de multi-site. L'objet d'étude est couramment en mouvement et le chercheur doit le suivre. Pour ma part, cette stratégie contenait quelques contraintes. Premièrement, le temps alloué pour le terrain à la maîtrise n'est pas très substantiel. Il y a même certains étudiants qui n'en effectuent pas. Deuxièmement, étant donné que la scène du *Christian alternative music* est surtout concentrée aux États-Unis, les déplacements et les coûts afférents à ces derniers risquaient d'être élevés. Mon idée initiale consistait à suivre un groupe de *Christian punk* ou de *Christian hardcore* pendant leur tournée. Cependant, en cherchant sur internet un groupe qui conviendrait bien à ma recherche, le choix idéal s'est présenté. Je suis tombé sur le site du *Cornerstone Christian Music Festival*. Le CCMF est un festival de musique chrétienne se concentrant surtout sur la musique alternative et a lieu durant une semaine complète. J'avais enfin trouvé la solution à mes contraintes.

Étant donné que le festival dure une semaine et que je voulais rester au moins un mois parmi eux, les organisateurs et moi avons convenu que je pouvais arriver deux semaines avant le festival et quitter le site une semaine plus tard afin de les aider à monter et démonter les scènes. Donc, mon terrain se divisait en deux parties : la première où j'agissais en tant que bénévole et la deuxième où je me suis mêlé aux festivaliers.

Le CCMF est présenté annuellement à la première semaine de juillet. Il est organisé par JPUSA (*Jesus People of U.S.A.*), qui est une communauté d'évangéliques basée à Chicago. Il a lieu à Bushnell dans l'État de l'Illinois sur un terrain de 600 acres appartenant à la communauté de JPUSA. Le CCMF est un des plus gros festivals de musique chrétienne aux États-Unis. Il attire environ 30 000 festivaliers en provenance des États-Unis, du Canada, et d'outre-mer. On l'a souvent qualifié de Woodstock pour *Jesus Freaks*. Le nombre de scènes et d'artistes s'y produisant est également impressionnant. On y compte 11 scènes où l'on présente plus de 330 concerts. En plus d'offrir tous ces spectacles, on peut assister à plusieurs conférences, participer à diverses compétitions sportives, visionner des courts et longs-métrages au mini festival de films, assister à des *worships*, danser à la discothèque, visiter une galerie d'art et j'en passe. Un autre point particulier du CCMF est que tous les festivaliers campent sur le site, créant ainsi une grande communauté pendant une semaine. Avec toutes ces caractéristiques, le CCMF s'avérait le terrain parfait pour mener mon étude. Je n'avais pas besoin de suivre l'objet d'étude, car il allait être concentré en un seul endroit.

### ***Les informateurs***

L'avantage de réaliser un terrain où plusieurs acteurs sont concentrés en un lieu précis est que la gamme d'informateurs est vaste. Parmi les 30 000 participants, on retrouvait des amateurs, des artistes, des producteurs, des présidents de compagnie de disques, des promoteurs, etc. Comme tout bon anthropologue, j'avais préparé un plan de terrain avec des informateurs potentiels et une grille de questions. De prime abord, je désirais porter une attention particulière aux responsables du festival et à certains dirigeants de l'industrie musicale chrétienne. Après quelques jours de terrain, j'ai été forcé à changer

ma mire. Une des raisons expliquant ce changement concerne la disponibilité de ces informateurs. J'ai été obligé d'admettre qu'avant, durant et après le festival, les personnes responsables du déroulement adéquat de l'événement sont réellement trop occupées. Il en est de même pour les dirigeants de l'industrie. À maintes reprises, je re-fixais des rendez-vous avant de réaliser que je perdrais tout mon temps à attendre pour un simple entretien. Aussi, lorsque l'occasion de discuter avec un responsable ou un dirigeant se présentait, leurs réponses étaient très clichées, « officielles » et mécaniques. Ils me parlaient comme si j'étais un journaliste. Voyant ma recherche ralentie par ces événements, j'ai décidé de changer de stratégie.

Pendant la semaine du festival, je campais avec les festivaliers. Par hasard, j'avais installé ma tente où une petite communauté d'environ vingt personnes s'était formée. C'est en revenant à mon campement, tout découragé du déroulement de mon terrain, que ce dernier a pris un tournant pour le mieux. Assis, au milieu des personnes et des tentes tout en feuilletant mes notes, je me suis rendu compte que mes informateurs-clés se retrouvaient sous mon nez. Ces personnes avec qui je partageais le campement, je les côtoyais chaque jour. Nous partageons des repas, des conversations, des confidences, etc. Je décidai alors de laisser tomber les responsables et les dirigeants pour me concentrer sur les festivaliers. Dès lors, j'ai sélectionné des informateurs avec lesquels j'ai bâti et entretenu des relations d'amitié et de confiance. Parmi ceux-ci on retrouvait 5-6 individus provenant de mon campement, certains musiciens avec qui j'ai eu la chance d'avoir des contacts prolongés et des jeunes bénévoles. Donc, mes informateurs sont séparés en deux groupes : les amateurs ou festivaliers (ceux qui consomment la musique chrétienne alternative) et les artistes (ceux qui créent la musique chrétienne alternative). Parmi ces derniers, la « voix » de quelques-uns sera entendue à maintes reprises. Premièrement, il y a Greg (42 ans) qui était en quelque sorte la figure paternelle et l'intellectuel organique du groupe avec lequel je partageais le campement. On retrouvera également Tim (21 ans), un jeune passionné de musique, de Dieu, de nature et de discussions constructives. Parmi les musiciens, il y aura Robert de la formation punk Headnoise et membre influent de la communauté JPUSA. Aussi, on entendra Aaron, chanteur de la formation *emo-core* Me Without You.

### *Méthode de collecte des données*

Au cours de mon terrain, réalisé à l'été 2003, j'ai utilisé plusieurs techniques de collectes des données. La principale fut l'observation-participante. Cependant, cette dernière revêt un caractère quasi contradictoire et elle mérite d'être approfondie. Cette technique donne la fausse impression de pouvoir observer tout en participant. Or, personnellement, j'ai appris qu'une telle tâche semble pratiquement impossible. Donc, lors de mon terrain, il y a des moments où j'ai porté une attention particulière à l'observation et durant d'autres moments, j'ai participé à certaines activités avec mes informateurs sans trop me soucier de les « observer ». Par exemple, avant le début officiel du festival, mon approche était plus axée sur la participation. Il y avait beaucoup de travail à faire sur le site et ce n'était pas le moment de me retirer afin de mieux les observer. Durant ces deux premières semaines, je travaillais, mangeais et jouais avec eux. On m'avait accepté à part entière comme un membre de leur groupe. Après seulement 5 jours, on m'appelait *brother Nelson*<sup>8</sup>. Durant le festival, j'ai également séparé les séances où j'observais et où je participais. Les organisateurs ont eu l'amabilité de me donner un « laissez-passer » me permettant d'avoir accès aux scènes durant les prestations musicales. Donc, il y a eu de moments où, posté sur la scène de spectacle, j'ai observé les performances des artistes et celles des spectateurs. J'ai aussi assisté à plusieurs concerts à titre de spectateur. J'étais accompagné par des amis-informateurs et nous n'hésitions pas un instant à nous retrouver en plein cœur du *pit*<sup>9</sup>. De plus, j'ai observé et participé à une panoplie d'autres activités (baignade, souper, visionnement de films, activités sportives, etc.). Mon but était d'établir un bon équilibre entre l'observation et la participation.

J'ai réalisé une quinzaine d'entrevues semi-dirigées avec des bénévoles, des festivaliers et des artistes. Les entrevues ont été réalisées vers la fin de mon terrain dans le but de m'assurer qu'une connaissance et une confiance mutuelles existaient entre mes informateurs et moi. J'ai également assisté à des discussions de groupe qui n'étaient

---

<sup>8</sup> Les jeunes évangéliques de JPUSA utilise l'expression *brother* pour saluer et désigner les autres membres de la communauté. Par exemple, lorsque je me levais et ils me voyaient, ils s'écriaient : « Hey, *brother Nelson!* ».

<sup>9</sup> Le *pit* est un terme anglais pour désigner l'aire de danse durant les concerts punk, métal et hard-core.

pas le produit de mon initiative. Ce type de discussion était courant durant mon terrain. Souvent, les gens de mon campement discutaient et débattaient parmi eux au sujet de religion, politique, musique, etc. Les entrevues et les discussions ont toutes été filmées ainsi que les autres activités observées. Je suis revenu de mon terrain avec plus de vingt heures de chutes. Ces dernières m'ont grandement aidée quant à l'analyse du discours et des activités de mes informateurs. De plus, j'ai tenu un journal de terrain pendant tout mon séjour. Ce dernier me permettait de maintenir un sens de la chronologie des événements, de noter les informations qui n'étaient pas enregistrées mécaniquement et de dévoiler mes états d'âme.

Enfin, en plus des données recueillies lors de mon terrain, je me suis servi d'écrits anthropologiques traitant de religion à l'ère contemporaine. Étant donné que l'anthropologie mise souvent sur une approche pluridisciplinaire, je n'ai pas hésité à aller puiser dans d'autres disciplines telles que la sociologie, les sciences de la religion, les *cultural studies* et les études de la musique populaire. Ces écrits font couramment mention de la question d'identité chez les évangéliques, de la religion dans la sphère publique, de la musique, etc. On retrouve un bon nombre de publications écrites par des évangéliques traitant de musique, de culture évangélique et de la relation entre les évangéliques et la société séculaire. À titre d'exemple, j'ai analysé le contenu de plusieurs publications mensuelles spécialisées dans la musique et la culture chrétienne contemporaine (ex. *Flame Resistant*, *Seven Ball*, *Relevant Magazine*, *Cornerstone Magazine*, etc.). En outre, les sites internet et la musique alternative chrétienne, ainsi que leurs textes, me serviront également de données.

### ***Cadre théorique***

Tout d'abord, ce mémoire est très redevable au travail de Jay Howard et John Streck et leur ouvrage *Apostles of Rock: The Splintered World of Contemporary Christian Music* (1999). Ce dernier représente la première étude complète de la *Contemporary Christian Music*. Il a la particularité de se détacher des analyses se concentrant uniquement sur les structures économiques postulant que la CCM est un exemple d'incorporation de la religion par les industries culturelles. Au lieu, Howard et Streck

tentent de comprendre les discours publics et personnels qui entourent et définissent ce genre musical. En s'appuyant sur le concept d'*art worlds* de Howard Becker, ils démontrent le caractère fragmenté de la CCM. Cet *art world* est caractérisé par des discours parfois contradictoires et parfois complémentaires concernant les valeurs morales, les valeurs artistiques, les valeurs sociales, les valeurs commerciales et les valeurs religieuses.

Ce mémoire s'appuiera également sur les travaux de l'anthropologue Victor W. Turner (1969, 1974, 1982). Ses analyses des processus sociaux et des processus rituels peuvent s'avérer des plus bénéfiques lorsque nous tentons d'appréhender la complexité des conflits sociaux, des phénomènes de la culture populaire et des événements publics. Les concepts de liminalité, de structure et d'anti-structure permettent de développer une discussion théorique au sujet de la relation *mainstream*/alternatif et de démontrer que le CCMF est un lieu de (re)production et (ré)actualisation d'une identité évangélique alternative. De plus, ses travaux concernant les *dramas sociaux* m'offriront une base sur laquelle je pourrai observer les rapports contrastants entre l'évangélisme *mainstream* et alternatif.

Pour remédier à certaines lacunes du modèle de Turner, j'utiliserai le concept d'hétérotopie tel que développé par Michel Foucault (1984). Je profiterai également de l'application de ce concept faite par Graham St. John en rapport aux événements de styles de vie alternatifs (2001, 2004). Plus précisément, j'userai du concept de culture alternative hétérotopique pour analyser le CCMF.

Certaines analyses culturelles provenant des *cultural studies*, et de ce qui est devenu aujourd'hui les *post-subcultural studies* seront également employées. Parmi ces dernières, je tenterai de mettre à profit le travail de Lawrence Grossberg (1996) au sujet de la musique rock. Plus précisément, c'est la notion de *mainstream*, qu'il a amplement développée, qui sera déployée afin d'élucider la dichotomie entre la musique *mainstream* et la musique alternative. D'autre part, le concept de discours sous-culturel hégémonique tel que présenté par Dylan Clark (2003) s'avère utile pour saisir les

nouvelles formations sous-culturelles se définissant en opposition à l'appropriation médiatique et commerciale des sous-cultures dites « classiques ».

### **3- Les Évangéliques « Alternatifs » : La Minorité Oubliée.**

« *There's an excellent quote by Kierkegaard that says 'In a Nation where everyone is Christian, no one is.'* » (Aaron, chanteur de la formation Me Without You. Propos recueillis au CCMF, 2003.)

Avant d'entamer une discussion sur la musique alternative chrétienne, il semble impératif d'offrir une brève contextualisation de la sous-culture évangélique. Comme nous l'avons déjà vu, la musique est un produit culturel créé, utilisé et interprété par différentes personnes et différents groupes (Cohen, 1993). Afin de comprendre ces créations, utilisations et interprétations, nous devons prendre en compte les contextes sociaux, économiques, politiques et, dans mon cas, religieux entourant la production et la consommation musicale.

Tenter de faire une description de la culture évangélique aux États-Unis s'avère une tâche complexe et de longue haleine. Donc, mon but ne sera pas de m'aventurer dans ce domaine. J'essaierai plutôt de démontrer l'hétérogénéité de cette sous-culture, d'offrir les caractéristiques majeures des évangéliques et ensuite de proposer un portrait de ce que j'ai appelé les « évangéliques alternatifs ».

#### **3.1- Le monde éclaté de l'évangélisme aux États-Unis.**

##### ***L'homogénéisation des évangéliques.***

En se référant au critique culturel Kenneth Myers, Howard et Streck indiquent que les évangéliques ne peuvent pas être définis en rapport à leurs croyances : « *Orthodoxy does not unite evangelicals as a community. Indeed, disagreements over the nature and extent of salvation, the sacraments, revelation, church authority, and eschatology all serve to fragment the evangelical church, not unite it.* » (1999 : 212). Similairement, Greg, un de mes informateurs, a souligné cette fragmentation de la sous-culture évangélique durant une discussion de groupe : « *Especially 200 years of american Protestantism, where everytime they disagreed, they'd split and start a new denomination or a new church. Even if you go to one denomination, how many fractions*

*are they? They never learned to have one accord. But that's our heritage. It's brokenness* » (Propos recueillis au CCMF, 2003).

Pourtant, tout comme les médias semblent coupables de concevoir les évangéliques comme un bloc monolithique, certains académiciens reproduisent le même discours. En d'autres mots, nous pouvons indiquer qu'ils ont une conception moderniste de la culture évangélique. Cette conception semble préoccupée à représenter la culture comme un tout ordonné, uni et indépendant. Ces représentations semblent fortement influencées par la longue tradition anthropologique à l'égard de l'étude des cultures. Toutefois, ces représentations modernistes, dont plusieurs études anthropologiques ont fait preuve, ont été critiquées par des tenants d'une vision postmoderniste pour ne pas tenir compte des processus historiques, comme les conflits internes et les influences externes qui peuvent l'influencer (Miller, 2003).

L'anthropologie postmoderniste semble alors mettre davantage d'importance sur le caractère instable et dynamique de la culture (Ibid.). Les descriptions récentes de la culture tentent de balancer les emphases antérieures de la stabilité et de la cohérence culturelle avec une attention particulière portée aux changements, à l'hybridité et aux dissensions (Miller, 2003). À la différence des perceptions modernistes, qui concentrent leurs efforts à décrire la culture en tant que système de significations ordonnées informant les pratiques sociales, les conceptions postmodernistes contestent ces dernières en indiquant que la pertinence des significations culturelles vis-à-vis les pratiques sociales est constamment matière à variation (Ibid.). Donc, les significations édifient les pratiques tant et aussi longtemps que les individus les emploient de manière pragmatique.

Kathryn Tanner, dans son ouvrage *Theories of Culture : A New Agenda for Theology* (1997), aborde le concept de culture d'un point de vue théologique. Elle remarque la prépondérance des représentations modernistes de la culture au sein d'une grande étendue de discussions théologiques contemporaines. Certains travaux réalisés au sein des disciplines de la théologie, de la science des religions et de la sociologie de la

religion semblent présumer que les croyances, les symboles et les pratiques d'une communauté religieuse représentent une culture à caractère moderniste (Miller, 2003). En suivant cette argumentation, la sous-culture évangélique est dépeinte comme étant logiquement structurée concernant ses diverses croyances et ces dernières sont constamment appliquées aux pratiques sociales des évangéliques. Toutefois, les critiques de l'anthropologie postmoderniste portées à la conception moderniste de la culture apparaissent aussi valides à l'égard de la sous-culture évangélique. Cette dernière semble caractérisée par les mêmes instabilités, changements, conflits et processus dynamiques présents au sein d'autres cultures étudiées par les anthropologues postmodernes. Donc, la sous-culture évangélique ne cadre pas avec l'idéal anthropologique d'une culture cohérente, unie et indépendante.

Par exemple, certains ouvrages, qui ont comme objet d'étude l'évangélisme aux États-Unis, donnent l'impression que les évangéliques représentent un groupe religieux homogène. L'étude « classique » *Evangelicalism : The Coming Generation* (1987) de James Davison Hunter, réalisée auprès d'étudiants universitaires évangéliques et qui essaie de présenter un portrait de la prochaine génération d'évangéliques en comparant les croyances religieuses, les valeurs morales, les attitudes politiques et la tolérance sociale de ces étudiants avec ceux de la génération précédente, illustre bien le présent propos. Hunter constate la tendance des prochaines générations d'évangéliques à être de plus en plus *mainstream*. C'est-à-dire qu'elles seront plus incorporées à la culture américaine populaire, elles deviendront moins distinctes religieusement et elles seront plus tolérantes que les générations précédentes. De leur côté, Penning et Smidt s'opposent aux analyses de Hunter dans leur ouvrage *Evangelicalism : The Next Generation* (2002). Contrairement à Hunter, ils croient que les évangéliques demeureront une sous-culture religieuse qui maintiendra des identités et des croyances distinctes au sein de la vie sociale moderne.

Malgré la pertinence du sujet abordé, ces deux ouvrages dépeignent les évangéliques comme étant un groupe homogène et ne prennent pas en compte l'hétérogénéité et la diversité des groupes évangéliques aux États-Unis. Une des raisons pouvant expliquer

cette homogénéité dérive directement de l'appellation « évangélique ». Le terme évangélique semble très large et regroupe toute personne qui est un *Bible believing Protestant*<sup>10</sup> (Harding, 2000). Nous pouvons aussi définir l'évangélisme comme étant la branche conservatrice du Christianisme Protestant, comprenant plusieurs dénominations qui adhèrent à la foi, aux croyances et aux pratiques d'un Christianisme historique<sup>11</sup>. Il représente en quelque sorte un terme « fourre-tout » incluant les fondamentalistes, les pentecôtistes, les charismatiques, les reconstructionnistes et les Protestants évangélistes. Le Protestantisme évangélique, qui s'est formé en opposition au fondamentalisme militant durant les années 1940 et 1950 (Harding, 2000), comporte également plusieurs dénominations. Cette dernière fraction témoigne des tensions et des divergences à l'intérieur de l'évangélisme en rapport aux croyances et aux pratiques religieuses ainsi qu'aux pratiques sociales au sein de la vie moderne qui s'en dégagent. Elle nous ramène à la citation de Greg qui indique que l'histoire du Protestantisme aux États-Unis est caractérisée par des désaccords et un déchirement interne. Avant de donner un exemple concret de conflits, de dissensions et d'instabilités à l'intérieur de la sous-culture évangélique, nous verrons les caractéristiques unifiantes de cette dernière.

### ***Les caractéristiques majeures des évangéliques.***

Malgré cette fragmentation, il y a tout de même certaines caractéristiques de base unifiantes qui existent au sein des différentes dénominations. Le terme « évangélique » réfère ordinairement aux individus motivés et agissants en accord avec les évangiles du salut offerts à l'humanité par Jésus-Christ<sup>12</sup>. Généralement, les académiciens dégagent quatre particularités distinctes concernant les évangéliques (Bebbington, 1989).

La première concerne l'expérience de conversion. Les évangéliques accordent une grande importance à cette conversion et elle représente la pierre angulaire sur laquelle repose la foi et la piété de ces derniers. Elle est une transformation décisive et définitive

---

<sup>10</sup> Selon Harding (2000), on compterait environ 1/3 d'adultes américains, soit 50 000 000 hommes et femmes, qui se déclarent *Bible-Believing persons*. Balmer (2002), quant à lui, estime que 40 à 46 pourcent de la population aux États-Unis sont évangéliques.

<sup>11</sup> Source : [http://www.religioustolerance.org/evan\\_defn.htm](http://www.religioustolerance.org/evan_defn.htm)

<sup>12</sup> Source : [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)

du stade de perdition à celui du salut (Balmer, 2002). Elle fait référence au fait d'être converti au Christ, d'être « sauvé » et d'avoir expérimenté une renaissance. La prépondérance de l'expérience de conversion dérive d'un passage de l'Évangile selon Saint-Jean où Jésus discute avec Nicodème : « Jésus lui répondit : 'En vérité, en vérité, je te le dis : à moins de naître de nouveau, nul ne peut voir le Royaume de Dieu.' » (Jean 3 :3). Pour les évangéliques, la conversion est une expérience instantanée et datable de grâce marquant le passage de la mort à la vie, du péché au salut et de l'obscurité à la lumière (Ibid.). L'expression « *born-again Christian* », souvent employée pour désigner les évangéliques, découle directement de cette priorité portée à l'expérience de conversion (Balmer, 1989). J'ai personnellement été témoin de la grande envergure qu'accordent les évangéliques à cette expérience. Durant mes entretiens, la majorité de mes informateurs ont partagé leur expérience de conversion avec moi. Ce type de témoignage semble très courant parmi les évangéliques.

Deuxièmement, les évangéliques sont distingués par leur acception absolue de l'autorité de la Bible. La Bible est utilisée comme source primaire de la révélation de Dieu aux Hommes. Elle représente une source fiable en ce qui concerne la foi et la pratique de cette dernière. Les évangéliques croient à l'historicité des miracles de Jésus-Christ, à sa naissance vierge, à sa crucifixion, à sa résurrection et à sa deuxième venue<sup>13</sup>. Lors de mon terrain, j'ai pu noter l'influence prédominante des écrits bibliques. À maintes reprises, ils ont répondu à mes questions en se référant aux Saintes Écritures.

La troisième caractéristique concerne l'action d'évangéliser. L'évangélisation est un processus par lequel les évangéliques propagent la parole des évangiles ou la « bonne nouvelle » associée au salut que procure l'acceptation des enseignements du Christ (Balmer, 2002). L'importance d'évangéliser provient aussi d'un écrit biblique où Jésus s'adressa à ses disciples après sa résurrection : « Et il leur dit : 'Allez par le monde entier, proclamez l'Évangile à toutes les créatures.' » (Marc 16 :15). Cette évangélisation peut être de nature diverse. Certaines formes sont institutionnalisées,

---

<sup>13</sup> Source : [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)

telles que les organisations missionnaires, ou elles peuvent également être accomplies de façon personnelle.

Quatrièmement, une priorité considérable est accordée à la reconnaissance du travail rédempteur de Jésus sur la croix. Le salut des individus a été rendu possible par la mort de Jésus. Dieu a envoyé son fils unique sur terre pour prendre les péchés de l'humanité entière sur ses épaules et offrir la vie éternelle aux individus : « Dieu, en effet, a tant aimé le monde qu'il a donné son Fils, son unique, pour que tout le monde qui croit en lui ne périsse pas, mais ait la vie éternelle. Car Dieu n'a pas envoyé son Fils dans le monde pour juger le monde, mais pour que le monde soit sauvé par lui » (Jean 3 : 16-17). Cette dernière caractéristique doit être mise en relation avec l'expérience de conversion, car la majorité des évangéliques font référence au travail du Christ sur terre au moment où ils acceptent Jésus en tant que sauveur (Balmer, 2002).

### **3.2-Les évangéliques alternatifs**

Même si nous retrouvons ces quatre caractéristiques chez la grande majorité des évangéliques aux États-Unis, ces dernières n'engendrent pas des pratiques sociales partagées par l'ensemble des individus. Comme l'ont mentionné Howard et Streck (1999), l'orthodoxie ne réussit pas à unir les évangéliques en une seule communauté. À part l'expérience de conversion, les trois autres attributs semblent très variables quant à leurs applications et leurs interprétations. Plusieurs divergences existent concernant l'interprétation de la Bible, l'autorité de l'Église, les moyens et les buts de l'évangélisation, la nature et le degré du salut, etc. Donc, pour ne pas tomber dans le piège de la généralisation, j'ai décidé d'étudier un groupe spécifique : les évangéliques alternatifs. Parmi les quelques 100 millions d'évangéliques aux États-Unis, ces derniers représentent une minorité.

La question qui se pose présentement est : pourquoi les qualifier d'alternatifs? Plusieurs autres qualificatifs auraient pu être utilisés afin de les définir. Préalablement, j'avais pensé à les désigner en tant que progressistes, socialistes, libérale ou même anarchistes.

Malgré le fait que j'ai noté plusieurs comportements, philosophies et pratiques sociales qui concordaient bien avec l'idéologie progressiste, socialiste ou anarchiste, l'utilisation de ces qualificatifs aurait revêtu un caractère réducteur. Donc, j'ai opté pour le terme « alternatif », car ce dernier permet une plus grande latitude en vue d'appréhender la position du groupe étudié. D'autre part, je ne suis pas le premier à employer cet adjectif. Il a déjà été utilisé par Glenn Kaiser, musicien et pasteur de JPUSA, pour désigner : « *'Alternative' Christians experimenting with and/or naturally producing fresh, alternative methods of serving God and others* » (2003 : 1). Il rajoute aussi : « *alternative fellowships are very involved with social justice issues, i.e., caring for the poor, taking stands on political issues that affect the poor and marginalized* », « *alternative church concepts include highly valuing the arts and enjoying creative artistic expressions of the gospel of Christ and in worship* » (Ibid.).

Pour ma part, j'accorde la même signification au vocable alternatif que lorsqu'il est utilisé dans le monde musical. C'est-à-dire, la catégorie de la musique alternative ne se réfère pas à un style en particulier, mais plutôt à des genres musicaux qui ne cadrent pas avec et qui s'opposent au courant dominant ou ce que je nomme le *mainstream*. Alors, le terme « évangélique alternatif » se rapporte à un groupe d'individus qui ne cadrent pas avec l'idéologie et les pratiques d'un évangélisme dominant (ou *mainstream*) aux États-Unis. Ces individus se trouvent en opposition aux discours et aux conceptions populaires et médiatisées normalement attribués aux évangéliques.

Il suffit maintenant d'explicitier le contraste entre l'évangélisme *mainstream* et alternatif. À la suite de mes lectures et à l'analyse du discours de mes informateurs, je peux dégager trois points où les évangéliques alternatifs se différencient et s'opposent amplement au discours entourant le courant dominant de l'évangélisme. Ces trois points sont : l'institutionnalisation de l'Église ou de la religion, les comportements et le style de vie trop conservateur, prudent et chaste et le manque d'implication sociale. Simplement, nous pouvons relier ces trois points en observant l'opposition du groupe étudié aux stéréotypes qui circulent au sujet de l'évangélisme. Les éditrices de la revue *Flame Resistant* résument bien cette situation en indiquant :

*In the 'so-called' name of Jesus-Christ, thousands of heartless acts have been committed over the centuries. Wars, abortion clinic bombings, 'God hates fags' picketing, and others perhaps too terrible to mention have blackened the true image of Christ that was left for us to see in clarity so long ago. Watch any episode of Dateline or 20/20 and you will be appalled. Who would want anything to do with Christianity if that was all it was? We know that we would not, so how can we expect the rest of the world to? <sup>14</sup>*

### ***L'opposition à la religion institutionnalisée***

Dès les premiers jours de mon terrain, j'ai pu constater la position antagoniste de mes informateurs face à la religion institutionnalisée. La première phase de cette constatation ne s'est pas produite par le biais d'entrevues, mais plutôt par observation. En me baladant sur le site du festival, j'ai remarqué plusieurs jeunes vêtus de *t-shirts* arborant le slogan « *Religion kills, Christ saves* » ou « *Religion destroys, Faith builds* ». Confus et surpris, j'ai entrepris de venir à bout de ce qui me semblait former un paradoxe. J'ai demandé à quelques-uns de mes informateurs la signification de ces phrases. De façon générale, ils me répondirent qu'ils étaient contre une forme institutionnalisée de la religion. Ce qui comptait pour eux, c'était leur relation avec le Christ. Selon eux, la religion est une fausse perception de la sainteté qui fixe l'attention sur les lois tuant ainsi le véritable message du Christ. :

*I still don't see myself as a mainstream Christian 'cause I fell that the Church is so broken. Because it's so much about institution, it's so much about religion, it's so much about tradition and all those things are valuable, but they're not what a relationship with God is based on. There value can get in the way and they become more important than the relationship with Christ (Greg, propos recueillis au CCMF, 2003).*

*I think that religion is a structure, it's a habit, it's a pattern. It's going to church on Sunday and going to your youth group on Wednesday and saying the words and reading the Book. But I don't know if it's necessarily relating to God. It's going through the acts as opposed to what's in your heart. Whereas a relationship with Christ where you can step up to him and say : 'Hey, what's up buddy? How am I doing? How can I be more like you? How can you help me an how can I help others with you?' is more what a relationship is than what a religion is... ...The lord is my savior and I am a Christian I want to be more like Christ. I want to be Christ... (Tim, propos recueillis au CCMF, 2003).*

Mes informateurs se sont également référés à la Bible pour démontrer l'opposition de Jésus-Christ envers la religion institutionnalisée de son époque :

---

<sup>14</sup> Source : [www.flameresistant.com](http://www.flameresistant.com)

Malheureux êtes-vous, Pharisiens et scribes hypocrites, vous qui versez la dîme de la menthe, du fenouil et du cumin, alors que vous négligez ce qu'il y a de plus grave dans la Loi : la justice, la miséricorde et la fidélité; c'est ceci qu'il fallait faire, sans négliger cela. Guides aveugles, qui arrêtez au filtre le moucheron et avalez le chameau! (Mathieu 23 : 23-24).

On m'a aussi informé que le verbe « tuer », dans la phrase « *Religion kills, Christ saves* », allait au-delà de sa valeur symbolique. Il désigne également toutes les guerres et les exécutions faites au nom de Jésus-Christ. Encore une fois, mes informateurs croient que ces atrocités représentent une fausse conception des enseignements du Christ et qu'elles ne peuvent être que le fruit d'une institutionnalisation de la religion. Ce n'est pas Jésus qui tue, mais la religion. Ils ont fait référence aux Croisades, à l'Inquisition et, étant donné que mon terrain s'est déroulé quelques mois après le début des attaques militaires de l'armée américaine sur Bagdad, à la guerre en Irak. Au sujet de cette dernière, Aaron m'a mentionné :

*What when you hear George W. Bush using all this religious language : crusade, God bless America and all this, and meanwhile doesn't say the word 'oil' the whole talk and there's obviously all these ulterior motives for the war in Irak. There's a lot of seedy business. When a country like ours has as much money and influence as we do, I think of the power we could have if we could be loving our neighbors and loving our enemies rather than destroying our enemies. As for American foreign policies for war and everything and why we have the military and all that, I say it's a lack of faith in Jesus. If we were just to love and set that precedent maybe we would be overthrown but we would be free in our serving God even if we were in chains. As it is we can bomb Bagdad but our spirits are destroyed. Our bodies are safe but what good does it do to a man to gain all the world if he loses his soul* (Propos recueillis au CCMF, 2003).

Ce passage démontre significativement la position des individus interrogés lors de mon terrain face à l'appropriation d'un discours chrétien de l'administration Bush. Selon eux, les politiciens, comme George W. Bush et John Ashcroft, véhiculent une version perverse du Christianisme. Ils s'opposent à l'appui et au respect des autorités de l'État par l'Église. Malgré ceci, Bush est l'un des évangéliques les plus populaires des États-Unis et, par surcroît, l'image dominante de l'évangélisme semble très influencée par ce dernier. Subséquemment, les opposants de Bush regroupent également certains évangéliques. Cette citation de l'article *Conservative Christians*, puisée dans le site internet séculier *Democratic Underground.com*, montre clairement l'incohérence entre les le message du Christ et les politiques du parti républicain :

*Okay, let me ask you, Would Jesus sign legislation allowing concealed guns in church? Would Jesus work his ass off to make sure black children and white children never went to school together? Would Jesus take money meant for children's health care to offset a tax break for the wealthy? Would Jesus refuse to help a mentally ill man and then execute him because he committed a crime? Would Jesus kneel before money in exchange for protecting the world his Father created? Would Jesus cheat? Would Jesus lie? Would somebody tell me why the Republicans think Jesus is on their side? (Whyzaker, 2001 : 2).*

Nonobstant le fait que nous ne sommes pas familiers avec ce type de propos tenus par des évangéliques, ces idées ne semblent tout de même pas nouvelles. Certains intellectuels ont amplement développé le caractère anti-institutionnel du Christianisme et d'autres ont même articulé une idéologie anarchiste au Christianisme. Parmi ces derniers, notons les écrits de Vernard Eller, Soren Kierkegaard et Jacques Ellul. Ellul a même écrit un ouvrage intitulé *Anarchie et Christianisme* (1988) dans lequel il tente d'explicitier le rapprochement entre l'idéologie anarchiste et la pensée biblique. Sans tomber dans un discours prosélytique, qui viserait la conversion des anarchistes à la foi chrétienne ou des chrétiens à l'anarchisme, il essaye néanmoins de démontrer que les anarchistes n'ont pas tort de rejeter la religion chrétienne.

Il mentionne que certains chrétiens, comme Kierkegaard, s'attaquaient et s'attaquent encore plus violemment à l'autorité de l'Église que les anarchistes : « Il y a toujours eu un 'anarchisme' chrétien! À toutes les époques, il y a eu des chrétiens qui ont redécouvert la simple vérité biblique, soit sur le plan intellectuel, soit mystique, soit social... » (Ellul, 1988 : 11). Selon Ellul, il existe une minorité, ou ce qu'il nomme un « courant souterrain », d'évangéliques fidèles à la parole biblique. Ces derniers s'opposent au caractère sociologique et institutionnel de l'Église et aux individus qui « utilisent certains aspects du christianisme pour asseoir davantage leur pouvoir sur les autres » (Ibid. : 14) :

... le faste, le spectacle, les déclarations officielles, le simple fait d'organiser une hiérarchie (alors que Jésus n'a évidemment jamais créé de hiérarchie!), un pouvoir institué (alors que les prophètes n'ont jamais eu aucun pouvoir institué), un système juridique (alors que les vrais représentants de Dieu n'ont jamais eu recours à un droit). Tout cela, que l'on voit, c'est le caractère sociologique et institutionnel de l'Église, sans plus, ce n'est pas l'Église! (Ibid. : 14).

Pour remédier à la situation, Ellul propose d'effacer 2000 ans d'erreurs et de traditions chrétiennes mises de l'avant par toutes les tendances du Christianisme et de revenir au vrai message biblique. Certains pourront rétorquer et invoquer que l'évangélisme est une branche du Protestantisme et que ce dernier a émané justement en réaction aux traditions et aux dogmes du Catholicisme. Toutefois, Ellul mentionne que le Protestantisme a commis les mêmes dévoiements que le Catholicisme. Ces dérives incluent : le respect et le soutien de l'État, une tendance à la conformité, la tolérance des injustices sociales, l'exploitation de l'homme par l'homme, la transformation d'une Parole Libre et Libératrice en une morale et la détention d'un pouvoir et d'un savoir par l'Église (Ibid.). Pour terminer cette section, nous pouvons résumer le tout en indiquant que l'institutionnalisation de la religion chrétienne lui confère un pouvoir et un caractère impersonnel qui est contraire aux enseignements du Christ : « Rien, rien, aucune erreur, aucun crime n'est aussi horrible devant Dieu que ceux qui sont le fait du pouvoir. Et pourquoi? Parce que ce qui est 'officiel' est impersonnel, et, à cause de cela, c'est la plus profonde insulte qui puisse être faite à une personne » (Kierkegaard cité dans Ellul, 1988 : 13).

***L'opposition à une morale trop conservatrice.***

« Cessez de juger selon l'apparence, mais jugez selon ce qui est juste! » (Jean 7 : 24).

La deuxième opposition observée durant mon terrain concerne l'attitude bornée et exclusive de la majorité des évangéliques. Ils s'opposent à un évangélisme « propre », prudent, chaste et sans failles, ou ce que mes informateurs qualifiaient de *goody two shoes*. Toutes les personnes adoptant des comportements ou des styles de vie qui dévient de la norme évangélique sont rejetées. Les évangéliques alternatifs semblent beaucoup plus tolérants. Les éditeurs de la revue *Flame Resistant* essaient d'éduquer et d'encourager les évangéliques à abandonner une attitude ignorante. En outre, ils encouragent la tolérance, le respect mutuel et la compréhension :

*Flame Resistant promotes tolerance within the scene (on both sides) and works on encouraging Christians to accept people as they are, and to understand that each*

*person clings to their own viewpoints/morals/standards. We mustn't push our "lifestyle" upon others...<sup>15</sup>.*

Certains de mes informateurs ont même traité les évangéliques *mainstream* d'hypocrites :

*I think that the negative stereotypes surrounding Christianity is well deserved. I think that Christians in general are very hypocritical. They have a strong ethic that they promote and yet don't follow themselves, and they are seen for exactly what they are in general : as people who are shallow and aren't really committed to what they profess. So, the world sees Christianity for what it is by the people that profess it. That's one of the reasons I ask not to be referred to as a Christian. I want to be known as someone who follows the ways of Christ (Greg, propos recueillis au CCMF, 2003).*

Selon mes informateurs, le problème majeur des évangéliques réside dans une tendance à se conformer à un « faux » idéal chrétien. Cet idéal ne semble pas avoir de place pour la frustration, la déception, la tristesse, la colère, le désespoir et la souffrance qui font partie intégrante de la condition humaine. Ils tentent de cacher les vérités désagréables associées à la réalité contemporaine. Cette série d'émotions peut être regroupée en un seul terme utilisé par mes informateurs : *brokenness*. Ce dernier fait justement référence aux émotions dites négatives et à la nature brisée de l'Homme. Lors d'un envoi de courriel, Greg a tenté d'expliquer ce concept :

*In part, brokenness to me is the idea there are self traits one dislikes which one seems unable to change or control; bad things about oneself that one cannot make good. I suspect I will never personally overcome my addictive, compulsive nature. I believe I will always live with fear, loathing, apathy, anger, and a plethora of miscellaneous negative traits so numerous as to seem grandiose by listing them all. I see this as broken; it is not what I would be if I could magically change them. Another aspect of brokenness I see when I look into the world. I see greed, war, hatred, ignorance, and nausea. It is broken (extrait d'un courriel envoyé par Greg).*

Une différence importante entre les évangéliques *mainstream* et alternatifs est que ces derniers « *wear their brokenness on their sleeves* »<sup>16</sup>. Donc, une grande partie des évangéliques auront la propension à cacher leurs défauts et ceux du monde extérieur. Selon Greg, ceci peut s'avérer dangereux : « *Those who do not share the ability to see this, I fear, are in a dangerous and doggedly ignorant state of denial. This is one aspect*

<sup>15</sup> Source : [www.flameresistant.com](http://www.flameresistant.com)

<sup>16</sup> Expression utilisée par Greg qui signifie que les évangéliques alternatifs ne s'efforcent pas à cacher leurs défauts et leurs faiblesses. Ils laissent transparaître leurs sentiments négatifs.

*of their brokenness, and it may be the most dangerous* » (Ibid.). En plus, il dénote que la tendance à se conformer à un idéal chrétien et à se couper du monde extérieur est très répandue à l'intérieur de l'évangélisme *mainstream* :

*One of the mistakes I think is made is that people don't come to Christ in whatever way Christ finds them and they immediately try to push themselves in a "cookie-cutter mould" of Christianity. They give up their personalities, they give up their culture, their livelihood, whatever it is and they become this kind of middle -American or middle-class... ah you know... take away all the "boogers" and be good and they forget they're already good in God's eyes and God loves them just the way they are... ... Part of what's happening in mainstream Christianity is that people are given a formula to come to know Jesus. Whatever that means, and it means a different thing in every set that you find. It's all generally the same. The Baptists do it their way, the Methodists do it their way, the Pentecostals do it their way. Once you come to know Christ, you meet the criteria of the denomination and now you're in the club! It's kind of a stopping point. You're in, now struggle! You're made knew, now stay pure. Your sins are washed, and don't get the clothes dirty! (Greg, propos recueillis au CCMF, 2003).*

Plus tard, Greg a émis certains commentaires concernant l'inclination des évangéliques à se couper du monde extérieur :

*I am in the world. I am not apart from it in any way. I am no better, no worse, than any I meet. I find myself in bars, restaurants, clothing stores, the street, building houses, concerts, snow skiing...wherever...and Jesus grants me the gifts I must have to share the gift of love he has given me; forgiveness, tolerance, understanding, patience, healing, prophecy, you know the list. And no one will ever write a book about my life, or how I do what I do; and that is a good thing...hehe. It would be pretty boring...because it is too real. Evangelism, in my world, is about relationships.....so my motto becomes, "Evangelism is Relational", or "Evangelism is Hospitality", or "Evangelism is Real Life". As for me and my house, we will live with the people, in the world....and make some friends in Christ. And when I stand before my creator, blessed and pure, I will have a simple story; I loved those you gave to me, the way you loved me (Greg, propos recueillis au CCMF, 2003).*

Ici, le *brokenness* semble représenter la plaque tournante sur laquelle s'articulent les trois oppositions mises de l'avant. Premièrement, l'institutionnalisation du Christianisme semble avoir engendré une tendance à conformer les pratiques et les comportements des individus. Comme l'a souligné Greg, il semble exister une formule afin de devenir chrétien. Si une personne remplit les critères de sélection, elle est considérée comme étant sauvée et elle fait désormais partie du groupe. Par contre, une fois acceptés, les individus doivent s'assurer de ne pas trop dévier de la norme, car le rejet par leurs pairs semble imminent. Pour contrer ce conventionnalisme, les

évangéliques alternatifs affirment que l'amour et la grâce de Jésus ne posent aucune restriction quant aux changements et aux styles de vie personnels. Encore une fois, ils se sont référés à la Bible : « Ne vous conformez pas au monde présent, mais soyez transformés par le renouvellement de votre intelligence... » (Romains 12 : 2).

Aussi, étant donné que le *brokenness* possède une dimension sociale en plus de sa dimension personnelle, il est associé à la prochaine opposition (manque d'implication sociale). En tant que *followers of Christ*, mes informateurs croient sincèrement, qu'en plus de ne pas fermer les yeux sur leurs propres faiblesses et défauts, la communauté évangélique se doit d'agir dans le but de contrer la souffrance qui les entoure :

*Brokenness does not simply disappear when I say, "I believe". Nor does prayer and meditation move into real living if I do not belong in a community where others can share in actions motivated by their spiritual disciplines. The actions of such a community have been described by Jesus as feeding the hungry, visiting the lonely and imprisoned, and clothing the naked (extrait d'un courriel envoyé par Greg).*

#### ***L'opposition à un manque d'implication sociale.***

« *There are a lot of churches out there but nothing is happening. So my question is: what the hell are the churches doing?* » (Josh, propos recueillis au CCMF, 2003).

Cette citation de Josh illustre parfaitement la troisième et dernière opposition notée lors de ma recherche. Les évangéliques alternatifs déplorent le manque d'implication sociale au sein de l'évangélisme contemporain. Selon eux, les évangéliques devraient mettre au défi les injustices sociales, le racisme, les méfaits d'un capitalisme sauvage, la destruction de l'environnement, etc. Comme le mentionne Cromartie, l'évangélisme « *...has ceased to challenge Caesar and Rome...* » (2000 : 19).

Cette opposition semble personnifiée dans les écrits de Walter Rauschenbusch. En 1917, il a écrit un livre intitulé *A Theology for the Social Gospel* qui introduisait le concept d'*Évangile social*<sup>17</sup>. Ce livre tentait de contrer le caractère individualiste du

---

<sup>17</sup> Le terme « Évangile social » est une traduction libre de « Social Gospel ».

salut en cherchant à élargir et à intensifier le message originel des évangiles (Cromartie, 2000).

*The individualistic gospel has taught us to see the sinfulness of every human heart and has inspired us with faith in the willingness and power of God to save every human soul that comes to him. But it has not given us an adequate understanding of the sinfulness of the social order and its share in the sins of all individuals within it (Rauschenbusch cité dans Cromartie, 2000 : 17).*

La théologie de l'Évangile sociale s'est développée au début du 20<sup>e</sup> siècle en réaction à la prolifération de la misère vécue par les individus habitant dans les grandes villes. Certains chrétiens ont été indignés de voir comment les propriétaires d'industries traitaient leurs travailleurs (Potter, 2001). Ils percevaient le système capitaliste comme étant injuste. Selon eux, le fonctionnement de ce système prédisposait les personnes à une vie de péchés. Devant ce contexte, les tenants de l'Évangile social se sont battus pour l'amélioration des conditions sociales (Ibid.).

L'Église se voit alors décerner la responsabilité de devenir un agent de transformation au sein de la société. Elle devient en quelque sorte un canal par lequel la voix des plus démunis se fait entendre. Les évangéliques, qui adhéraient à l'Évangile social, accordaient beaucoup d'importance à l'immanence du Royaume de Dieu sur terre et au rôle de la communauté évangélique de générer ce royaume (Ibid.). Cette position incite à l'enrichissement de la vie sociale en encourageant les individus à non seulement évangéliser, mais à transformer la société. Ce mouvement s'est dédié à plusieurs causes dont : les conditions de travail, le système éducatif, le système de santé et les conditions sanitaires des grandes villes.

Rauschenbusch proposait également une redéfinition du concept du péché. En plus de l'existence du péché individuel, il mentionne qu'il existe aussi des péchés sociaux. Donc, pour Rauschenbusch, le péché fait référence à tous les actes et comportements égoïstes (Cromartie, 2000). Il avance aussi que les préoccupations prioritaires de l'Évangile reposent sur terre au sein des relations sociales (Ibid.). Ceci amena Rauschenbusch à rejeter catégoriquement le système capitaliste en faveur du socialisme.

Ces convictions à caractère socialiste semblent incompatibles avec l'évangélisme ou le Protestantisme. Cette pseudo-discordance provient du discours dominant entourant l'évangélisme. Le Protestantisme et l'évangélisme ont majoritairement été associés à l'individualisme et au capitalisme. Même Max Weber, un des plus grands penseurs du domaine des sciences sociales, a créé un rapprochement entre le Protestantisme et le capitalisme dans son œuvre *L'Éthique Protestante et l'Esprit du Capitalisme* (1985). Contrairement à Marx, Weber croit que les principales causes de l'émergence du capitalisme ne sont pas d'ordres économiques et techniques, mais éthiques et psychologiques (Weber, 1985). Selon lui, l'élément prééminent a été l'apparition d'une nouvelle morale économique nommée « l'esprit du capitalisme ». Ce dernier découlerait directement de la pensée protestante. Donc, selon Weber, le capitalisme a pu se développer grâce à la pensée protestante. Au sein de cette pensée, le travail est la finalité de l'existence, car le travail semble le plus grand devoir que l'Homme peut accomplir pour Dieu (Ibid.). De plus, la réussite professionnelle individuelle est synonyme du statut d'élus de Dieu.

Une version socialiste du Christianisme semble également invraisemblable lorsque nous prenons en compte le discours de certains évangéliques conservateurs. Parmi eux, nous retrouvons Carl McIntire, qui a rédigé le livre *The Rise of the Tyrant : Controlled Economy vs. Private Enterprise* (1945). McIntire fut un grand opposant du mouvement de l'Évangile social. Selon lui, le capitalisme, la libre entreprise et la liberté individuelle sont ancrés dans la nature morale de Dieu (Cromartie, 2000). Il mentionne : « *[The Bible] teaches private enterprise and the capitalist system, not as by-product or as some sideline, but as the very foundation of society itself in which men are to live and render account of themselves to God* » (McIntire cité dans Cromartie, 2000 : 18).

Même si nous ne retrouvons pas un Christianisme socialiste explicite et organisé aux États-Unis, il y a tout de même certains évangéliques contemporains qui ont incorporé une conscience collective et des agendas sociaux au sein de leur foi et de leurs pratiques sociales. J'ai pu observer ce fait durant mes entretiens avec quelques festivaliers. Je dois tout d'abord mentionner que ma citoyenneté canadienne et les positions politiques du

gouvernement du Canada m'angoissaient un peu avant le début de mon terrain<sup>18</sup>. Étant Canadien, m'auraient-ils rejeté pour des raisons politiques? Cependant, en discutant de dossiers socio-politiques avec mes informateurs, mes angoisses furent dissipées. J'ai été impressionné de remarquer qu'ils entretenaient des opinions et des idées politiques que je peux qualifier de gauche. La grande majorité d'entre eux étaient très critiques relativement à l'agenda politique du gouvernement en place (l'administration Bush). Il y avait également un fort sentiment d'anti-guerre parmi les festivaliers. Un grand nombre semblait critiquer le manque de services sociaux donnés à la population américaine au détriment des priorités économiques. De plus, j'ai entendu plusieurs éloges faits aux politiques sociales canadiennes. Ils mentionnaient souvent que les États-Unis devraient s'inspirer du Canada pour offrir de meilleurs services sociaux à ses citoyens. Sans embarquer dans les critiques et les limites de mon propre gouvernement, j'étais soulagé d'apprendre qu'ils avaient une certaine estime pour le Canada et les Canadiens.

Toutefois, un des meilleurs exemples de la mise en pratique d'une conscience sociale provient de la communauté JPUSA. JPUSA demeure une des dernières communautés évangéliques issues du *Jesus Movement* qui a vu le jour durant les années'60. Le *Jesus Movement* était la version chrétienne du mouvement hippie et il était composé de *Jesus People* et de *Jesus Freaks*. Il représentait un mouvement contre-culturel qui percevait l'Église comme étant apostate et détenait une position anti-américaine<sup>19</sup>. Ces groupes vivaient généralement en communes prônant ainsi un collectivisme au détriment de l'individualisme et du matérialisme.

Il serait pertinent d'indiquer que le festival *Cornerstone* a été mis sur pied et est organisé depuis plus de vingt ans par JPUSA. Donc, j'ai eu la chance de m'entretenir avec certains de ses membres. La communauté JPUSA est installée au

---

<sup>18</sup> Il ne faut pas oublier que mon terrain s'est effectué à l'été 2003. Année où les États-Unis sont entrés en guerre contre l'Irak et où le Canada refusa de participer à cette guerre, créant ainsi un « froid » diplomatique entre les deux pays et une certaine critique de la part d'une proportion de la population américaine face aux Canadiens.

<sup>19</sup> Source : [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)

quartier *Uptown* de Chicago. Ce quartier de Chicago est reconnu pour son haut taux de pauvreté, de violence, de trafic de drogues et son nombre croissant de sans-abris. Dans ce contexte, et en suivant la Sainte Écriture de Mathieu (25 : 40) qui stipule « En vérité, je vous le déclare, chaque fois que vous l'avez fait à l'un de ces plus petits, qui sont mes frères, c'est à moi que vous l'avez fait », la communauté de JPUSA a décidé d'agir localement pour améliorer les conditions sociales du quartier. Un des membres de la communauté m'a spécifié : « *When it shows up at your door, you gotta take action* ». Afin de suivre les enseignements du Christ, JPUSA ne voyait aucune autre option que de s'occuper des individus défavorisés. Ils se sont beaucoup influencés de cette citation de Martin Luther :

*If we fail to do the works whereby we serve the poor and if we do not interest ourselves in their need, He does not intend to recognize us either. For what we do for our neighbor we do for God and for Christ Himself, as He will say on Judgment Day: "What you have done for the least of these My brethren, you have done for Me" (Matt. 25:40). 'Who has commanded you to build churches? I have placed living temples before you. These you should have built up, supported for Me and helped for Me. Instead, you dealt with other things, tomfooleries that I have not commanded. I do not know you' (Luther cité dans Trott, 1995: 45).*

Depuis plus de vingt ans, JPUSA utilise plusieurs moyens pour pallier les injustices et les contextes sociaux défavorables de leur quartier. Leur implication sociale est de nature diverse. Les membres de la communauté se sont constamment opposés aux tentatives d'embourgeoisement menées par des spéculateurs immobiliers afin de conserver des logements à loyer modique pour les individus économiquement moins nantis. Ils ont mis sur pied une soupe populaire qui dessert plus de 150 repas par jour (Trott, 1995). Aussi, JPUSA offre un abri temporaire aux familles et aux individus sans logis. Même les Services Humains de la ville de Chicago (le département qui s'occupe des problèmes de logement) suggèrent aux personnes en détresse d'aller à JPUSA (Ibid.). De plus, la communauté offre un refuge pour les femmes ayant souffert de violence conjugale.

En considérant les trois oppositions développées, nous pouvons remarquer qu'il s'avère difficile de circonscrire le groupe étudié avec un seul qualificatif. Les individus côtoyés durant mon terrain semblent avoir une vision anarchiste face à l'institutionnalisation de

l'Église, une attitude libérale face à la diversité d'opinions et stylistiques des personnes et une position progressiste ou socialiste concernant le rôle de l'Église ou de la communauté évangélique au sein de la société. Donc, utiliser un seul de ces qualificatifs pour décrire l'étendue des pratiques et des comportements de ces évangéliques me semblerait erroné. Par contre, il existe un point en commun entre ces différentes oppositions : ils ne concordent pas avec l'évangélisme *mainstream*. De façon encore plus importante, ces oppositions représentent la première étape nous permettant de mieux comprendre l'existence du punk et du *hardcore* chrétien. Le but du prochain chapitre sera justement de démontrer la compatibilité de ces styles musicaux avec l'évangélisme tel que défini par les évangéliques alternatifs.

## 4- Musique alternative et évangélisme : Le faux paradoxe

« *Why should the devil have all the good music?* »  
(Titre d'une chanson de Larry Norman, 1980)

### 4.1- Musiques et oppositions

#### *La musique en tant que facteur de différenciation*

Depuis la fin de la 2<sup>e</sup> Guerre mondiale, le rock n'roll a joué un rôle majeur dans la vie des jeunes nord-américains. Ce n'est pas un hasard de constater une forte explosion de la mise en marché et par surcroît une grande consommation de ce type musical durant les années '50 et '60. Plusieurs facteurs peuvent expliquer l'émergence du rock n'roll à ce moment historique précis. Comme le mentionne Grossberg (1996), les moments dominants du contexte d'après-guerre sont : la prospérité et l'optimisme économique, la menace d'une annihilation totale reliée à la bombe atomique, la guerre froide, le développement fulgurant des banlieues, la croissance du capitalisme avancé, la prolifération des médias de masse et des techniques de commercialisation, la continuation de l'idéologie de l'individualisme, le progrès, etc. Par conséquent :

*The result was a generation of children that was not only bored (the American dream turned out to be boring) and afraid, but lonely and isolated from each other and the adult world as well. The more the adult world emphasised their children's uniqueness and promised them paradise, the angrier, more frustrated and more insecure they grew (Ibid : 47).*

Le rock n'roll a émergé dans ce contexte. Dès ses premiers jours, il a offert des ressources importantes à ses auditeurs adolescents pour faire face à leurs peurs, leurs angoisses et leurs aliénations. Certes, les temps ont changé depuis cette époque. Le contexte social, économique et politique contemporain a subi de nombreux changements. Toutefois, la musique semble garder son importance majeure dans la vie des jeunes gens. Décrivant le milieu culturel des jeunes en 1975, Greil Marcus dénote : « *For the young everything flowed from rock n' roll (fashion ,slang, sexual styles, drug habits, poses), or was organized by it, or was validated by it* » (Marcus, 1989 : 53). Malgré le fait que certaines critiques de droite reprochent à la musique rock d'être une

forme d'art populaire banal et hédoniste et que les critiques de gauche méprisent sa commercialisation par les forces d'incorporation des entreprises capitalistes, le rock n' roll demeure une source d'espoir, de subversion, de refuge et il est un des véhicules par excellence à travers lequel des récits imaginatifs et puissants concernant la réalité quotidienne des jeunes sont véhiculés (Howard et Streck, 1999).

Un des aspects principaux du rock n' roll est qu'il est un facteur important quant à l'identité sociale des jeunes. De prime abord, le mot « identification » semble impliquer un sens d'appartenance. Par contre, si nous nous y attardons un peu plus, nous pouvons remarquer qu'il concerne davantage un processus de différenciation. Comme le mentionne Laclau et Mouffe : « *All values are values of opposition and are defined only by their difference* » (1985 : 106). Dans ce cas-ci, la musique rock donne l'occasion à ses auditeurs de créer des identités à travers l'opposition (Kruse, 1993). La musique est interprétée par des acteurs sociaux d'une façon qui leur permet de définir et d'affirmer leur identité sociale en opposition à une série de valeurs. Ordinairement, l'opposition semble dirigée vers les valeurs de la culture dominante. Même si les démarcations entre les valeurs des sous-groupes et celles de la culture dominante sont ambiguës et la position antagoniste des « résistants » est ironiquement atteinte par un choix de consommation, la musique demeure néanmoins un moyen par lequel les individus se regroupent en sous-cultures et où ils se perçoivent comme étant séparés ou opposés aux valeurs sociales du *mainstream* (Howard et Streck, 1999). Toutefois, l'opposition ne se fait pas uniquement contre la soi-disante « culture dominante ». Elle peut également être dirigée vers d'autres types de musique. Dans ce cas-ci, la différenciation sera marquée par différentes pratiques de consommation et de production : « *Different groups possess different sorts of cultural capital, share different cultural expectations and so make music differently – pop tastes are shown to correlate with class cultures and subcultures...* » (Frith, 1987 : 134 -5). Donc, la musique semble jouer un rôle primordial dans la création et le maintien des groupes. Les types de musique offerts et la façon dont ils sont consommés et produits reflètent les divisions sociales entre plusieurs groupes (Frith, 1981).

### *La relation difficile entre la musique rock et l'évangélisme*

« *Kids don't want to be left out just because they're Christian.* »  
(Jeune auditeur de musique rock chrétienne cité dans Boehlert, 1996 : 24)

À travers l'histoire du rock aux États-Unis, nous pouvons observer plusieurs exemples où la musique rock est synonyme de rébellion et où elle est perçue comme une menace face aux valeurs du *mainstream*. Cette menace semble prendre tout son sens lorsque nous prenons en compte les réactions des évangéliques. D'Elvis Presley à Madonna en passant par les Beatles, Black Sabbath et Judas Priest, la musique populaire a été accusée de presque tous les torts. Que ce soit l'encouragement à l'utilisation des drogues, la violence, la misogynie, le suicide, la promotion du satanisme, la promiscuité sexuelle et j'en passe. Devant un tel contexte, l'auditeur évangélique fait désormais face à un dilemme. D'un côté, le rock joue un rôle primordial quant à la construction de l'identité et à la formation de groupes et, de l'autre côté, il semble contredire certaines valeurs auxquelles les jeunes évangéliques adhèrent. Le rock chrétien semble offrir l'option parfaite aux jeunes évangéliques aimant le rock et ne s'identifiant pas à ce qu'ils entendent et voient à la radio et à la télévision séculaire. Ce style de musique, qui semble au premier regard paradoxal, permet à ses auditeurs de concilier un rejet des valeurs dominantes et les enseignements du Christ. Comme mes informateurs l'ont répété à maintes reprises, le Christ n'a-t-il pas été le premier rebelle? Cette idée est également reprise par John J. Thompson dans son livre *Raised by Wolves* :

*And what about the image of the rebel? Who was more rebellious than Jesus of Nazareth? He railed against authority, spoke against personal and religious corruption, and took a stick and a whip to the temple. He healed the sick on the Sabbath, and he encouraged people to walk away from their jobs, sell their belongings, and give their money to the poor... .. He owned only the clothes on his back, and got his tax money from the mouth of a fish. He was such a rebel that the religious leaders had him executed. Find one rocker with even a tenth of that rebellious fire... .. And what could be more risky in today's politically correct climate than to be labelled a Bible-believing Christian? From a certain perspective, Jesus and rock music are perfectly suited to each other » (2000 : 12).*

Ce passage semble former un argument « passe-partout » afin de légitimer l'existence du rock chrétien. Ce besoin de légitimation est courant, car les critiques portées au rock chrétien proviennent de plusieurs fronts à la fois.

Dès ses débuts, vers les années'60, à aujourd'hui, le rock chrétien demeure encore la risée de sa contrepartie séculière. Les critiques sont dirigées vers le côté esthétique de la musique. Elle n'est pas prise au sérieux. On la considère comme une copie et une version diluée de ce qui est produit au sein de l'industrie *mainstream* de la musique populaire. En général, on la perçoit comme du mauvais rock avec des paroles influencées par la Bible. Ces critiques engendrent une importante conséquence. Boudés par les compagnies de disques et les stations de radios *mainstream*, les artistes évangéliques demeurent limités quant à l'accès aux ressources nécessaires afin d'obtenir du succès (Howard et Streck, 1999). Notons bien l'utilisation du qualificatif « limité », car il ne faut surtout pas oublier que plusieurs compagnies de disques chrétiens sont maintenant distribuées par des *majors* comme EMI et que d'autres, comme Warner Bros., ont leur propre sous-division de musique chrétienne (Hendershot, 2004). Néanmoins, les frontières entre le rock séculier et le rock chrétien existent toujours. Ces frontières deviennent évidentes lorsqu'on parcourt les rayons de disques des magasins *mainstream* ou lorsqu'on syntonise un poste de radio séculier. Cette séparation a eu comme effet de créer une « ghettoïsation » de l'industrie musicale chrétienne. Encore aujourd'hui, les artistes chrétiens réussissant à faire le pont entre l'industrie *mainstream* et l'industrie chrétienne demeurent très rares<sup>20</sup>. Cette exclusion ne semble pas être due à une hostilité envers les artistes faisant mention d'une quelconque spiritualité. À travers l'histoire du rock, nous pouvons remarquer plusieurs exemples d'artistes très connus ayant explicitement abordé des thèmes spirituels. Nous pouvons penser à *My sweet Lord* de George Harrison, *Shine a Light* des Rolling Stones, *Jesus is alright* des Doobie Brothers et *Knocking on Heaven's door* de Bob Dylan. Tant et aussi longtemps que les références à Dieu demeurent subtiles, il semble ne pas y avoir de problèmes. Par contre, si les convictions évangéliques d'un artiste sont mises à

---

<sup>20</sup> Parmi ces rares artistes, qui ont pu réaliser ce qu'on nomme en anglais un « cross-over », nous pouvons retrouver: P.O.D, Jars of Clay, Stryper, Amy Grant et MXPX.

jour, son rejet de l'industrie séculière paraît imminent<sup>21</sup>. Paradoxalement, la pire chose pour une carrière d'artiste, désirant porter une critique évangélique aux normes et valeurs du *mainstream*, est d'être étiqueté en tant qu'artiste chrétien. Comme Thompson le remarque : « *I am a Christian and a musician. At times, various aspects of life, from romance to anger to politics to fear, have all found their way out of me through music. Yet I realized early on that no matter what I did I would be labeled a Christian artist as opposed to a songwriter who happens to be a Christian* » (Thompson, 2000 : 14).

D'autres critiques viennent du monde académique. La majorité des académiciens ayant porté une attention particulière au rock chrétien arrivent à des constats peu encourageants pour les tenants de ce style musical. Comme l'indiquent Howard et Streck, ces académiciens arrivent à la conclusion que le rock chrétien est de la « propagande religieuse » (1999). De plus, il y a eu des critiques de types matérialistes. Dans ce cas, la musique rock chrétienne n'est pas d'autre chose qu'une marchandise appropriée par les industries culturelles (Romanowski, 1990).

Cependant, le rock chrétien ne fait pas l'unanimité chez tous les évangéliques aux États-Unis. Il est victime d'une forte opposition émanant des factions les plus conservatrices de l'évangélisme. Selon ces derniers, la musique rock est un « instrument du mal ». Qu'elle soit séculière ou chrétienne. Malgré les paroles religieuses et les antécédents évangéliques des artistes, la musique rock chrétienne fait face aux mêmes critiques portées au rock séculier. Deux des plus prolifiques opposants à la musique rock sont sans contredit David A. Noebel et Bob Larson. Le premier est très reconnu pour ses sorties originales contre le rock. Selon Noebel, le rock est une conspiration menée par des communistes dans le but de produire une jeunesse américaine émotionnellement instable (Howard et Streck, 1999). De son côté, Larson avance l'argument qui est sûrement le plus connu : « rock n'roll is the devil's music »

---

<sup>21</sup> Il existe toujours des exceptions à la règle. Par exemple, un artiste comme Ben Harper, qui affirme ouvertement ses croyances et qui écrit des chansons faisant explicitement référence à ces dernières (ex. Portrait of Jesus), jouit d'une carrière fort respectueuse dans le monde de l'industrie séculière.

(Larson, 1969). Même avec des paroles chrétiennes, le rock demeure mauvais. Par son rythme et sa cadence, il a le pouvoir de faire perdre le contrôle à ses auditeurs. Un des arguments majeurs mis de l'avant par les opposants évangéliques du rock est que ce dernier est charnel. Cet aspect charnel de la musique ne peut pas concorder avec la nature spirituelle de Dieu : « Dieu est esprit et c'est pourquoi ceux qui l'adorent doivent adorer en esprit et en vérité » (Jean 4:24). Ici, la chair et l'esprit sont ennemis. Les opposants du rock chrétien mettent l'accent sur la dichotomie entre le charnel et le spirituel. Aucune relation avec Dieu ne peut se faire par l'entremise du rock, car : 1 - le rock est charnel 2 — Dieu est spirituel 3 — la chair et l'esprit sont opposés 4 — Dieu est contre le charnel.

Dès ses premiers jours d'existence, le rock chrétien fut opposé à l'industrie séculière et aux évangéliques ultraconservateurs. Thompson résume bien cette double opposition en faisant référence à la naissance du rock chrétien :

*Thus, by the end of the 1960s, purveyors of Jesus music found themselves fighting a two-front war. Christian rock was an infant in those days. One of its parents, pop culture, decided that it was irrelevant and old-fogeyish and kicked it to the curb. The other parent, the church, saw too much of 'the world' in it and was frightened by it. The young musicians, wanting nothing more than to use their music to reach a hurting world, thus found themselves orphaned. They were left to be raised by wolves » (2000 : 28).*

Toutefois, cette guerre menée sur deux fronts n'a pas ralenti la consommation et la création de rock chrétien. Au contraire, elle a eu comme effet de créer une sous-culture se définissant en opposition aux normes et valeurs véhiculées par le *mainstream* et par les factions ultraconservatrices de l'Évangélisme. « *A common sense of persecution can be, and in the case of contemporary christian music has been, the cataclyst that both creates a sense of community and provides the determination to continue the struggle* » (Howard et Streck, 1999 : 33).

Le but de cette première partie était d'exposer le premier niveau d'opposition. Cependant, cette description d'opposition ne reflète pas encore la spécificité du groupe étudiée. Il ne faut surtout pas perdre de vue que le rock chrétien est un produit de

l'évangélisme chrétien. Donc, si la réalité évangélique est éclatée, cet éclatement sera également présent au sein de l'industrie de la musique chrétienne. Certes, il existe une sous-culture évangélique se définissant en opposition au « mainstream » et aux évangéliques ultraconservateurs, mais les moyens utilisés par ses membres peuvent également être une source de tension au sein de cette même sous-culture. Le but des deux prochaines parties sera justement d'exposer l'hétérogénéité et les tensions présentes à l'intérieur de l'industrie musicale chrétienne. Même si cela peut sembler contradictoire, nous verrons comment les consommateurs et créateurs de musique alternative chrétienne (punk, *hardcore*, métal, *emo-core*, *indie rock*, etc.) s'opposent à l'industrie musicale chrétienne.

#### **4.2- La réalité éclatée de la Contemporary Christian Music (CCM).**

##### ***L'homogénéisation de la CCM***

*Popular culture commentators must be familiar with popular cultural texts before they can understand what musicians and artists already know : that the difference between, for example, the music of My Bloody Valentine and the music of Whitney Houston can be articulated not just in aesthetic, but also in political forms. [...] despite identical production politics and aside from the myriad ways that audiences interpolate cultural products, there is something about the character of the popular cultural text itself which either limits or enables its functioning on behalf of oppositional cultural and political practice (Best, 1997 : 18).*

À l'image des conceptions populaires et des définitions homogènes concernant la culture évangélique aux États-Unis (comme il a été vu au dernier chapitre), la CCM semble également réduite à un bloc homogène. Howard et Streck soulignent que la CCM fut la plupart du temps analysée, discutée et présentée en tant que phénomène « monolithique » (1999). Ceci s'avère une grande erreur de simplification. C'est comme si nous mettions la musique de Jessica Simpson et de System of a Down dans la même catégorie. Pourtant, les deux font partie de l'industrie séculière. Les deux peuvent voir leurs vidéoclips diffusés à MTV et, de façon encore plus surprenante, les deux ont des contrats de disques chez Sony Music. Toutefois, nous faisons face à deux styles musicaux complètement différents. Ces différences semblent logiques et connues

concernant l'industrie séculière. Pourtant, la tendance à homogénéiser la CCM semble primer.

Il existe autant de styles diversifiés au sein la CCM qu'au sein de l'industrie séculière. Nous pouvons retrouver du rock, du hard rock, du métal, du punk, du rap, de la techno, du *hardcore*, de la pop, du *folk*, du blues, du jazz, du *goth*, etc. Nous pouvons remarquer que n'importe quel style se retrouvant au sein de l'industrie séculière peut avoir sa version chrétienne. Ce fait est validé par des *comparison charts*. Certaines compagnies de disques chrétiens offrent des grilles de comparaisons permettant aux consommateurs évangéliques d'effectuer des achats en rapport à ce qui est produit par l'industrie séculière. Par exemple, la compagnie de disque Word Distribution conseillera Stella Kart pour ceux qui aiment la musique de Blink 182 ou de Green Day, Souljahz pour les amateurs de Black Eyed Peas et des Fugees, Kirsty Starling pour les inconditionnels de Céline Dion et de Faith Hill, 38th Parallel pour les amateurs de KORN et de Limp Bizkit, etc,<sup>22</sup>. Donc, comme au sein de l'industrie séculière, les artistes de la CCM sont caractérisés par les mêmes inégalités au sujet du contenu sonore et lyrique, des motivations sociales, de la philosophie artistique et du potentiel oppositionnel et subversif. Par contre, nous sommes forcés à ajouter un autre élément lorsque nous parlons de la CCM. Les artistes semblent également se différencier quant à leurs motivations théologiques et spirituelles.

### ***Définir la CCM***

« *Well... ...look, I'm a carpenter. When I install a door or build a wall does it make it a « christian door » or a « christian wall ?!?* » (Propos de Wayne recueillis au CCMF, 2003).

Alors, cette diversification de styles pose un sérieux problème lorsque nous tentons de circonscrire la CCM en tant que genre musical. Selon Deena Weinstein (1991), un genre musical doit posséder au minimum un groupe particulier de sons fondamentaux lui permettant de se distinguer des autres genres. Comme nous pouvons le remarquer,

---

<sup>22</sup> [www.worddistribution.com](http://www.worddistribution.com)

cet argument s'avère inutile dans le cas de la CCM, car il n'existe aucun « son » permettant de la définir. Donc, une question importante émerge : qu'est-ce qui unifie tous ces différents styles et sons sous la rubrique de la CCM? Généralement, la CCM semble définie comme une forme de musique religieuse où l'importance majeure réside dans le message véhiculé par le contenu lyrique. Ce message découle de la perspective évangélique de l'artiste. De plus, la CCM réfère communément aux artistes se retrouvant au sein de l'industrie de la musique chrétienne.<sup>23</sup> De cette définition homogène, nous pouvons remarquer qu'il semble s'y dégager trois entités permettant de définir le genre : le contenu lyrique, les artistes et les infrastructures organisationnelles (Howard et Streck, 1999).

Ces trois éléments demeurent encore problématiques relativement à la définition de la CCM. Aucun consensus ne semble se dégager concernant ces trois éléments unifiants. Tout d'abord, certains considéreront le contenu lyrique comme la caractéristique majeure définissant la CCM. Dans ce cas, la musique chrétienne doit explicitement aborder des thèmes évangéliques. Donc, si un artiste n'adresse pas directement ces thèmes, sa musique ne sera pas considérée comme chrétienne (Howard et Streck, 1999). Ce critère semble engendrer de sérieuses ramifications. Ces dernières proviennent directement de la dissension et des différents points de vue et variantes qui caractérisent l'évangélisme contemporain. Donc, définir la CCM en rapport à son contenu religieux concerne désormais une définition de l'évangélisme. Comme nous le savons déjà, il n'y existe pas « un évangélisme », mais plusieurs. Alors, définir la CCM en rapport à son contenu religieux semble impossible. Est-ce que les paroles d'une chanson doivent uniquement glorifier Dieu et servir à des fins prosélytiques ou est-ce qu'elles peuvent adresser les conflits et la souffrance humaine d'un point de vue évangélique? Certains partageront l'avis des deux affirmations tandis que d'autres primeront une des deux. Quoi qu'il en soit, comme le démontrent ces deux extraits de chansons, les différences demeurent très contrastantes :

---

<sup>23</sup> Source: [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)

*We've got to remember it's our destiny to win the end. With Christ on our side we are destined to win. We are destined to win. We're surrounded by his love and guarded by his power. Destined to win. Following the Lord until the battles over. Destined to win (Destined to win. DeGarmo & Key, ForeFront, 1992).*

*Is it worth it? Don't you live your life in questioning? Don't you live your whole life in suffering. Suffering the loss. So cold. Inside my head I could hear your words. Though I'm a skeptic. All my life I've made myself reject it. Now I see something. I'd give my everything just to taste the world. I'd give my everything just to taste the world. This world I see (The Loss. Figure Four, Solid State, 2003).*

Lé premier extrait, provenant d'une chanson de DeGarmo & Key (rock-blues), semble explicitement remplir le critère du contenu religieux. Cependant, le deuxième extrait, provenant du groupe *hardcore* Figure Four, reste ambigu. Il peut facilement être confondu avec une chanson de quelconque groupe séculier. Sans connaître les antécédents évangéliques des membres du groupe, il s'avère pratiquement impossible de cerner ce dernier en tant que *Christian*. Le problème semble plus amplifié lorsque nous prenons en compte l'existence de musique instrumentale comme le *Christian jazz* et le *Christian ambient*. Le critère du contenu religieux semble alors fournir plus de questionnements que de réponses.

Devant de telles impasses, d'autres prétendent que le critère d'inclusion concerne la foi des artistes. Alors, la CCM sera définie non pas par les textes (chansons et albums), mais par les individus responsables de la création de ces textes (Howard et Streck, 1999). Tout comme le contenu religieux, ce critère pose une multitude de problèmes. Il entraîne le débat interminable se rapportant à la différence entre « des artistes qui sont évangéliques » et des *Christian artists* et concernant, encore une fois, les visions compétitrices de l'évangélisme contemporain (Ibid.). Plusieurs artistes de l'industrie séculière affichent ouvertement leur adhérence à l'évangélisme. Parmi ceux-ci, nous pouvons inclure U2, Bruce Cockburn, Ben Harper et Creed. Certains observateurs tentent d'inclure ces artistes au sein de la CCM. Par contre, que faire des artistes hip-hop tenant des propos provocateurs dans leurs chansons et qui n'oublie jamais de remercier Dieu haut et fort lors de la remise des *Grammys*?!? Toutefois, d'autres ont des critères de sélection beaucoup plus sévères. Parfois, des *Christian artists* établis sont rejetés de la CCM pour avoir enfreint la convention des comportements évangéliques. Donc, si un artiste est accusé d'adultère, de consommation de drogues ou

de tel autre comportement jugé inacceptable, il peut être exclu par certains consommateurs et producteurs de la CCM. Encore une fois, le critère de la foi des artistes peut engendrer autant de définitions qu'il y a d'observateurs.

Sans pouvoir bien cerner la CCM en rapport aux textes (chansons et albums) et aux producteurs de ces textes (artistes), certains observateurs croient pouvoir définir le genre en des termes organisationnels (industrie). Ainsi, la musique des artistes inclus au sein de la CCM doit être promue, distribuée, produite, diffusée et vendue par et à des évangéliques (Fischer, 1995). Subséquemment, cette approche semble favoriser les termes contractuels au détriment du contenu de la musique. Toutefois, à l'image des deux critères précédents, ce dernier n'est pas à l'abri des nuances. Plus tôt, je faisais référence à un certain *Christian ghetto* concernant l'industrie musicale chrétienne. Les tenants d'une définition de la CCM basée sur les structures institutionnelles utilisent souvent cette expression pour démontrer le grand fossé séparant Warner Records et Word Records, HMV et le Christian Family Bookstores et le *Top 40* et la radio chrétienne (Howard et Streck, 1999). Certes, malgré la croissance de la production et de la consommation de la CCM, il s'avère encore difficile de retrouver des disques de musique chrétienne parmi les détaillants et les radios séculières.

Nonobstant ce fait indéniable, il existe néanmoins des points d'intersection reliant l'industrie chrétienne à l'industrie séculière. Comme le démontre Hendershot (2004), lorsque la CCM débutait à s'accaparer une part respectable du marché, certaines compagnies de disques séculières se sont mises à acheter les étiquettes indépendantes de disques chrétiens les plus populaires. Par exemple, EMI acheta Sparrow en 1992 et en 1994, il acheta Star Song (Ibid.). De plus, j'ai déjà noté que certaines compagnies de disques séculières démarrent leurs propres sous-divisions de musique chrétienne. Donc, nous pouvons affirmer, malgré le fait que la majorité des consommateurs de CCM sont évangéliques, que les promoteurs, les distributeurs et les producteurs ne le sont pas toujours. Ce dernier critère semble à nouveau ne pas fournir des paramètres clairs en vue de distinguer la CCM des autres genres musicaux.

Après avoir déconstruit les critères habituellement utilisés à la démarcation de la CCM, certaines questions demeurent en suspens : comment définir alors la musique chrétienne? Et, est-ce qu'une telle définition est nécessaire? Si oui, pour qui? Selon moi, la solution entourant l'énigme de la définition de la musique chrétienne réside dans les propos tenus par mes informateurs. Par conséquent, la définition mise de l'avant par ces derniers ne se présente en aucune façon sous la forme d'une convention. Elle doit être perçue comme une expression de leur subjectivité par rapport au phénomène de la CCM et une affirmation de leur spécificité.

La moindre des choses que je peux affirmer est que la définition mise de l'avant par la grande majorité de mes informateurs offre une alternative aux confusions entourant la description de la CCM. Leurs propos m'ont tout d'abord surpris, car au lieu d'offrir des paramètres par lesquels nous pouvons circonscrire la CCM, ils avancent plutôt une négation du concept. D'une manière, ils élargissent la vision et la définition de la CCM en affirmant qu'il n'y a pas de « musique chrétienne » ou de « musique séculière », mais qu'il existe seulement de la musique. En tentant de saisir les différences entre le punk chrétien et le punk séculier, Robert, bassiste du groupe Headnoise et membre influent de la communauté JPUSA, m'a indiqué :

*[...] the fact that we're Christians I don't know if it has a lot to do with it. It's kind of like an oxymoron in a way. Like a Christian popsicle or Christian ice cream. What's christian about ice cream?!? And What's Christian about punk?!? Well nothing really. The fact that the lyrics seem to have a christian theme and there seems to be some sort of Christian theology in the lyrical theme does 'nt change the fact that the music itself is just music. It's just a tool that conveys a message... ...Depending on how you use it. You can go on the internet and use it for good or you can click on pornography. You can use music for good or evil depending on how you use it... ... We love the people that play music that are 'nt Christian. We love the non-Christian punks. Those are our people. Those are our tribe. We love them, they love us it does 'nt matter (Propos recueillis au CCMF, 2003).*

Le discours de Robert s'avère très intéressant. Nonobstant le fait que la musique peut aborder des thèmes évangéliques, ces derniers ne semblent pas représenter un facteur caractérisant la musique chrétienne. De plus, la première phrase de son intervention indique que la foi des artistes ne joue pas un grand rôle concernant la différence entre la musique chrétienne et séculière. Nous pouvons également remarquer le remplacement

de la dichotomie chrétien/séculier par celle du bien/mal. Selon Robert, la musique a une nature communicative. Les artistes ont le choix de l'utiliser pour le bien ou pour le mal. Alors, pour Robert, il semble exister deux types de musique : la musique véhiculant de bons messages (chrétienne ou non chrétienne) et la musique transmettant de mauvais messages (chrétienne ou non). Ceci rejoint l'idée de Hans Rookmaaker, paraphrasé dans Howard et Streck : « *Christians need not attempt to compose 'Christian Music', paint 'Christian paintings', or craft 'Christian sculpture'; they simply compose, paint, or sculpt while seeking aesthetic quality and truth* » (1999 : 131).

Il semble évident que la conception du bien et du mal sera très relative d'un individu à l'autre. Par contre, l'importance centrale des propos de Robert demeure l'absence de dichotomie entre la musique chrétienne et séculière. Aaron, le chanteur de la formation *emo-core* Me Without You, partage une vision parallèle à celle de Robert :

*The difference between secular music and christian music... yeah! Well I try not to compartmentalize things in my life. Like to see my music as Christian and to see the band as a ministry when I know I'm called to give God my entire life. He gave me life and I owe it back to Him. In the same way I don't see music as being Christian or non-Christian. There's music that's going to encourage people to love others whether it's called Christian or not called Christian. There's also going to be music sold in Christian bookstores that seem just to be a sort of ego trip on the part of the so-called artist... (Propos recueillis au CCMF, 2003).*

À l'image de Robert, Aaron ne différencie pas la musique chrétienne de la musique séculière. Il ne désire pas considérer sa musique comme étant chrétienne ou comme étant un outil desservant les intérêts d'une religion. Il croit aussi que la « bonne » musique n'est pas seulement créée par des évangéliques. Similairement, Howard et Streck mentionnent : « *However full of faith they might be, Christians are still quite capable of making 'bad' art, while non-Christians (who as human beings also bear glimpses of the divine image of God) are equally capable of making 'good' (and thus 'Christian') art* » (1999 : 132). À travers ce témoignage, nous avons également droit à un début de critique de l'industrie de la CCM. Nous pouvons remarquer clairement le doute d'Aaron envers l'intention de certains artistes au sein de l'industrie.

Même si elle s'avère très intéressante, la définition par la négation ne semble pas faire l'objet d'analyse au sein des rares études portant sur la CCM (ex. Romanowski, 1990, Howard et Streck, 1999, Hendershot, 2004). Pourtant, certains de ces auteurs sont conscients de cette vision, mais refusent de lui attribuer une valeur pratique ou analytique, car pour des auteurs tentant de décrire la CCM, nier l'existence de cette dernière serait en quelque sorte « avorter » leur objet d'étude :

*So, while one might argue that music is music and there is no meaningful distinction between what is called CCM and what is not, the argument does 'nt change the fact that if an individual hopes to purchase, hear, or read about the latest album from Havalina, Rail Company, Marty McCall, Burlap to Cashmere, This Train, or any other two hundred plus artists and groups that constitute CCM, they had better head to the local Christian bookstore, tune in to the local Christian radio station, or pick up a copy of Contemporary Christian Music or True Tunes because they won't likely find what they're seeking on the shelves at Sam Goody or in the pages of Rolling Stone. That is to say, they must recognize, intuitively if not explicitly, that what they seek is 'Christian Music' (Howard et Streck, 1999 : 12).*

Je ne nie pas l'inaccessibilité de la musique produite par la CCM en dehors du circuit chrétien. Toutefois, le problème se situe à la fin de ce passage. Il me semble un peu risqué de prétendre que les individus cherchent que de la *Christian music*. Les données recueillies lors de mon terrain, même si elle regroupe des individus formant une minorité de l'évangélisme, indiquent le contraire. Les goûts musicaux de mes informateurs évangéliques ne semblaient pas se limiter à la musique chrétienne. Ayant une vision semblable à celle de Howard et Streck avant le début de mon terrain, j'ai été déconcerté et même mystifié par ce qui me semblait être une incohérence concernant la musique consommée par mes informateurs. J'ai eu la chance de jeter un coup d'œil aux étuis à disques compacts de certains de mes jeunes informateurs pour trouver à ma grande surprise quelques-uns des disques que j'ai dans ma propre collection! Aux côtés de disques de rock chrétien (Crashdog, Zao, Living Sacrifice, Norma Jean, etc.), je pouvais retrouver un disque de Jimmy Eat World, Nirvana et d'International Noise Conspiracy, un groupe qui donne dans le post-punk reconnu pour son approche très militante et leurs textes à saveur socialiste et marxiste. Lors des entrevues, je demandais à mes informateurs quelle musique ils écoutaient. Après avoir comptabilisé les réponses de mes informateurs, la musique « séculière » semble légèrement plus

écoutée que la musique chrétienne. Il y a même certains de mes informateurs qui m'ont avoué ne pas écouter de musique chrétienne.

Sans être familier avec la définition par la négation, ces choix musicaux peuvent sembler insensés. Selon mes informateurs, la « bonne » musique peut provenir d'une formation chrétienne ou non chrétienne. Cependant, il semble impératif de préciser que cette vision est loin d'être partagée par l'ensemble des évangéliques. Plusieurs d'entre eux (consommateurs, artistes, producteurs, distributeurs) ont des critères clairs permettant une définition du générique CCM. La force de l'ouvrage d'Howard et Streck (1999) réside justement dans le fait que la CCM n'est pas présentée sous une forme monolithique. Les divers consommateurs, artistes et producteurs opèrent sous différentes motivations. Bien évidemment, ces dernières engendreront différentes conceptions de la CCM. Par contre, le but du présent mémoire n'est pas d'analyser en détail les multiples facettes de la CCM, mais plutôt de démontrer comment un sous-groupe particulier se situe en rapport à la culture évangélique et à l'industrie de la musique chrétienne. C'est pour cette raison que nous ne pouvons pas mettre de côté (comme d'autres auteurs l'ont fait) la « non-définition » de mes informateurs, car cette dernière demeure un élément essentiel concernant la spécificité de la musique alternative chrétienne.

Toutefois, comme nous l'observerons plus tard, cette non-définition n'est que le premier pas vers une compréhension de la conception de la musique par mes informateurs. Il serait un peu simpliste de croire qu'ils n'établissent pas de balises permettant d'établir des frontières entre ce qu'ils jugent être de la bonne musique et de la mauvaise musique. Nous verrons que derrière cette non-définition se cache une définition basée sur l'esthétique et la moralité. Donc, la bonne musique sera caractérisée par une qualité esthétique et un message qui dégage la vérité et qui adresse l'ensemble des émotions humaines d'une perspective évangélique.

### 4.3- Vers une musique alternative chrétienne

*Sing to the Lord a new song,  
Play skillfully with a loud noise.*  
(PS. 33 :3)

#### ***La musique alternative***

*There are few spectacles corporate America enjoys more than a good counterculture, complete with hairdos of defiance, dark complaints about the stifling 'mainstream', and expensive accessories of all kinds* (Franck, 2001 : 94).

Avant d'entamer une discussion sur la musique alternative chrétienne, il semble très pertinent d'examiner l'imbroglio entourant la musique alternative. De nos jours, l'adjectif alternatif, surtout lorsqu'il est couplé avec le mot musique, semble porter à confusion. Ce que l'on nomme aujourd'hui la « musique alternative » semble égarer de son contexte originel. L'appellation « musique alternative » a vu le jour durant les années '80 afin de décrire la musique qui ne cadrerait pas le genre *mainstream*. Sans faire référence à un style en particulier, elle regroupait néanmoins du *indie rock*, du *hardcore*, du *goth rock*, du *college rock*, etc<sup>24</sup>. Parmi les formations alternatives de l'époque, on retrouvait les Pixies, Sonic Youth, les Misfits, Huskur Dü et The Replacements. Lors de ces années, la musique alternative est largement demeurée à l'écart du grand public : « *And all through the '80s the culture industry knew instinctively that the music that inhabited the margins could'nt fit, did'nt even merit consideration.* » (Franck, 2001 : 94). Toutefois, la situation changea radicalement durant les années '90. Tout comme le mouvement contre-culturel hippie fut approprié par le marché, les industries culturelles ont encore une fois vu le fort potentiel de la musique alternative en tant que *rebel consumerism* (Heath et Potter, 2004). Dès lors, nous avons assisté à une ruée des « grandes » compagnies de disques vers les bastions de la musique alternative. Seattle, Minneapolis, Chapel Hill, Boston, Lawrence et Chicago ont été envahis par des « vestons cravates » portant de gros contrats lucratifs en main. Des groupes tels que Soundgarden, Primus, Alice in Chains, Smashing Pumpkins,

---

<sup>24</sup> Source: [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)

The Lemonheads et Dinosaur Jr. se sont retrouvés affiliés à des *majors*. Des formations auparavant connues par un groupe d'individus relativement petit étaient maintenant diffusées internationalement aux masses. Depuis *Smells Like Teen Spirit* de Nirvana, la « musique alternative » a été commodifiée et vendue au grand public<sup>25</sup>. Elle a connu une hausse exponentielle de son temps d'antenne et l'on pouvait désormais lire des articles au sujet de cette dernière et des formations qui la constituaient dans les revues Rolling Stone ou Time magazine. Subséquemment, on pouvait acheter des albums de musique alternative dans n'importe quel magasin de disque. Chacun de ces derniers possédait une section « alternative », où on la regroupait sur la nouvelle appellation *grunge*. Ironiquement, la musique alternative était devenue *mainstream*.

J'ai personnellement été témoin de ce phénomène. J'ai eu l'impression que le changement s'est opéré en une nuit. Un soir, j'étais aux Foufounes Électriques pour un spectacle de Nirvana, un groupe pratiquement inconnu à l'époque, et quelques semaines plus tard je pouvais entendre leur extrait sur le poste de radio CKOI. Auparavant, mes amis et moi devions nous rendre au Dutchy's<sup>26</sup> pour trouver les albums qui nous intéressaient. Plus tard, tous les HMV, Archambault et Sam The Record Man possédaient une bonne partie de ces disques. J'ai vu l'explosion des festivals de « musique alternative ». Parmi ces derniers, notons la forte popularité du festival *Lollapalooza* mis sur pied par une des figures marquantes de la musique alternative : Perry Farrell, chanteur du groupe culte Jane's Addiction. De 1992 à 1996, j'ai assisté à ce festival dans diverses villes (Boston, Toronto et Montréal). Il fallait y être pour remarquer la marchandisation et le potentiel économique de la musique alternative. Récemment, j'ai assisté au spectacle de réunion du légendaire groupe alternatif the Pixies. Nous étions environ 5000 entassés dans le CÉPSUM (Centre d'éducation physique de l'Université de Montréal). Je suis sorti du spectacle avec une triste impression. Nonobstant l'excellente performance de la formation, j'ai été envahi par une sensation déplaisante durant tout le spectacle. En gros, je me sentais comme dans

<sup>25</sup> Il ne faut surtout pas oublier que l'album *Nevermind* de Nirvana a atteint la position numéro un sur le *Billboard Chart* en 1991 délogeant nul autre que Michael Jackson "The King of Pop".

<sup>26</sup> Le *Dutchy's* est un magasin de disque défunt qui se trouvait sur le Boul. Saint-Laurent et qui se spécialisait dans la musique alternative de tous les genres (electro, punk, indie, hardcore, trance etc.).

une bande-annonce de Gap. Tout le monde semblait coiffé et vêtu de la même manière. La musique qui m'avait permis d'établir une identité par la différenciation lors de mon adolescence est maintenant distribuée, vendue et consommée par la masse.

Ce phénomène par lequel la musique de la marge semble appropriée par les industries culturelles est communément connu sous le nom de *cooption*<sup>27</sup>. Ce concept fait habituellement référence aux techniques par lesquelles le système économique et les médias de masse transforment et exploitent les formes musicales marginales et les expressions culturelles les entourant (Grossberg, 1996 [1984]). L'idée la plus répandue est qu'au cours de ce processus, la musique alternative perd son potentiel subversif et devient une commodité qui est produite, commercialisée et consommée. De cette récupération, d'autres formes musicales émergeront avec de nouveaux sons et de nouvelles positions politiques créant ainsi un cycle d'incorporation et de renaissance duquel la musique protestera constamment contre sa propre agrégation (Ibid.). Sans contredit, cette conception de la musique alternative s'avère pessimiste. Même si ce modèle n'est pas complètement faux, il demeure tout de même incomplet.

Selon Beverly Best (1997), tous les « textes culturels », qu'ils soient étiquetés *folk*, alternatif ou *high culture*, doivent négocier avec les médias de masse, les « micros médias » ou l'industrie culturelle afin de rejoindre un public quelconque. Ce constat peut être légitimé par le fait que la majorité des sous-cultures, des sous-groupes ou des communautés définies par la consommation de musique alternative ne peuvent pas être circonscrits géographiquement, mais doivent plutôt être appréhendés en terme temporel (Grossberg, 1996 [1984]). Donc, si les auditeurs de musique alternative sont définis de façon temporelle, le produit musical doit être reproduit en tant qu'objet pour qu'il soit disponible aux individus d'une sous-culture. Subséquemment, la musique semble toujours être une forme de commodité capitaliste (Frith, 1981). C'est à ce stade-ci que Grossberg (1996 [1984]) rajoute un élément primordial au modèle d'incorporation. Cet élément concerne ce qu'il appelle les « alliances affectives » (Ibid.). Ce dernier concept

---

<sup>27</sup> Ce terme sera de l'anglais par incorporation, agrégation, intégration ou récupération.

fait référence au pouvoir social de la musique d'élaborer des frontières de différenciation entre « nous » et « eux » au niveau de la réalité sociale. Les alliances entourant un genre musical ne se forment pas uniquement autour des textes musicaux, mais également autour des déterminations économiques, des conventions esthétiques, des images (des performants et des auditeurs), des apparences, des visions politiques, des engagements idéologiques et des représentations médiatiques entourant le genre musical (Ibid.). Or, lorsqu'un genre musical (ex. musique alternative) devient incorporé à la culture dominante, ce n'est pas son potentiel subversif et oppositionnel qui est altéré, mais c'est plutôt les marqueurs de différenciation qui deviennent inexistantes :

*Cooptation indicates an affective re-alliance of the music rather than an alteration of the aesthetic or ideological constitution of the text. Cooptation is the result of a recontextualisation of affect, a restructuring of the affective alliances penetrating and surrounding the music. What may serve in one context as a powerful cathexis of difference may, under a variety of circumstances, lose or be deprived of that affective function (Ibid. : 492).*

Mon expérience personnelle cadre bien avec ce modèle d'agrégation. Tout d'abord, la musique que j'écoutais, même avant d'être incorporé au *mainstream*, n'était pas soustraite du processus capitaliste. Malgré le fait que plusieurs de ces formations étaient affiliées à de petites compagnies de disques indépendantes, ces dernières étaient tout de même obligées d'obéir aux lois de la production, de la reproduction, de la distribution et de la vente de leurs produits (albums) afin de les rendre disponibles. Que ce soit Jane's Addiction avec Triple X, Nirvana avec Sub-Pop, ou NOFX avec Epitaph, ces petites maisons de disques opéraient, au même titre que les *majors*, au sein de l'économie de marché. Toutefois, le processus se déroulait à une échelle inférieure et les éthiques de travail demeuraient différentes (ex. elles étaient reconnues de laisser beaucoup plus de liberté artistique aux formations). Au lieu de produire des millions d'albums, ces petites compagnies en produisaient, dans le meilleur des cas, des dizaines de milliers. Certes, ces albums n'étaient pas aussi accessibles que ceux produits par les *majors*, mais chaque ville métropolitaine possédait au moins une petite boutique où l'on pouvait retrouver des albums de formations pratiquement inconnues du grand public ou une radio universitaire qui diffusait certaines chansons de ces derniers.

Lorsque plusieurs des groupes que j'écoutais sont devenus *mainstream*, je n'ai pas noté de grands changements au niveau esthétique et idéologique du texte (musique et paroles). Jane's Addiction a toujours fait du rock sophistiqué accompagné d'une poésie subversive et Rage Against the Machine a continué d'offrir une critique sévère à la société américaine. Le changement majeur pour moi, et pour tous les autres amateurs de musique alternative de l'époque, a été la dissolution de certains repères nous permettant de nous différencier de la masse. Pour reprendre le terme de Grossberg (1996 [1984]), nos « alliances affectives » ont été altérées. La musique alternative, qui nous donnait l'opportunité de créer des identités et des alliances définies en opposition au *mainstream*, était maintenant produite et consommée par ce dernier. Les frontières entre le « nous » et le « eux » s'étaient dissipées, car « eux » écoutaient désormais la même musique que « nous ». De façon encore plus frustrante, l'industrie a gardé et collé l'étiquette « alternative » à plusieurs formations qui n'avaient rien (ou plus rien) à voir avec le contexte originel de la musique alternative<sup>28</sup>. Ceci étant dit, la musique alternative n'a pas disparu à cette époque et elle ne se résume surtout pas à ce que Sony Records, Geffen Records, Spin Magazine ou MTV nous propose. Il existe encore une multitude de formations créant de la musique en opposition à ce qui est fait au niveau du *mainstream*, mais elles restent encore inconnues du grand public. Comme Frank Zappa l'a déjà mentionné : « *The mainstream comes to you, but you have to go to the underground* ».

Maintenant que j'ai tenté d'éclaircir la confusion entourant la catégorie communément appelée musique alternative, nous observerons comment se définit une musique alternative chrétienne. Ce qui s'avère intéressant au sujet de la musique alternative chrétienne est qu'elle ne semble pas encore incorporée au *mainstream*. Elle ne cadre pas avec le *mainstream* séculier ni le *mainstream* de la CCM. Elle semble incarner la « vraie » définition de la musique alternative. Dans ce sens, elle s'oppose à ce qui est normalement produit au sein de l'industrie de la CCM et de l'industrie séculière. Nous

---

<sup>28</sup> Musique produite et consommée en dehors du *mainstream* et qui ne cadre pas avec ce dernier.

verrons à présent les éléments caractérisant ces oppositions. Du même coup, nous examinerons les alliances affectives se formant autour de cette musique.

### ***La musique alternative chrétienne***

*I think the difference between the secular music industry and the Christian music industry is very nil. The difference is nil. Because the actual industry side of it is about making money (Membres de la formation Lucerin Blue. Propos recueillis au Cornerstone Christian Music Festival 2003).*

Afin d'appréhender le caractère oppositionnel de la musique alternative chrétienne, il faudra jeter un bref coup d'œil à la CCM en tant qu'industrie, car c'est tout d'abord en opposition à cette dernière que la musique alternative chrétienne acquiert sa spécificité. Même si la CCM regroupe plusieurs styles de musique et que les artistes opèrent sous différentes motivations, ces derniers sont loin d'être représentés, produits et vendus de façon égale. Au grand désarroi de plusieurs artistes interrogés durant mon terrain, il ne faut surtout pas perdre de vue que, comme l'ont mentionné les membres de Lucerin Blue dans la citation placée au début de cette section, le but premier de toute industrie musicale est de réaliser des profits et ce constat n'exclut aucunement l'industrie de la CCM. Il serait pertinent à indiquer que la CCM génère des profits de plus de 750 millions de dollars U.S. par année aux États-Unis, surpassant ainsi les enregistrements de jazz, de musique classique et de *world music* et elle reçoit du temps d'antenne sur plus de 500 stations radio, ce qui en fait un des genres musicaux les plus croissants au sein de la musique populaire (Howard et Streck, 1999). Avec de tels chiffres, il est pratiquement inconcevable de ne pas parler de la CCM en terme industriel.

Pour réaliser de tels profits, l'industrie de la CCM ne produit pas et ne distribue pas nécessairement les meilleurs artistes. Ils sont plutôt à la recherche de la valeur sûre. Comme John J. Thompson me l'a indiqué lors de notre conversation :

*Retailers struggle with shelf space, marketing dollars, and display area. They often don't have time to treat a music section like a small record store. Instead, it becomes a sort of top-40 rack of titles at mainstream Christian radio and the latest worship music. Since most Christian bookstores practically forbid an unbeliever to enter, they care much less about connecting with people on the street than about becoming Christian's headquarters for books, jewelry, music, and even t-shirts and toys that*

*promote the subculture at healthy profit margins. Due to the strictures placed on them by retailers, many labels end up signing acts most likely to gain money the fastest as opposed to artists who write the best songs, craft the most relevant contemporary music, or engage the world at large with thought-provoking lyrics. So, much of the best music still remains hidden underground* (Propos recueillis au CCMF, 2003).

Dans la même veine, Howard et Streck (1999) soulignent que les compagnies de disques séculières ont commencé à devenir impatientes en ce qui concerne le peu de profits générés par leurs investissements dans la CCM. Face au peu d'artistes chrétiens connaissant du succès sur la scène séculière, ces compagnies s'assurent également d'offrir des contrats aux artistes qui garantiront des ventes parmi la clientèle évangélique. Les propos de Thompson et d'Howard et Streck nous démontrent que les évangéliques (industries et consommateurs) semblent édifier eux-mêmes les murs de leur *Christian ghetto*.

La décision d'offrir des contrats à certains artistes au détriment de d'autres a eu comme conséquence de créer une industrie *mainstream* de la musique chrétienne. Pour pouvoir réaliser les plus gros profits, l'industrie s'assurera de rendre disponibles les artistes et les formations ayant les plus grandes chances de vendre plusieurs albums et d'obtenir le plus de temps d'antenne au sein de la culture évangélique. Étant donné que la majorité des évangéliques sont de nature conservatrice, la musique produite le sera également : « *Evangelicals often want their art, including their contemporary music, to contain the 'truth' in clear, propositional statements that merely require intellectual assent* » (Howard et Streck, 1999 : 133). Ceci donnera comme résultat de la musique qui n'est pas très sophistiquée au niveau sonore et qui contiendra des paroles affirmant et abordant explicitement leurs croyances : « *Most audiences would rather not be upset by sudden, uncomfortable revelations about themselves or their world. They would prefer to be entertained or in some cases, affirmed by endorsements of what they already know and believe* » (Ibid. : 133). Dans ce cas, le but n'est pas de composer de la musique artistiquement recherchée qui aborde des sujets portant à la réflexion, mais plutôt d'affirmer les principes fondamentaux de la foi chrétienne et de produire de la musique pouvant desservir les intérêts de l'évangélisme.

Les différences majeures entre les artistes *mainstream* de la CCM et les artistes alternatifs chrétiens résident dans le processus de création musicale. La musique retrouvée au sein de la CCM *mainstream* semble amplement critiquée par les artistes alternatifs pour son manque d'imagination. Étant donné que l'emphase est mise sur le potentiel à évangéliser, le contenu musical de la musique *mainstream* chrétienne laissera souvent à désirer. Pour les artistes alternatifs, l'art ne doit pas qu'être fonctionnel. Il doit aussi exister et être valorisé pour ses qualités esthétiques et artistiques. La musique chrétienne doit être capable de transcender la formule simpliste et directe : « ... *make albums that rock, make albums that speak intelligently and relevantly to our world, make credible music...and say something that encourages and enlightens the road of faith that life is on* » (Quincy Newcomb cité dans Howard et Streck, 1999 : 136).

Ironiquement, un des artistes représentant le mieux les motivations artistiques des artistes alternatifs chrétiens est Nick Cave. Nick Cave, qui connaît une carrière musicale internationale fort respectable, n'est pas considéré comme un *Christian artist* et il ne fait pas partie de la CCM. Par contre, les écrits bibliques ont été d'une importance majeure en ce qui concerne son processus de création. Les thèmes entourant l'isolement, la colère, la douleur et le désespoir, qui sont typiques des chansons de Cave, ont été directement puisés de ses lectures de la Bible (Detweiler et Taylor, 2003). Toutefois, c'est sa vision de la relation entre Dieu et l'imagination qui caractérise ses créations musicales. Selon Cave, l'institutionnalisation de la religion a éradiqué la capacité imaginative des individus. Il croit que le Christ n'est pas seulement venu pour nous délivrer de nos péchés, mais également pour nous libérer de la banalité de la vie. Le Christ nous émancipe de la fadeur de la vie et de la religion organisée en libérant nos esprits (Ibid.) : « *Christ came as liberator. Christ understood that we as humans were forever held to the ground by the pull off gravity – our ordinariness, our mediocrity – and it was through His example that He gave our imaginations the freedom to rise and to fly. In short, to be Christ-like* » (Nick Cave cité dans Detweiler et Taylor, 2003 : 138-139). Cave encourage les évangéliques à redécouvrir leurs

capacités créatrices dans l'intention d'outrepasser les moyens linéaires, directs et rationnels normalement utilisés pour communiquer la vérité des Saintes Écritures.

À l'instar de Cave, la majorité des artistes alternatifs tentent de dévoiler les vérités désagréables associées à la réalité contemporaine (Howard et Streck, 1999). Ce processus pousse l'artiste à mettre l'accent sur ses propres défauts et échecs ainsi que ceux du monde qui l'entoure. Comme le mentionnent Detweiler et Taylor : « *As Christians we must incorporate our darkest emotions into the theological mix. We have left the era of 'be happy attitudes!'* » (2003 : 152). Au lieu de nier les erreurs humaines et la nature pécheresse de l'Homme, les artistes alternatifs nous rappellent que la souffrance fait partie intégrante de la condition humaine (Howard et Streck, 1999). Detweiler et Taylor renchérissent en indiquant : « *Jesus' followers must realize that 'emotional-censorship' threatens artists and the faith. May we learn to sing all kinds of songs – songs of praise and songs of pain* » (2003 : 153).

En se référant aux travaux du théologien Henri Nouwen, Howard et Streck qualifient ces artistes de critiques contemplatifs : « *Only one who is familiar with the pain and suffering of the world can authentically speak to it. The Christian artists is, then, one who is able to articulate his or her own experiences and offer his or her own wounded self as a source of clarification for others* » (Ibid. : 139). Donc, contrairement à la CCM *mainstream*, qui semble vouloir se détacher du monde extérieur, les artistes alternatifs (ou critiques contemplatifs) ont pris la décision de l'engager. Le but de ces artistes est de dégager l'image de Dieu de la saleté et de la poussière de la réalité quotidienne et rendre visible l'espoir qui découle de cette reconnaissance (Ibid.).

Les artistes alternatifs semblent également très critiques par rapport à l'adoration du soi, de l'argent et du pouvoir qui caractérise certains artistes de la CCM *mainstream*. Ils y voient un grand fossé entre ce que les artistes professent et leurs pratiques. À ce sujet, Aaron semble réticent face au succès et à la popularité que la musique peut lui apporter :

*When I play music, I'm relieved as soon as the show is done. I get kind of awkward and I don't know quite what to do with myself when I perform so, I don't feel like music and I have a good relationship. I tend to resent it and it puts me through a lot of pain but maybe it's an outlet for some pain too... ...I don't think Jesus and money mix very well. Same thing with Jesus and ambition, vanity, fame, approval and applause. These are all things the Bible warns us against and I see why. We haven't been very successful by most standards but to whatever extent we have experienced success it has been destructive to my own spirit to whatever extent I've soaked it in... ... In an industry where everyone is making money off of the name of God, well I've seen corruption first hand. I've seen the bands that people look up to and seek spiritual guidance from and I've seen them sleeping around and getting drunk and cynical, bitter and jaded... (Propos recueillis au CCMF, 2003).*

Les propos d'Aaron nous rappellent facilement les attitudes et les comportements attribués à Jésus Christ dans le Nouveau Testament. Jésus est dépeint comme « l'Homme des douleurs ». Un homme caractérisé par sa souffrance, sa solitude et son isolement. De plus, le rejet d'Aaron concernant le culte du soi, de l'argent et de la popularité nous ramène à un passage très populaire de la Bible :

Le diable le conduisit plus haut, lui fit voir en un instant tous les royaumes de la terre et lui dit : 'Je te donnerai tout ce pouvoir avec la gloire de ces royaumes, parce que c'est à moi qu'il a été remis et que je le donne à qui je veux. Toi donc, si tu m'adores, tu l'auras tout entier.' Jésus lui répondit : 'Il est écrit : *Tu adoreras le Seigneur ton Dieu, et c'est à lui seul que tu voueras un culte* (Luc 4 : 6-9).

Cependant, ce processus de création et le potentiel critique des artistes alternatifs chrétiens ne sont pas très bien accueillis par la majorité des évangéliques et par l'industrie de la CCM (Howard et Streck, 1999). Subséquemment, les industries, cherchant toujours à vendre plus d'albums, opteront pour une version beaucoup plus « prudente » de la CCM. Ceci donnera lieu à une série de restrictions concernant le contenu sonore et lyrique en vue d'attirer les auditeurs évangéliques politiquement conservateurs<sup>29</sup>.

Plusieurs histoires « d'horreurs » sont documentées se rapportant à la pression exercée par les compagnies de disques sur les artistes afin de produire de la musique commercialement viable. Certains artistes m'ont même fait part de leurs expériences personnelles. Parmi ces derniers, il serait intéressant à mentionner le cas de Julie. Julie est une auteure-compositrice-interprète tentant de conclure une entente avec une

---

<sup>29</sup> Source: [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)

compagnie de disque chrétienne. Elle m'a avoué trouver sa situation extrêmement difficile. Elle subit une pression énorme de la part des dirigeants de compagnies pour altérer le contenu musical et lyrique de ses chansons. Elle m'a également parlé d'un ratio JPM (*mention of Jesus per minute*). Si un album, censé être chrétien, ne contient pas un nombre X de mots se référant directement à Dieu ou à Jésus, il n'aura pas beaucoup de chance d'être produit, distribué et diffusé.

Les meilleurs exemples entourant la pression et la manipulation des compagnies de disques proviennent des expériences de l'artiste et réalisateur Mark Heard. Heard est sûrement la plus grande influence des artistes alternatifs qui s'efforcent de subvertir le statu quo de la CCM. Il n'a jamais accepté que la musique chrétienne soit prudente et chaste (Thompson, 2000). Dans un article intitulé *Life in the industry : A musician's diary* (1992), Heard partage certaines de ses expériences tendues avec l'industrie de la CCM. J'ai cru bon d'inclure un passage témoignant d'une de ses expériences, car elle démontre clairement les tensions présentes entre certains artistes et l'industrie. Dans ce passage, il rencontre un des dirigeants d'une compagnie disque et de station radio dans le but de discuter du contenu de l'album de l'artiste que Heard réalisait :

*First he suggested some things we not do. On the artist's previous album, wich I had produced, we had used some Standup bass, fiddle and pedal steel. Our radio man explained to us that these were no-no's this time round. He said the radio stations were scared to play anything with those instruments in them, that it sounded too ethnic. I replied that we had already planned to use Standup bass on the new album, and he said, 'Well, if you must, but just have the guy play the roots – none of those highly-slidey types of notes – nothing too ethnic.'...*

*... but something in me wanted to play devil's advocate and make a really big hit for Christian radio. I asked the artist if he did'nt have some other songs he'd never played me, perhaps something he considered really stupid and inane. It turned out he had just such a chorus. While the drummer had coffee, the artist and I quickly wrote a couple of verses and choruses, and the song was ready to record. The drummer was playing too good, I felt. I told him to play stupider fills, like 'the people' want to hear. It was a really sappy track...*

*... Everything was finally on the tape. The dictum of, 'No – Play something even more stupider' had paid off. I made a mix with the drums way back ( loud drums are a no – no on Christian radio unless you're a really big star...)*

*...I turned my mix of this new song from the 'No, Play Stupider' sessions in. The next day I got a phone call from the radio guy who was very excited. His actual words were, 'Mark, we had no idea you were capable of such brilliant production work.' I*

*wished I had videotaped the sessions. When the song was released, it turned to number two on Nationwide Christian radio, and stayed on the chart a good while. Everybody at the record company was excited. After all, these are the sorts of things that assure they'll be able to keep making their car payments and buying shoes for their kids (Heard, 1992 : 73-74).*

Cette longue citation de Heard représente éloquemment les tensions présentes entre les artistes tentant de créer de l'art et l'industrie voulant tirer profit des consommateurs évangéliques ayant une conception très limitée et simpliste de la CCM. L'industrie ne semble pas avoir de place pour les musiciens essayant de créer de la « bonne » musique accompagnée de paroles adressant les conflits et la souffrance humaine d'un point de vue évangélique, car ce n'est pas ce que la majorité des évangéliques conservateurs veulent entendre.

Donc, on peut simplement définir la musique alternative chrétienne comme étant une forme de musique chrétienne où la priorité principale repose sur l'expression artistique de la musique, mais d'une perspective évangélique qui adresse l'ensemble des émotions humaines. Cette conception de la musique vient grandement contraster celle de la CCM *mainstream*, où la musique est perçue comme un outil de prosélytisme et où l'expression artistique de la musique demeure secondaire. Ces différences ont engendré le rejet de plusieurs artistes et formations alternatives par l'industrie *mainstream* de la CCM. Ce rejet est attribuable à la nature controversée et inspirée des chansons de ces artistes. Cette situation crée une montée de frustration contre l'industrie de la part de certains artistes :

*I think it's a joke. I think the Christian industry is selling Jesus. I think they're selling mediocrity. I think what they're doing is wrong. I think they're building a wall around themselves and losing touch with reality... ...I would like to see the industry re-think its role in the world. I feel really out of place in this industry, and I feel like that's how they want it. People won't take us on tour with them because they don't think we're 'Christian' enough and that our music is not the type of music that the youth pastors want to hear (Eric Campuzano, bassiste de la formation The Prayer Chain cité dans Howard et Streck, 1999 : 162).*

Similairement, Aaron, chanteur de la formation *emo-core* Me Without You, est critique face aux objectifs de l'industrie de la CCM. Lors d'une entrevue, il m'a mentionné :

*As a whole, the machine in general, 18 bucks for a c.d. 18\$ U.S. You go in any secular store and it's cheaper. What are we really doing? I don't know. The love of money is like... and there's a lot of money... I'm not an American, I'm a Christian... ... I don't know much about the Christian industry and I don't care much about it. I got God and got my own heart and I'm asking Him 'show me my real motivations. Help me with this, help me to love people, help me to respect my parents'. And then there's this huge beast like the Christian industry I can't take it on... ...I don't sense authenticity in this scene as a whole and I'm weary of being part of it (Propos recueillis au CCMF, 2003).*

Donc, une question se pose : quelles sont les alternatives offertes aux artistes qui ne concordent pas avec les exigences de la CCM *mainstream* ou qui la déplorent explicitement? À part de jouer à l'avocat du diable, comme l'a fait Heard, quelles sont les options offertes à ces artistes? Il faut avouer que la situation de ces artistes s'avère complexe. Cette situation a des allures de déjà vu. Ostracisés par les dirigeants de la CCM pour être trop controversables et pour ne pas se plier aux desiderata de l'industrie et ignorés par le *mainstream* séculier lorsque leurs convictions religieuses sont mises à jour, les artistes alternatifs chrétiens semblent, pour reprendre le terme à Thompson, les orphelins élevés par les loups de l'ère contemporaine (Thompson, 2000). Toutefois, la situation semble moins critique qu'elle en a l'air. Même si, comme l'a mentionné Thompson, la musique des artistes alternatifs se retrouve la plupart du temps cachée dans l'*underground* et même si les points de vente sont limités, cette dernière est tout de même produite et vendue.

Comme nous l'avons déjà vu, tous les « textes culturels » doivent négocier avec les médias de masse, les « micromédias » ou l'industrie culturelle afin de rejoindre un public quelconque (Best, 1997). Dans le cas de la musique alternative chrétienne, cette négociation se produit ordinairement au niveau des micromédias. Ne pouvant pas bénéficier de l'appui et des ressources offerts par les grandes compagnies de disques chrétiennes et séculières, certains de ces artistes ont d'une part pris la décision de devenir complètement indépendants. Dans un contexte où les coûts afférents aux enregistrements audio ont chuté grandement, certains artistes produisent, distribuent et vendent leurs albums par internet : « *With the explosion of the internet , digital delivery of music, and greatly reduced costs of manufacturing, many believe that the future of*

*Christian rock is brightest where the sun of the industry's attention doesn't shine* » (Thompson, 2000 : 241).

D'autre part, voyant le nombre croissant d'artistes et de formations rejetés par l'industrie *mainstream* de la CCM, certains individus ont démarré leurs propres petites compagnies de disques. Certaines de ces dernières n'ont pas fait long feu. Toutefois, il serait intéressant de souligner le grand succès de la compagnie Tooth and Nail. Tooth and Nail fut lancé en 1993 par Brandon Ebel. Cette maison de disques s'est concentrée sur les styles plus alternatifs. En peu de temps, elle a gagné une grande notoriété. Plusieurs formations alternatives chrétiennes se sont ruées vers cette maison de disques acceptant des offres la plupart du temps inférieures aux autres maisons de disques (Thompson, 2000). Aujourd'hui, Tooth and Nail et sa sous-division Solid State, qui s'occupe de la parution des styles plus *heavy* (métal, death et hardcore), jouissent d'une remarquable réputation au sein de la scène underground chrétienne et séculière. Une forte proportion des formations interrogées durant mon terrain sont affiliées à cette compagnie de disques (ex. Me Without You, Figure Four et Lucerin Blue).

D'autres artistes alternatifs ont quant à eux coupé tous les liens avec l'industrie de la CCM. Nourris par l'ambition d'engager la culture en général et de se détacher d'une sous-culture renfermée sur elle-même, certains artistes alternatifs ont fait le saut dans l'industrie séculière. Cependant, ils ne sont pas rattachés à l'industrie *mainstream* séculière. La plupart d'entre eux, à l'exception de P.O.D, Jars of Clay, Sixpence None the Richer et MxPx, ont des contrats avec des petites compagnies de disques indépendantes (*indie labels*). Le meilleur exemple de ce transfert est sans contredit la formation Pedro the Lion. Après avoir enregistré son premier album sous l'étiquette de Tooth and Nail, Pedro the Lion s'est associé à l'*indie label* Jade Tree qui regroupe certaines des formations les plus influentes (artistiquement) de la scène alternative aux États-Unis dont Girls Against Boys, Milemarker, Jets to Brazil et Joan of Arc. Cette association a permis à la formation d'attirer des amateurs de la scène séculière tout en conservant sa base d'amateurs évangéliques. Au contraire des grosses maisons de disques, les compagnies indépendantes ne semblent pas être dérangées par la foi de ces

artistes : « ... *the indie rock scene may be among the most hospitable to faith-informed music...* » (Ibid. : 212).

### ***Le punk et le hardcore chrétien***

« *I don't like this world, so I guess I'm a punk. I love Jesus, so I'm a Christian.* » (Tripper, bassiste et chanteur du groupe punk The Remnants. Propos recueillis au CCMF, 2003).

Si une guitare *pedal steel*, une contrebasse, un violon et une batterie sonore semblent trop risqués pour les dirigeants de l'industrie de la CCM, on peine à imaginer que la musique punk ou *hardcore* intéresse ces derniers. Avec ses guitares « distordonnées », ses batteries déchaînées et ses voix semi criées, le punk et le *hardcore* sont largement rejetés par l'industrie musicale et les stations de radios chrétiennes *mainstream*. Par contre, le contenu sonore est loin d'être le seul élément ne cadrant pas avec l'industrie *mainstream* de la CCM. Les propos tenus par une grande majorité de ces formations traitent de l'hypocrisie au sein de l'évangélisme aux États-Unis, d'injustice sociale, de compassion, de la nature brisée de l'être humain, de la souffrance humaine, de la difficulté de suivre Dieu dans un monde caractérisé par le péché, etc. Ces derniers contrastent grandement avec les propos « bibliquement corrects » habituellement retrouvés dans la CCM. À défaut de sembler paradoxal, le punk et le *hardcore* chrétien ont beaucoup en commun avec leurs contreparties séculières. Greg Graffin, chanteur du groupe punk légendaire Bad Religion, tente, dans son essai intitulé *The Punk Manifesto*, de décrire la vraie nature du punk :

*[punk is] the personal expression of uniqueness that comes from the experiences of growing up in touch with our human ability to reason and ask questions; a process of questioning and commitment to understanding that results in self-progress, and by extrapolation, could lead to social progress; a belief that this world is what we make of it -- truth comes from our understanding of the way things are, not from the blind adherence to prescriptions about the way things should be; and a movement that serves to refute social attitudes that have been perpetuated through willful ignorance of human nature... ...What holds it together is what's missing from the new generation of punk rock bands: namely, skepticism of traditional authorities and social institutions, willingness to spread messages that are unpopular with or in opposition to mainstream or majority thought, and, simply put, passion* » (Greg Graffin cité dans Hartz, 2001).

Même si cela peut sembler contradictoire, les éléments constituant la définition de base du punk soulevés par Graffin s'harmonisent très bien à l'attitude des groupes punk et *hardcore* interrogés pendant mon terrain. Nonobstant l'importance majeure accordée aux enseignements du Christ dans leurs vies de tous les jours, ils sont néanmoins très critiques par rapport à la religion en tant qu'institution (voir chapitre précédent). Ils ont la capacité de porter un regard critique face à l'autorité et aux traditions dogmatiques entourant le Christianisme. Ils refusent d'adhérer aveuglément à ces traditions et, par conséquent, ils offrent une vision alternative de l'évangélisme. Cette vision a le potentiel de véhiculer des messages se situant en opposition à la conception et à la pensée normalement attribuée à l'évangélisme et à la CCM *mainstream*. Le texte de la chanson *Question Stupidity* du groupe punk chrétien Crashdog démontre bien cette attitude :

*Don't believe what you hear and see as the ways things ought to be. Dime a dozen doctrines are out there in the plenty. They twist the truth and say it's technicality. They water down the meaning 'til it becomes a nullity. As long as it agrees with what they want to think. The truth that was once in their heart will soon become extinct. It's the fashion of today this tinkertoy religion. But nothing lasts forever when it's based on your emotion. It's time to question what you think and challenge it's validity. It's time that you embrace the truth and question stupidity. There's so many ways in theology (Question Stupidity. Crashdog, Grrr Records, 1998).*

En nous basant sur la définition de Graffin, nous pouvons mentionner que la chanson de Crashdog est très punk! Elle semble remplir amplement les critères du punk mis de l'avant par ce dernier. Toutefois, un aspect important semble manqué à la définition de Graffin. Ce dernier concerne le caractère non exclusif du punk. D'imaginer le punk comme étant une formule musicale de trois accords accompagnée de voix criardes serait adhérer à une conception simpliste réduisant ce dernier à une structure musicale. Comme le mentionne Hartz (2001), la musique punk rock est censée être positive et progressive. Il indique également que certains artistes ne répondant pas à la définition classique de la musique punk ont produit certaines des chansons les plus « punk ». Parmi ces derniers, il cite Johnny Cash, U2, Bruce Springsteen, Bob Dylan et Bob Marley. Graffin ne fait peut-être pas mention de non-exclusivité dans *The Punk Manifesto*, mais dans un autre texte intitulé *A punk synopsis*, il fait la remarque suivante : « *Instead of being concerned with establishing an institution within which we*

*could exclude others (which, sadly, is what many punkers really want), we were interested in including people who felt estranged by, or disillusioned with their social surroundings » (Graffin, 1996).*

Encore une fois, il y a un parallèle à effectuer avec le punk chrétien et les artistes alternatifs chrétiens en général. Ces derniers déplorent la préoccupation majeure de la musique chrétienne *mainstream* à évangéliser. Dans ce cas, les évangéliques semblent transformer l'art en propagande (Howard et Streck, 1999). Cependant, cette préoccupation engendre une importante conséquence. Ironiquement, le résultat concernant le désir de produire des chansons ayant le potentiel à évangéliser a produit l'effet inverse. L'industrie *mainstream* de la CCM a créé un genre sectoriel enfermé dans une sous-culture religieuse qui s'avère inaccessible et/ou inintéressante aux non-initiés (Ibid.). Cette sous-culture se retrouve renfermée sur elle-même tentant de couper ses liens avec le monde extérieur. John Fischer, éditorialiste à la revue *Contemporary Christian Music Magazine*, critique la volonté de la majorité des évangéliques à vouloir produire une version évangélique de tout ce qui existe (ex. une tasse chrétienne, l'aérobic chrétien, etc.). Les artistes alternatifs reprochent à la CCM *mainstream* de ne pas inclure et de ne pas considérer les individus marginalisés, négligés et désillusionnés de la société. Selon Christians, les évangéliques « *should seek to give voice to the voiceless, to make the voices of the poor and dispossessed as clear as the voices of the establishment* » (Christians paraphrasé dans Howard et Streck, 1999 : 130). Précédemment, Robert de la formation Headnoise, a fait preuve du caractère non exclusif de la musique alternative chrétienne lorsqu'il a mentionné : « *We love the people that play music that are 'nt Christian. We love the non-Christian punks. Those are our people. Those are our tribe. We love them, they love us it does 'nt matter* »  
 Similairement, Aaron de la formation Me Without You m'a affirmé :

*Your parents raise you up to a point, but then MTV takes over you know. What if we as a Christian community don't have any way to connect with those young people who are hearing to those styles of music. I mean the music appeals to them and there's an angst there and a frustration with the hypocrisy they've seen in the Church or in America and that's understandable. But what we need is simply to have a revival of authentic faith in Christ and true Christianity and a countercultural love for God and for the down trodden, the hurting, the broken, the neglected and the marginalized. The*

*orphans , the widows and the homeless people they're still around you know and we're called to take care of them and instead we don't* (Propos recueillis au CCMF, 2003).

Finalement, j'aimerais aborder un dernier parallélisme entre le punk séculier et le punk chrétien. Cette ressemblance concerne les trajectoires du punk et de la CCM. Hendershot (2004) observa astucieusement comment le cheminement et la transformation de la CCM peuvent être comparables à celui d'une forme de musique sous-culturelle (comme le punk par exemple) si cette dernière devient une commodité de masse. Pour mener à terme cette similarité, je me baserai sur le texte *The Life and Death of Punk, The Last Subculture* (2003) de Dylan Clark.

L'argumentation de Clark tente de démontrer comment le « *punk had to die so that it could live* » (Ibid. : 223). Il suit le cheminement de cette sous-culture à travers ses débuts, son appropriation par les industries culturelles et sa renaissance. Son constat général dénote la façon dont une sous-culture, initialement opposée à la culture hégémonique, a fini par véhiculer un discours sous-culturel hégémonique à travers son incorporation au *mainstream* et la manière dont la nouvelle génération de punk se définit en opposition à ce discours sous-culturel hégémonique.

À ses débuts, le mouvement punk était caractérisé par une colère contre l'establishment et la marchandisation du rock n' roll. Il se considérait comme une menace pour les institutions sociales (État, famille, école, Église, etc.) décriant les injustices sociales, réagissant à l'ennui et à l'homogénéisation de la culture dominante et s'opposant à la culture matérialiste, les normes sociales et la bourgeoisie (Ibid.). :

*Damning God and the state, work and leisure, home and family, sex and play, the audience itself, the music briefly made it possible to experience all those things as if they were not natural facts but ideological constructs : things had been made and therefore could be altered, or done away with altogether. It became possible to see these things as bad jokes, and for the music to come forth as a better joke* (Marcus, 1989 : 6).

Le punk semblait alors intouchable et indésirable. On avait peine à s'imaginer que les industries culturelles et la société bourgeoise pouvaient un jour voir le potentiel

commercial de cette sous-culture. Cependant, l'incorporation de cette dernière au sein de la culture dominante s'est produite à une vitesse inimaginable. Comme Clark le mentionne : « *But even punk was caught, caged and placed in the subcultural zoo, on display for all to see* » (2003 : 223-224). De son côté, Greil Marcus indique : « *The times changed, the context in which all these things could communicate not pedantry but novelty vanished, and what once were metaphors became fugitive footnotes to a text no longer in print* » (1989 : 438).

Donc, l'inconcevable a été réalisé. Le punk est devenu un produit de marchandisation. Cette marchandisation a engendré un discours et une conception populaire concernant le punk. Le style et la musique punk sont désormais produits et consommés par les industries culturelles. On peut maintenant parcourir les magasins de vêtements et retrouver tous les accessoires afin de ressembler à un « vrai » punk. On peut aussi acheter de la musique punk, qui, la majorité du temps, est une version diluée du punk rock, dans n'importe quel grand magasin de disque. Les industries culturelles et les médias ont réussi à créer des balises limitant la définition du punk. Paradoxalement, le punk, qui était initialement une expression contre hégémonique, a fini par représenter un discours hégémonique de cette sous-culture.

Aujourd'hui, les punks se définissent en opposition à ce discours sous-culturel hégémonique. Le punk est en partie une ré-articulation en réponse à la marchandisation des sous-cultures et une protestation contre la culture préfabriquée (Clark, 2003). Avant tout, le punk est devenu une sous-culture résistant au discours hégémonique de ce dernier :

*For tribes of contemporary people who might be called punk (and who often refuse to label themselves), their subculture is partly in revolt from the popular discourse of subculture, from what has become, in punk eyes, a commercialized form of safe, affected discontent – a series of consumed subjectivities, including pre-fabricated 'Alternative' looks... ... The death of subculture has in some ways helped to produce one of the most formidable subcultures yet : the death of subculture is the (re)-birth of punk (Ibid. : 225).*

Dès ma première lecture du texte de Clark, je n'ai pas pu m'empêcher d'établir certains liens avec la musique alternative chrétienne et le punk chrétien. Premièrement, en discutant avec Mike de JPUSA, je lui ai demandé si l'existence du punk chrétien n'était pas un paradoxe. Je lui ai rappelé que le mouvement punk est habituellement reconnu pour sa position anti-institutionnelle et anti-religion. Sans avoir connaissance de l'analyse de Clark, la réponse de Mike cadrerait parfaitement avec l'analyse de ce dernier. Il m'a répondu : « *Has 'nt punk also become a form of institution?!?* ». Selon lui, le punk chrétien vient en réponse à une forme de punk institutionnalisé. Le punk chrétien résiste et s'oppose à une forme religieuse institutionnalisée et à une expression médiatisée, hégémonique et institutionnalisée du punk.

Aussi, tout comme la nouvelle sous culture punk se définit en opposition à sa contrepartie commercialisée et diffusée par les médias de masse, la musique alternative et le punk chrétien semblent fortement caractérisés par une réfutation de la musique *mainstream* chrétienne. Étant donné que c'est cette dernière qui semble définir la musique chrétienne en général (par sa grande production, distribution et diffusion), il s'est construit un discours sous-culturel hégémonique entourant ce genre musical. Ce qui représentait auparavant une forme musicale particularisée par son opposition à une version ultraconservatrice de l'évangélisme et par un désir d'offrir une alternative au monde superficiel de la musique séculière, est désormais devenu une commodité contrôlée par les industries culturelles chrétiennes, qui ont comme but de réaliser les plus grands profits en produisant de la musique concordant avec les désirs de la majorité des évangéliques conservateurs.

De toutes les définitions et les motivations artistiques présentes au sein de la musique chrétienne, les détaillants et les industries semblent opter pour une conception très limitée de la CCM. C'est cette conception réductrice de la musique chrétienne qui est majoritairement diffusée, distribuée, médiatisée et vendue. Tout comme le punk a fini par représenter dans la conscience populaire un jeune portant un *mohawk*, des bottes d'armée et écoutant du Sex Pistols, la musique chrétienne quant à elle représente un genre musical « prudent » et simple abordant explicitement et positivement des thèmes

bibliques. L'impression que certains styles musicaux chrétiens sont paradoxaux est attribuable au discours sous-culturel hégémonique entourant les évangéliques et la musique chrétienne, car c'est ce discours qui est largement diffusé, publié et médiatisé. Alors, il n'est pas surprenant d'être extrêmement surpris lorsque nous apprenons l'existence de punk, *indie*, *hardcore* ou métal chrétien. Toutefois, si nous prenons en compte l'existence d'autres façons d'exprimer son amour et son adhérence aux enseignements du Christ que celles véhiculées par le discours sous-culturel hégémonique, nous pouvons remarquer que la musique alternative ou underground chrétienne est un faux paradoxe.

## 5- Le *Cornerstone Christian Music Festival*

Le dernier chapitre de ce mémoire sera entièrement dédié à souligner le rôle central du *Cornerstone Christian Music Festival* quant à l'affirmation, la création et à la réactualisation d'une version alternative de l'évangélisme. Les évangéliques alternatifs ne forment pas un groupe, une communauté ou une sous-culture au sens strict du terme. Ces trois appellations présupposent une certaine coexistence entre ces membres. Or, à l'exception des communautés comme JPUSA, les évangéliques alternatifs ne peuvent pas être circonscrits géographiquement ou socialement. Ils sont répartis aux quatre coins des États-Unis. J'ai pu constater ce fait en effectuant une enquête concernant la ville de provenance des festivaliers. En observant les plaques d'immatriculation d'une centaine de voitures et en demandant aux festivaliers d'où ils venaient, j'ai remarqué que toutes les régions des États-Unis étaient couvertes<sup>30</sup>.

Ceci s'applique également à la musique alternative chrétienne. Contrairement à d'autres styles musicaux, qui pouvaient ou peuvent être limités à une scène en particulier comme jadis la scène *grunge* de Seattle, la musique alternative chrétienne ne peut pas être délimitée à une région ou à une agglomération précise. En prenant en considération que les évangéliques alternatifs et la musique produite par ces derniers semblent définis de façon temporelle et non spatiale, j'avance que le CCMF agit comme un grand rassembleur. Pendant une semaine, le CCMF devient l'épicentre d'une expression alternative de l'évangélisme et d'une scène artistique fragmentée. Mike Hertenstein, membre de JPUSA, articule bien cette idée lorsqu'il fait référence au premier CCMF : « *It was like we shared this crazy secret, and our parents were going to send us all home. No, on second thought, it was like coming home – like an orphan out of Dicken's who'd suddenly been given family and place* » (2003 : 16).

---

<sup>30</sup> Sans compter les individus qui provenaient du Canada et d'outre-mer (ex. Nouvelle-Zélande et Angleterre).

### **5.1- Cornerstone : Un havre de paix pour les évangéliques alternatifs.**

#### *Le désir d'inclure les marges.*

Même si le CCMF ne fût pas le premier festival de musique chrétienne à voir le jour, et qu'aujourd'hui nous en retrouvons plusieurs au sud de notre frontière, il se démarque néanmoins substantiellement de tous les autres. Les *Jesus Festivals*, comme on les nommait, ont émergé durant le début des années'70 en réaction à la volonté de plus en plus croissante des individus faisant partie du *Jesus Movement* de se rassembler, de jouer de la musique et de se rafraîchir spirituellement (Trott, 1996). Ils représentaient en quelque sorte un contrepoids aux festivals extérieurs de rock tels que Woodstock. Plusieurs membres de JPUSA participaient à ces rassemblements. À cette période, aucun *Jesus Festival* n'existait dans le *Midwest* américain<sup>31</sup>. Au début des années'80, des membres de la communauté JPUSA ont eu l'idée d'organiser leur propre festival.

Cette volonté provenait d'un mécontentement et d'une insatisfaction à l'égard des festivals de l'époque. Compte tenu de la résistance croissante de l'Église par rapport à la musique rock et à d'autres formes d'expression culturelles, les promoteurs des premiers festivals favorisaient des artistes jugés « prudents » et conservateurs au détriment du nombre grandissant de musiciens innovateurs (Ibid.). Confrontés à cette réalité, les membres de JPUSA, avec à l'avant-plan un groupe nommé *Ressurrection Band*, ont commencé à rêver à un scénario différent :

*As contemporary christian music became more mainstream, many of the fringe festivals began to fade away or evolve into predominantly contemporary adult affairs. Members of Ressurrection Band grew frustrated with the increasingly slick and commercial festivals that had more and more rules, less and less good music, and much slighter impacts on audiences. They began discussing the idea of a JPUSA-sponsored festival that would be like the Jesus jams of the early 1970s and even rougher (Thompson, 2000 : 148).*

Ou, comme John Herrin, directeur du festival et batteur de la formation *Resurrection Band*, l'a si bien souligné :

---

<sup>31</sup> Il ne faut pas oublier que la communauté de JPUSA est basée à Chicago.

*We were dreaming of a gathering where believers and seekers alike could come together and share great music, art, intelligent teaching, open discussion, lively worship, and a chance to let their hair down. A place where independant artists that were often overlooked in our overtly commercialized world could have a platform. A home for many of us who just didn't fit in. A fest for the rest of us (Herrin, 2003 : 3).*

Ce désir d'offrir une plateforme à la musique et à d'autres formes d'expression culturelle se trouvant à la marge du courant dominant se concrétisa à l'été de 1984. À en juger de certaines réactions, ce premier festival avait tenu sa promesse d'être encore plus *rough* que les *Jesus jams* des années'70. Même avant sa présentation, une polémique émergea concernant le slogan du festival : « *More Rock N'Roll Than Anyone Has Dared* ». Certains évangéliques influents de l'époque, dont David Wilkerson, ont châtié les organisateurs pour avoir utilisé le terme « oser », qui, selon eux, faisait référence à une arrogance et à un aspect charnel. La réponse aux accusations de Wilkerson ne tarda pas et elle provint de la plume de Glenn Kaiser, membre de JPUSA et de la formation Ressurrection Band, qui se référa à l'expérience de Wilkerson : « *I remember a young man who 'dared' to go to New-York, who 'dared' to challenge the gangs, and who 'dared' to lead some of them to Christ* » (Trott, 1996 : 46).

Même après vingt ans, et après une commercialisation exponentielle de la CCM, le CCMF a gardé sa vocation première, c'est-à-dire la volonté de présenter des artistes se situant à la marge du *mainstream* chrétien. John J. Thompson, auteur du livre *Raised by Wolves : The Story of Christian Rock n'Roll* et coordonnateur du marketing au festival, m'a mentionné :

*[Cornerstone] gathers together a lot of musicians and artists who don't have very effective means to deliver their message, their craft, their music, their skills to their audience, because there's no support structure to this kind of art. A good number of the hundreds of bands that are here will never connect with a national audience other than here... .. This is the way christian artists should be treated. This is the way it should be and it just isn't the rest of the year. So, it's kind of a let down when it's over to go on and know for the next year what the artists are going to go through to try to connect with different fans. But when it's Cornerstone time, it's completely different (Propos recueillis au CCMF, 2003).*

Cette philosophie a permis à plusieurs formations, méconnues du public et souvent mises de côté par les autres festivals, de se faire offrir une occasion de jouer, et même

de se faire proposer des contrats de disque. Sur les onze scènes présentes au festival, deux sont dédiées à des formations émergentes. Le *New Artist Showcase* présente annuellement 15 nouveaux artistes. Quant à lui, l'*Impromptu Stage* donne la possibilité à tous les musiciens qui ont apporté leur équipement de jouer. Par une simple procédure de tirage, des artistes ont la chance de monter sur scène pendant trente minutes. De plus, à part les onze scènes officielles, les dirigeants du festival laissent l'opportunité à des artistes de monter leurs propres petites scènes à travers le site. Ces scènes sont nommées *generator stages*. Même les formations un peu plus connues ne veulent pas rater l'opportunité de jouer à Cornerstone. Certaines formations ne souhaitant pas être associées à la CCM, comme le groupe Figure Four, se retrouvent au CCMF.

Il n'y a pas que les artistes alternatifs qui se trouvent avantagés par cette priorité accordée à la marge. Le CCMF représente l'occasion rêvée pour tous les amateurs de musique alternative chrétienne. Compte tenu, comme l'a mentionné Thompson, de l'exiguïté des ressources et des structures organisationnelles de la majorité des artistes alternatifs chrétiens, l'accès aux albums et aux concerts de ces derniers semble restreint. En l'espace d'une semaine, un amateur aura la possibilité d'assister aux spectacles de pratiquement tous ces groupes favoris, et même de faire quelques découvertes.

Aujourd'hui, la popularité dont jouit le festival auprès des évangéliques alternatifs semble jeter de l'ombre sur l'immense pari que les membres de JPUSA ont pris il y a vingt ans. Peu de festivaliers semblent informés des obstacles surmontés et des chances encourues par les organisateurs dans le but de fournir un lieu pour les évangéliques se situant à la marge du courant dominant. Ils ont réussi un tour de force en osant défier le conservatisme chrétien et la logique économique :

*The possibility of a music festival organized by a rock band (inmates in charge of the asylum!) meant primarily that rock bands would no longer be shunted off to a side stage. It may have been daring, but in an economic sense most of all, since the target audience was a defiance of common sense: not the mainstream, but the margin (Hertenstein, 2003 : 16)*

### *Diversité, acceptation, tolérance et respect*

Une autre caractéristique centrale du CCMF est la diversité des festivaliers présents. Aux deux derniers chapitres, j'avais déjà pris soin de mettre en garde le lecteur de ne pas attribuer un style ou une dénomination précise au qualificatif « alternatif » lorsqu'il est couplé aux termes « musique » et « évangélique ». Cette précision s'avère cruciale quand vient le temps d'observer la pluralité d'individus au festival. Même si j'ai réuni le groupe étudié sous le vocable « évangélique alternatif », nous verrons qu'il existe néanmoins des différences entre les personnes. J'ai divisé ces différences en trois groupements : diversité évangélique, diversité générationnelle et diversité stylistique.

À Cornerstone, la diversité évangélique est très présente. Les nombreuses dénominations du christianisme sont presque toutes présentes au festival. On peut retrouver des membres des Églises charismatiques, méthodistes, baptistes, pentecôtistes, « non-dénominationnels », etc. Cependant, comme un informateur me l'a affirmé, le festival Cornerstone peut être qualifié d'« interdénominationnel ». Aucune ségrégation ne semble être faite concernant l'affiliation chrétienne des individus. Greg a bien résumé cette idée :

*A lot of them are Christians. They're catholics, protestants, charismatics, Baptists etc. They're looking for something beyond what their religion is offering them and this is an alternative to Sunday mornings. This is a Christian experience that is like no other because of its diversity (Propos recueillis au CCMF, 2003).*

Cependant, la pluralité des styles et des générations apparaît comme la diversité la plus clairement observable et la plus étonnante sur le site. Contrairement à plusieurs festivals auxquels j'ai assisté, où une certaine homogénéité existait en rapport à la génération et aux styles présents, le CCMF regroupe des festivaliers de tous les groupes d'âge et de toutes apparences. Nous pouvons voir des bébés à peine âgés de trois mois jusqu'à de vieux couples de 80 ans. En ce qui concerne les styles, presque chaque « sous-culture » connue se trouve sur place. Des punks, des *goths*, des *metalheads*, des *jocks* (sportifs), des hippies, et j'en passe, se côtoient durant toute la semaine.

Tous ces styles, qui semblent ordinairement marginalisés au sein de la société occidentale et encore plus à l'intérieur du christianisme, sont acceptés au CCMF. Un événement qui s'est produit lors de mon terrain résumera bien cette idée. Pendant une journée ensoleillée, je discutais de façon familière à l'ombre avec une dame. Pour me démontrer la particularité de Cornerstone, elle me raconta la première expérience de son garçon à ce festival. À l'âge de 14-15 ans, son fils entreprit un changement stylistique. Il troqua sa petite coupe de cheveux pour un *mohawk* rouge et son bel ensemble trois-pièces pour des vêtements un peu plus délabrés. Faisant partie d'un *youth group* d'une église méthodiste, il fut rejeté de ce dernier en raison de son apparence physique. Le jeune devint aussitôt déprimé et déçu, car, malgré ces changements superficiels, il désirait tout de même poursuivre son cheminement spirituel. Sa mère, voyant qu'il commençait à perdre peu à peu sa foi, décida de l'emmener au CCMF. Lorsqu'il mit les pieds sur le site et qu'il vit toute la diversité de festivaliers, il se retourna vers sa mère et dit : « *Mom, I belong here!!!* ».

Ce dernier passage démontre la réalité de plusieurs jeunes interrogés lors de mon terrain. Une grande majorité d'entre eux m'ont affirmé que le CCMF demeure un des seuls endroits où ils peuvent s'exprimer librement sans être persécutés pour la musique qu'ils écoutent ou pour la manière dont ils sont vêtus. Trop souvent, leurs goûts musicaux et vestimentaires ont jeté de l'ombre sur leur désir de suivre les enseignements du Christ et ils sont couramment rejetés des églises sous prétexte de ne pas être et de ne pas refléter le « bon chrétien ». Cette oppression n'a pas sa place au CCMF. Il semble y exister une acceptation et un respect de la diversité, car « *what you do to come to know God has nothing to do with the outside, but with the inside. And at Cornerstone, this is heavily embraced* » (Greg, propos recueillis au CCMF, 2003).

J'avancerai mon analyse encore plus loin en affirmant que la diversité n'est pas seulement respectée au CCMF, mais elle est encouragée et elle demeure un point central sur lequel repose la position des organisateurs et des festivaliers présents en rapport au *mainstream* chrétien :

*Subculture has it's own style and music : at Cornerstone each one has its own stage. But the essence is the mingling, the mixing on the road with otherness. If you did'nt know anything else about what brought these people together here, you'd immediately sense a common cause against the dominant order, if only by seeing so many violations of it. And if it had never occurred that something might be wrong with the world as we know it, you'll suddenly begin to think so. Confronted with such breathtaking diversity, you'll realize how rare it is, and how despite the strangeness, it strikes you as somehow closer to the way things are supposed to be. Space has been cracked open, and the possibilities have been let in (Hertenstein, 2003 : 10).*

Sans contredit, cette discussion sur la diversité nous ramène à une des caractéristiques majeures des évangéliques alternatifs. Soit l'opposition à une morale trop conservatrice de la majorité des évangéliques. Le CCMF incarne pleinement cette opposition, car, comme nous l'avons vu, son but premier est d'inclure les marges. Le CCMF réussit là où plusieurs églises et dénominations échouent ou ferment les yeux. C'est-à-dire, prendre en compte les vérités désagréables associées à la réalité contemporaine (*brokenness*). Au lieu d'ignorer la tristesse, la colère, le désespoir et la souffrance qui font partie intégrante de la condition humaine, le CCMF l'exploite dans le but de créer de nouvelles possibilités artistiques et spirituelles :

*Cornerstone represents to me, the effort of people like me to create a venue for art and expression that is normally denied and refused as authentic to express itself... ... and it gives a place for people who are broken and be with other people who are broken. A lot of people here wear their brokenness on their "sleeves" with the mass tattooing and the hardcore music. They're just in angst. And here it's an art form. It is not denied. It's not put down. It's raised up as a form of worship (Greg, propos recueillis au CCMF, 2003).*

*Under the mohawks and tattoos are very ordinary people who get angry, feel the pain of illness, death, and divorce just like everybody else. The main lesson of community, in fact has to do not with living up to but falling short of the ideal, and making peace with others' failures and your own. That revelation should actually be an encouragement to people, for if such clearly ordinary people are behind Cornerstone, imagine what other ordinary people might accomplish. There are possibilities, even – perhaps only – in brokenness (Hertenstein, 2003 : 19-20).*

## **5.2- Le CCMF en tant qu'espace liminoïde et culture alternative hétérotopique**

Pour moi, le meilleur moyen de saisir l'importance du CCMF pour les évangéliques alternatifs est de revisiter certains concepts de Victor Turner. Ses travaux dans le champ des rituels, de la symbolique et des performances ont influencé (et influencent encore) plusieurs générations de chercheurs au sein de diverses disciplines telles que l'anthropologie, les sciences des religions, les *cultural* et les *media studies*. Ce sont surtout les concepts de liminalité et de *communitas*, développés par Turner d'après ses recherches sur les Ndembu en Zambie, sur les pèlerinages chrétiens et au sujet de l'anthropologie de la performance, qui ont servi de cadre théorique à des recherches abordant des thèmes comme la culture populaire, les événements publics, la marginalité, les sous et contre-cultures, etc. Toutefois, comme le mentionne St. John (2001), plusieurs chercheurs actuels utilisent avec précaution ou ont catégoriquement rejeté les concepts développés par Turner sous prétexte qu'ils ne cadrent plus la complexité de la réalité contemporaine. Pour ma part, sans procéder à une brisure totale avec les travaux de Turner, je proposerai tout de même une réévaluation des concepts de liminalité et *communitas* en m'inspirant des analyses de Graham St. John et de Michel Foucault concernant l'*hétérotopia*.

### ***Liminalité, liminoïde et communitas***

Durant l'observation de rites de passage, chez les Ndembu, Turner remarqua la séparation ou le relâchement des rôles et des statuts routiniers des individus. Cette phase se nomme liminalité. C'est un concept qui a grandement été développé par Turner, qui l'a récupéré de Van Gennep, pour décrire l'un des trois stades qu'un néophyte passe lors d'un rite de passage. La liminalité est le stade médian des rites de passage. Il suit le stade de la séparation et précède la phase de réintégration. L'individu se trouvant au stade de liminalité n'est ni un membre du groupe dont il faisait partie avant le rite de passage, ni un membre du groupe dont il fera partie après l'achèvement du rite. Il se retrouve désormais entre deux mondes : « *Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial.* » (Turner, 1969 : 95). Il serait pertinent de noter

que, pendant que les intérêts de recherches de Turner s'élargissaient et incluaient dorénavant des phénomènes des sociétés dites « modernes », Turner appliqua le concept de liminalité à d'autres phénomènes sociaux qui débordent le contexte des rites de passage, tel que les pèlerinages, la marginalité, les performances théâtrales, etc.

Cependant, il remarqua que la liminalité vécue par les Ndembus ne pouvait pas être directement transposée aux phénomènes des sociétés « modernes ». Pour pallier cette situation, Turner développa un autre concept afin d'appréhender la phase quasi liminale que procurent certaines performances culturelles et activités récréatives retrouvées dans les sociétés « complexes » (Deflem, 1991). Ce concept se nomme liminoïde<sup>32</sup>. Même si ce dernier partage des similitudes avec le stade de liminalité, il ne lui est pas complètement analogue. Turner développa ce concept pour mieux saisir l'état de séparation de statut et de rôle routinier dans les sociétés postindustrielles. Donc, il différencie le concept de liminalité, qui est une condition surtout retrouvée dans les sociétés préindustrielles, du concept liminoïde qui est, pour lui, l'équivalent dans les sociétés postindustrielles (Turner, 1982) :

*Liminal phenomena tend to predominate in tribal and early agrarian societies possessing what Durkheim has called 'mechanical solidarity', and dominated by what Henry Maine has called 'status'. Liminoid phenomena flourish in societies with 'organic solidarity', bonded reciprocally by 'contractual' relations and generated by and following the industrial revolution... (Ibid. : 53).*

Par contre, les deux phénomènes peuvent coexister dans les sociétés « modernes ». Comme le phénomène de liminalité, il désigne une extériorité temporelle et spatiale à la vie sociale. La différence majeure entre les deux est que le stade liminoïde, retrouvé dans les sociétés postindustrielles, est plus une question de choix que d'obligation :

*In complex modern societies both types coexist in a sort of cultural pluralism. But the liminal – found in the activities of churches, sects, and movements, in the initiation rites of clubs, fraternities, masonic orders, and other secret societies, etc. – is no longer world-wide. Nor are the liminoid phenomena which tend to be leisure genres of art, sport, pastimes, games, etc., practised by and for particular groups, categories, segments and sectors of large-scale industrial societies of all types. But for most*

---

<sup>32</sup> Je n'ai pas trouvé une meilleure façon pour traduire le terme *liminoid*. Donc, j'utiliserai le mot liminoïde.

*people the liminoid is still felt to be freer than the liminal, a matter of choice, not obligation (Ibid : 55).*

Quelques bons exemples de groupes liminoïdes sont : les hippies des années'60, les ravers, les punks, etc. Une autre dissemblance est qu'habituellement un néophyte à la phase liminaire se « dirige » symboliquement vers un nouveau statut social, tandis que les individus au stade liminoïde n'ont aucune assurance culturelle ou résolution finale quant à leur état d'ambiguïté.

Par ailleurs, l'expérience des individus ou des groupes d'individus liminaux ou liminoïdes contraste avec la structure sociale et l'interaction entre ces derniers peut engendrer un type de relation sociale nommée « communitas » (Turner, 1969). Ici, ces deux concepts (structure sociale et communitas) méritent d'être approfondis. Pour Turner, la structure sociale peut être :

*What I intend to convey by social structure here-and what is implicitly regarded as the frame of social order in most societies- is not a system of unconscious categories, but quite simply, in Robert Mertonian terms " the patterned arrangements of role-sets, status-sets and status-sequences" consciously recognized and regularly operative in a given society (Turner, 1974: 236-237).*

Lorsqu'un individu ou un groupe d'individus se trouvent dans le stade de liminalité ou de liminoïde, il se trouve à l'extérieur de cette structure sociale. Il est dépourvu de rôle et de statut. Cette phase peut également être définie comme anti-structure. Non parce qu'elle n'est pas structurée, mais pour la raison qu'elle contraste avec la structure sociale décrite plus haut :

*I have used the term 'anti-structure'... ..to describe both liminality and what I have called communitas. I meant by it not a structural reversal... ..but the liberation of human capacities of cognition, affect, volition, creativity, etc., from the normative constraints incumbent upon occupying a sequence of social statuses (1982 : 44).*

Pour ce qui est du communitas, il a également été développé par Turner. Ce phénomène est observable dans les rites de passages tribaux, les mouvements millénaristes, les monastères, les sous et contre-cultures, etc. Encore une fois, ce phénomène est relié au stade liminal et liminoïde. C'est durant cette période ambiguë et « d'entre deux mondes » que le communitas peut émerger. L'interaction entre individus au stade

liminal ou liminoïde peut engendrer un type de relation sociale spéciale qui met l'accent sur l'égalité et la camaraderie (Turner, 1982) :

C'est justement cette relation sociale entre liminaires que Turner a nommé, dans son livre *The Ritual Process*, *communitas* (1969). Bien évidemment, l'expérience durant ce dernier vient contraster avec la structure sociale. Le *communitas* émerge là où il n'y a pas de structure sociale (Deflem, 1991). Les caractéristiques normalement attribuées à la structure sociale ne sont plus applicables durant le *communitas*. Par exemple : « *Communitas tends to be inclusive – some might call it 'generous' – social structure tends to be exclusive, even snobbish, relishing the distinction between we/they and in-group/out-group, higher/lower, betters/mentals* » (Turner, 1982 : 51). De plus, le *communitas* est perçu par les acteurs comme un moment où la perception du temps structurelle n'est pas applicable.

### ***La culture alternative hétérotopique***

Les phénomènes de liminalité, liminoïde et *communitas* s'inscrivent à l'intérieur d'un plus grand projet mené par Turner. Ce projet constituait une tentative d'appréhender les processus à travers lesquels les systèmes socio-culturels sont (re)produits (St.John, 2001). Selon Turner, la société est continuellement en devenir. C'est à ce stade-ci que les manifestations de liminalité, liminoïde et *communitas* acquièrent leur grande importance au sein de son analyse. Étant donné que ces trois phénomènes se réfèrent à un bon nombre d'événements publics et d'espaces se distinguant de la réalité routinière, ces derniers peuvent devenir des moments organisés de désarroi et de potentiel réflexif où peuvent émerger une grande quantité de possibilités en vue de rétablir l'ordre social (Ibid.) :

*... Turner sought to gaze upon interstices which 'provide homes for anti-structural visions, thoughts and ultimately behaviors' (1974:293), and which are regarded as necessary sources of resolution. Meta-explorations beyond, beneath and between the fixed, the finished and the predictable ('structure'), his work consists of an extensive journey into such times and spaces, pregnant margins, the cracks of society, necessary thresholds of dissolution and indeterminacy through which socio-cultural order is said to be (re)constituted (Ibid. : 1).*

Malgré l'importance des travaux de Turner au sein du domaine des sciences sociales, quelques éléments de son modèle sont toutefois critiqués par certains chercheurs. La plus importante remise en question concerne une des pierres angulaires du cadre théorique de Turner : le *communitas*. Quelques auteurs ont commencé à défier le caractère essentialiste entourant le *communitas*<sup>33</sup>. Étant donné que ce dernier est décrit comme : « *a relatively undifferentiated comitatus, community, or even communion of equal individuals* », et une « *direct, immediate and total confrontation of human identities* » (Turner 1969: 96,132), les individus liminaires ou liminoïdes semblent former un groupe homogène et uni. Cette vision consensuelle et utopique attribuée au *communitas* confère un statut apolitique aux personnes liminaires et liminoïdes (Weber, 1995). Le modèle de Turner ne semble pas tenir compte de la dimension micro-politique des événements et des espaces liminaires :

... some authors have highlighted the problematical essentialism underlying Turner's *limen*, of which *communitas* is a modality... ...*communitas* has become a reified and all-encompassing 'primal unity' that fails to account for the underlying and backstage diversities, tensions and multiplicity of competing voices in such phenomena (Olaveson, 2004 : 87-88).

Graham St.John, un anthropologue au *Centre for Critical and Cultural Studies* à l'Université de Queensland en Australie, mène des recherches dans le domaine de l'étude critique des cultures alternatives, des technocultures, des contre-cultures et de la performance en Australie et il est un des chefs de file quant à l'application des concepts de Turner dans un contexte contemporain. Il a publié de façon extensive sur le sujet et il est l'éditeur de *Victor Turner and Contemporary Cultural Performance* (à paraître aux éditions Berghahn). À travers son étude de l'événement de culture alternative ConFest en Australie, il tente de reconfigurer le projet de Turner. Sans effectuer une brisure totale avec le projet de ce dernier, il conteste néanmoins, en se basant sur ses données ethnographiques, l'essentialisme (surtout en ce qui concerne le *communitas*) qui se dégage des analyses de Turner. Il démontre que le ConFest est un événement où il existe non seulement une complémentarité entre les personnes, mais il est également un espace où des groupes et des discours compétitifs s'affrontent (St.John, 2001). Cet

---

<sup>33</sup> Voir entre autres Flanigan, 1990, Weber, 1995 et St.John, 2001, 2004).

événement de style de vie alternatif représente un « *kaleidoscopic field of subject positions* » durant lequel des débats émergent concernant l'interprétation de l'événement en tant que tel (Ibid. : 2). Selon St.John, les analyses de Turner ignorent la « *conception and recognition of culture as political contestation: the battle over narrative power, the fight over who gets to (re)tell the story, and from which position* » (Weber cité dans St.John, 2001 : 2). Sans toutefois nier le caractère liminal du Con-Fest, St.John utilise le concept de culture alternative *hétérotopique* pour remédier aux lacunes des analyses de Turner.

L'*heterotopia* (qui sera traduit ici par hétérotopie), signifie « lieu de l'altérité » en latin. C'est un concept qui a été entre autres développé par Michel Foucault. Le 14 mars 1967, Foucault donna une conférence, au Cercle d'Études Architecturales, intitulée *Des Espaces Autres*. Ce texte, écrit en Tunisie en 1967, sera publié pour la première fois en 1984 sous le même titre que la conférence<sup>34</sup>. C'est au sein de ce dernier qu'il tente d'explicitier le phénomène universel de l'hétérotopie tel qu'il le conçoit dans certains événements et certains espaces de la société. Afin de bien appréhender l'hétérotopie, Foucault le contraste avec l'utopie. Nonobstant le fait que les deux représentent la société sous une forme perfectionnée ou inversée, l'utopie demeure tout de même un emplacement sans lieu réel, tandis que l'hétérotopie se réfère à des endroits concrets où ses représentations sont manifestées. (Foucault, 1984). C'est dans ce sens que Foucault désigne les hétérotopies comme des « contre-sites » :

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables (Foucault, 1984 : 47).

Pour l'instant, certains parallèles peuvent être effectués entre l'hétérotopie de Foucault et la liminalité et le *communitas* de Turner. Toutefois, si nous revenons aux recherches de St.John et à son application des concepts de Turner et de Foucault aux événements

---

<sup>34</sup> Source : <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>

de culture alternative, nous pourrions observer qu'il existe une différence majeure entre les deux. St.John dénote trois particularités interdépendantes reliées aux hétérotopies de la culture alternative.

Premièrement, en reprenant l'expression de Foucault, ce sont des contre-emplacements. Ce sont des endroits pour les réfugiés et les exilés de la culture dominante : « *Marginal centers, axes of D.I.Y culture, they are communities of resistance...* » (St.John, 2001 : 2). Deuxièmement, ils représentent des lieux caractérisés par une hétérogénéité d'individus. Les hétérotopies deviennent des emplacements où plusieurs alternatives, utopies, discours et pratiques se côtoient (Ibid.). Finalement, et c'est cette troisième caractéristique qui se démarque des analyses de Turner, les hétérotopies sont des espaces caractérisés autant par une complémentarité qu'une dissociabilité entre individus. Donc, des conflits peuvent émerger entre les « habitants » d'une même hétérotopie : « *Conflict does not arise exclusively between inhabitants (organisers and patrons) and non-inhabitants (external bodies), but possibly between inhabitants themselves* » (Ibid : 2).

Ces éventuelles discordes ou fractions entre groupes d'individus sont incarnées dans l'expression « *many meanings – many ConFests* » utilisé par St.John en rapport à son étude pour saisir la nature instable des interactions entre individus. Il remarque que l'application du *communitas* au ConFest s'avérait très problématique, car la diversité du public engendre des interprétations de l'espace-événement qui sont parfois complémentaires et à d'autres moments conflictuelles (Ibid.). En se basant sur l'organisation spatiale du site, St.John dénote que le festival regroupe plusieurs sous-sites ou « villages ». Chaque village semble détenir différentes motivations et attentes à l'égard du festival (Ibid.). Par exemple, le *Forest village* est le lieu de prédilection des activistes environnementaux. Le *Teck know village* se concentre sur les formes d'arts électroniques avec à l'avant-plan la musique électronique. De son côté, le *Spirituality village* est un endroit tranquille de méditation et de spiritualité. On retrouve également plusieurs autres villages dont l'*Anarchist village* et le *Spiral village*.

S'influençant des travaux de Cohen (1982, 1993) et Baumann (1992), St.John postule que les événements publics sont des espaces de contestations culturelles : « *ConFest is a 'realm of competing discourses' and practices, an alternative cultural heterotopia rushing toward consensus and harmony, but also yielding discord and division* » (St.John, 2001 : 3). Encore une fois, ces passages démontrent le caractère essentialiste qui se dégage du *communitas* tel que développé par Turner. Les différentes motivations et définitions données à un événement ne semblent pas conférer une nature unie et indifférenciée aux individus présents :

*There is no consensus over the idea and place of ConFest... ... participants possess varying motives and expectations, and assign different meanings to the event, such that they experience different, often contentious, 'ConFests'. They demonstrate that ConFest is differentially sacralised--that which is authentic or sacred to one group or individual may be profane or inauthentic to another. Those subscribing to similar authentica, and, therefore, similar 'ConFests', tend to gravitate toward and cluster around specific villages. We might, then, identify several clusters of ConFesters...* (Ibid. : 4).

#### ***Cornerstone : communitas ou hétérotopie?***

Il suffit maintenant d'appliquer les concepts théoriques développés au CCMF. Sommes-nous en présence d'un événement qui exprime le *communitas* ou est-il un lieu d'expression de culture alternative hétérotopique? Bien que le modèle de Turner semblait bien concorder avec le festival, j'avais tout de même quelques réserves concernant le fameux *communitas*. Je dois avouer que l'application de ce dernier au CCMF était très tentante. Après mûres réflexions, l'attribution d'une unité consensuelle à 30 000 individus semblait relevée de l'impossible. Je ne renie pas les propos de Hertenstein mentionnés plus tôt qui stipulaient que les festivaliers semblaient partager la même cause commune contre l'ordre dominant. Par contre, il ne faut pas perdre de vue que ce rejet de l'ordre dominant peut s'exprimer de différentes manières.

Ceci étant dit, je ne rejette pas entièrement le modèle de Turner. Certains éléments de son analyse des rituels, des performances culturelles et des activités récréatives demeurent utiles quant à la compréhension de l'expérience phénoménologique des festivaliers et de la place qu'occupe le CCMF comme lieu d'affirmation d'une version alternative de l'évangélisme.

Le CCMF est un événement qui cadre et met en valeur une atmosphère liminoïde<sup>35</sup>. En ce sens, qu'il sépare symboliquement les individus de leurs espaces et temps de la vie sociale ordinaire. Pendant une semaine, ils sont détachés de leurs routines et responsabilités. À maintes reprises, mes informateurs m'ont fait part de ces mêmes propos. Ils m'ont souvent avoué que Cornerstone était en quelque sorte situé dans un autre « espace-temps » :

*When I'm here I lose all track of time. I don't know if it's Monday or Thursday or whatever. It doesn't matter 'cause I've got nowhere to go to. No job to work, no class to attend, no bus to catch, you know what I mean. It's like if time just froze, but at the same time everything goes by at such a speed. You wake up a morning and everyone is packing up and you realize that it's over... .. Cornerstone is like a warp zone! (Tim, propos recueillis au CCMF, 2003).*

Comme nous l'avons vu, la phase liminale et liminoïde se trouve à l'extérieur de la structure sociale et l'expérience vécue par les individus contraste avec cette dernière. Cependant, je dois nuancer quelque peu la notion de structure sociale afin de mieux saisir la nature anti-structurelle du CCMF. Turner l'a définie comme étant la charpente de l'ordre social – une séquence consciemment reconnue et opérative de statut et de rôle au sein d'une société (Turner, 1974). Dans mon cas, j'inclus parmi la structure sociale ce que j'ai appelé précédemment le *mainstream*. De plus, j'applique le concept de structure sociale aux normes de l'évangélisme aux États-Unis. En ce sens, j'attribue à l'évangélisme une structure dite « normale » quant à son contenu et à ses pratiques. Ce passage de Hertenstein résumera bien les propos tenus jusqu'à présent :

*This suspension of the normal order of things is the modus operandi of Medieval Carnival, a historical phenomenon most comparable to Cornerstone. With deep roots in what Chesterton called 'high paganism', Carnival was a fleeting and joyful recognition of the constructedness of the 'official story' – including the 'official religious story'. The experience was energized by the sense that real life was infinitely bigger than the world to which everyone was confined the rest of the year – a potentially healing, if also potentially dangerous, revelation (2003 : 11)*

---

<sup>35</sup> Le terme liminoïde sera employé au lieu de liminal, car il désigne mieux l'état de séparation des festivaliers. Comme nous l'avons vu, le stade liminoïde est plus une question de choix que d'obligation : « The limnoid is more like a commodity – indeed, often is a commodity, which one selects and pays for – than the liminal, which elicits loyalty and is bound up with membership or desired membership in some highly corporate group. » (Turner, 1982: 55).

Toutefois, même si le concept de liminoïde peut être articulé en rapport au CCMF, l'analyse de ce dernier demeure néanmoins incomplète. Pour remédier à cette situation, l'inclusion de certaines notions de l'hétérotopie semble impérative. Plusieurs parallèles peuvent être effectués entre l'étude de St.John sur le ConFest et le CCMF. Les trois caractéristiques mises de l'avant par St.John, afin de décrire la culture alternative hétérotopique, s'appliquent congrûment à mon étude. Comme nous l'avons remarqué au début de ce chapitre, le CCMF est un contre-site où la culture dominante est contestée. C'est un endroit pour les individus se situant à la marge d'un *mainstream* américain et évangélique ou comme Josh me l'a mentionné : « *Cornerstone is as I've known it, is a place where people who are kind of outcaste from... .. even normal society. Whatever normal is. Corporate America and all that other bullshit* » (Propos recueillis au CCMF, 2003). Cette première particularité va de concert avec le phénomène liminoïde : « *Liminoïd phenomena... ..are often parts of social critiques or even revolutionary manifestos – books, plays, paintings, films, etc., exposing the injustices, inefficiencies, and mortalities of the mainstream economic and political structures and organizations* » (Turner, 1982 : 54-55). De plus, la pluralité stylistique et générationnelle présente au CCMF s'harmonise adéquatement au deuxième attribut, qui postule que les hétérotopies sont caractérisés par une hétérogénéité d'individus. Tout comme le ConFest, le CCMF « *accommodate[s] variant alternatives, multiple 'utopics' – incongruous marginalia* » (St.John, 2001 : 2).

Afin de bien calquer le modèle de St.John, le CCMF devrait présenter les éléments de la troisième caractéristique d'une culture alternative hétérotopique. C'est-à-dire, les interactions entre les festivaliers doivent être de nature complémentaire et dissociable. Ici, ce point s'avère moins limpide concernant le CCMF. À première vue, les relations entre les individus semblent plutôt être exclusivement complémentaires et égalitaires comme le témoignent ces extraits d'entrevues :

*This is a chance where I think, for all of us to be like a big family. This is our community. Everyone comes. A lot of people never go see shows. We sit; we stay up until late and talk. We meet each other, we talk about our own pains and sorrows, how the year went, what the next year holds, meeting people you haven't seen in years. This is a place for families and tribes to come and gather regardless of whether you're*

*orthodox or non-orthodox, you're Baptist or whatever. This is just a place for us to come and share ideas and talk about our savior. Some people here aren't Christian but for a lot of people that are here, this is a place where we come and share how we feel about our savior and to strengthen one another because we're all weak and we cry together and we laugh together. This is a big party for me. This is a chance for God to wrap his arms around us and to grab a hold of us. I love it. I love these kids. These are my kids. This is my family* (Robert, propos recueillis au CCMF, 2003).

*For me Cornerstone represents the New Year. January 1st, I booze; we have a good time and technically the calendar changes. But whatever! My New Year happens here 'cause I come here and I get such spiritual fulfillment from a sense of community. The perfect example is Greg. People come and set up their tent facing away from him and he says 'No, you can't do that. You got to be facing me.' I come here for that fellowship, for that sense of community. For real people being real* (Tim, propos recueillis au CCMF, 2003).

À la lecture de ces passages, la tentation d'y voir une forme de *communitas* semble forte. Cependant, elle s'avère également problématique. Je ne mets pas en question les propos de mes informateurs, car en plus d'accorder une importance majeure au point de vue de mes interlocuteurs, j'ai personnellement vécu ce sentiment de solidarité et de camaraderie en tant qu'observateur et participant. Toutefois, les contextes d'énonciation et d'interaction deviennent centraux (Crépeau, 1997).

Alors, pour ne pas sauter aux conclusions trop hâtivement et arguer que le CCMF et ses 30 000 festivaliers vivent en *communitas*, j'explicitai le contexte dans lequel les propos de mes interlocuteurs ont été énoncés. Pour ce faire, nous devons tenir compte de l'organisation spatiale du site. À l'image des villages retrouvés au ConFest, le CCMF possède aussi ses villages, même s'ils ne sont pas reconnus officiellement. Chaque village ou zone semble comporter un nombre de festivaliers ayant des motivations et des définitions de l'événement pouvant être complémentaires ou discordantes avec celles d'un autre village. Par exemple, nous retrouvons un village punk aux alentours de l'Underground stage où la grande majorité des concerts sont joués par des formations punks. Les amateurs de métal et d'hardcore gravitent autour du HM stage<sup>36</sup>. Quant à eux, les *goths* possèdent leur propre petit café. Le territoire n'est pas uniquement séparé par styles musicaux. Certains festivaliers semblent plus intéressés par les séminaires offerts. Dans le cas échéant, ils passeront une bonne partie

---

<sup>36</sup> Le HM stage (Heavily Metal) est commandité par le mensuel portant le même nom.

de leurs journées au *Cornerstone University* afin d'assister à plusieurs conférences sur des sujets aussi diversifiés que les systèmes de santé, l'homosexualité, la guerre, les relations matrimoniales, etc. Pour d'autres, le festival demeure l'occasion parfaite de relaxer et de renouveler des amitiés. De plus, sur les aires de camping, il y a également de nombreuses petites communautés qui se forment<sup>37</sup>.

Ceci étant dit, je ne présume pas que les individus demeurent confinés aux espaces décrits précédemment. Il y a tout de même un va-et-vient continu. Par contre, les préférences personnelles des festivaliers feront en sorte qu'ils passeront une bonne proportion de leur temps à un endroit spécifique. Donc, lorsque Robert parle en terme de « *big family* » et que Tim emploie les expressions « *sense of community* » et « *fellowship* », leurs propos sont énoncés dans un contexte de sous-site particulier qui ne semble pas englober l'entièreté du festival. Robert est un punk de 32 ans et il est un individu très influent parmi les punks évangéliques du CCMF. Lorsqu'il mentionne « *These are my kids. This is my family* », il fait justement référence au petit regroupement punk se situant près de l'Underground stage où il en était également le gérant de scène. Pour ce qui est des propos de Tim, ils sont énoncés au sein d'un contexte qui semble reproduit à travers le site. Étant donné que le festival s'étale sur une semaine, les festivaliers campent pendant la durée de l'événement. À travers les zones réservées au camping, il y a une multitude de petits groupes qui se forment de façon organisée ou à l'improviste. Tim faisait justement partie d'un de ces derniers, qui comportait environ 20 personnes et dont je faisais également partie. L'unité, le partage et la camaraderie étaient prédominants à l'intérieur de ce groupe. Alors, dans un

---

<sup>37</sup> Le concept « communauté », tel qu'employé par mes informateurs, mérite d'être approfondi. Premièrement, il fait référence à un regroupement de personnes qui partagent une aire de campement, des intérêts et des valeurs. De plus, leurs expériences de communauté vécues durant le festival semblent intrinsèquement rattachées à l'étymologie du mot. L'origine du mot « communauté » provient du terme latin *munus*, qui signifie don ou cadeau, et *cum*, qui veut dire ensemble ou entre nous (source : [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)). Donc, « communauté » signifie littéralement « partager entre nous ». Or, ceci s'avérait une caractéristique marquante au sein du groupe que je vivais. Les gens partageaient leur nourriture, leurs biens matériels, leurs expériences de vies, leurs talents, leurs temps, etc. De plus, les interactions sociales étaient informelles et spontanées. Elles étaient basées sur l'harmonie, la camaraderie et l'égalité.

contexte aussi précis et limité, les sentiments de confraternité et d'égalité semblent beaucoup plus plausibles qu'à une échelle incluant des milliers d'individus.

D'autres observations font aussi en sorte que je mets à l'écart le *communitas* afin d'opter pour l'hétérotopie. Une de ces dernières concerne la remise en question de l'authenticité de certaines personnes par d'autres. À maintes reprises, j'ai entendu certains de mes jeunes informateurs traiter d'autres personnes de *poseur*<sup>38</sup>. Ils disaient qu'ils étaient des *week-end punks*, des *week-end goths*, etc. Lors d'une conversation, Josh m'a mentionné : « *Yeah, there are a lot of people here putting on shows. But where is 'nt that; people putting on shows. Some people just try too hard* » (Propos recueillis au CCMF, 2003). Théoriquement, nous pouvons faire sens de ces critiques en employant le concept de capital sous-culturel développé par Sarah Thornton relativement à son analyse des *club cultures* en Angleterre. Thornton part du prédicat que : « *Club culture is not a unitary culture but a cluster of subcultures which share this territorial affiliation, but maintain their own dress codes, dance styles, music genres and catalogue of authorized and illicit rituals* » (1997 : 200). Le capital sous-culturel dérive du concept de capital culturel développé par Bourdieu. Elle le définit de la façon suivante :

*Subcultural capital can be objectified and embodied. Just as books and paintings display cultural capital in the family home, so subcultural capital is objectified in the form of fashionable haircuts and carefully assembled record collections. Just as cultural capital is personified in 'good' manners and urbane conversations, so subcultural capital is embodied in the form of 'being in the now', using (but not over-using) current slang and looking as if you were born to perform the latest dance styles... ... Nothing depletes capital more than the sight of someone trying too hard (Ibid : 202-203).*

Donc, nous pouvons interpréter les critiques de mes informateurs à l'égard d'autres jeunes comme étant une affirmation de leur richesse en terme de capital sous-culturel. Il semble y avoir une séparation basée sur un jugement esthétique (Bourdieu, 1984) : « *Bourdieu argues that aesthetic judgement is always a matter of distinction – it involves separating out that which is superior from that which is inferior* » (Heath et

---

<sup>38</sup> L'expression *poseur* est utilisé afin de désigner des personnes non-authentiques qui adhèrent à un style en particulier.

Potter, 2004 : 124). Donc, il existe un type de hiérarchie entre les festivaliers qui est mesurée en terme de *cool*. Cette hiérarchie variera entre individus, mais comportera toujours des personnes qui sont et qui paraissent *cool* et ceux qui ne le sont pas. Encore une fois, l'aspect égalitaire et consensuel du *communitas* ne semble pas concorder avec mes données.

Ce dernier point relève d'un dissentiment indirect. Toutefois, j'ai également assisté à des conflits directs entre festivaliers où les esprits se sont échauffés. Avant le début d'un concert de *hardcore*, le gérant de scène s'est adressé à la foule un peu trop agitée et leur a dit :

*Listen! You guys out there in the pit, keep it away from the soundboard or he'll shut the show down. It's a late night and the boys are running on fumes. No crowd surfing. If you crowd surf, the show is over. If you need anything come and see me at the back of the stage. If you're tired of hearing me saying this, come back here and complain in my face...* (Brian, propos recueillis au CCMF, 2003).

Finalement, il existe aussi des dissensions quant à la mise en pratique, les comportements et l'idéologie d'un évangélisme alternatif. Tout au long de ce mémoire, j'ai pris soin de ne pas dépeindre les évangéliques alternatifs comme un groupe homogène. Certes, j'ai dégagé trois grandes caractéristiques, mais elles doivent être perçues comme des axes gradués où chaque évangélique alternatif peut se retrouver à une position plus ou moins élevée. Donc, chaque caractéristique possède une latitude pouvant comporter une variation de comportements et d'idéologies. Lorsque deux positions se trouvent éloignées sur un ou plusieurs axes, des conflits peuvent émerger. Par exemple, j'ai assisté à des discussions virulentes au sujet de l'homosexualité. Pendant que certains prênaient la conversion des homosexuelles à l'hétérosexualité, d'autres penchaient plus vers une acceptation des homosexuelles au sein de l'Église. D'autres conversations pouvaient graviter au sujet de l'amplitude et des moyens de l'évangélisation. Pendant qu'une minorité prênaient des méthodes agressives, d'autres optaient pour des moyens plus passifs.

Nous pouvons donc affirmer que le CCMF remplit bien la troisième particularité du modèle de St.John. C'est-à-dire que, durant un événement de culture alternative

hétérotopique, les interactions entre individus sont autant complémentaires que discordantes et conflictuelles. Toutefois, nous ne pouvons pas nous empêcher d'accoler une nature exclusivement péjorative aux mots discordes et conflits. Au CCMF, les discordes et les conflits concernant les motivations et les définitions de l'événement, les jugements esthétiques et le contenu d'un évangélisme alternatif semblent également bénéfiques. Afin d'expliquer ce point, je me baserai sur une citation de l'ethnologue Susan Harding qui indique :

*Rituals are routinized public events that reproduce implicit cultural assumptions, points of view, and social relations. Rituals also always alter cultural assumptions, points of view, and social relations, for no reiteration is ever an exact replication. Under some circumstances, as a result of changes in ritual form, content, or context, rituals become sites of more cultural transformation than reproduction (2000 : 129).*

Donc, si pendant un moment nous considérons le CCMF comme un rituel, il devient un événement public qui reproduit et transforme ce que Harding a nommé les suppositions culturelles, les opinions et les relations sociales. Le festival, par le biais de la musique, des séminaires, des conférences et des interactions informelles entre festivaliers, devient un espace public où le dialogue et les débats entre évangéliques alternatifs sont présents. Ce sont justement les conflits et les discordes entre individus liminoïdes qui détiennent le potentiel d'engendrer des dialogues et des débats sur des sujets aussi diversifiés que la définition de la musique chrétienne, sa place dans la société, l'industrie musicale, les formes appropriées de *worship*, l'avortement, les mariages gais et j'en passe. Ces sujets sont débattus par des artistes, des festivaliers, des gens de l'industrie, des pasteurs, etc. Alors, ce qui semble de prime abord revêtir un aspect négatif (les discordes et les conflits) semble plutôt être une composante importante du moteur permettant une (re)production et une (ré)actualisation d'une identité évangélique alternative. Le site devient un espace public où l'identité et les valeurs évangéliques alternatives sont reconsolidées et réinventées. Comme le mentionne Dowd, Liddle et Nelson, en référence à leur étude de trois festivals aux États-Unis : « [...] *music festivals often create change beyond their own borders. This catalytic potential stems from the intensity of such events. Festivals can provide a forum for creating, mobilizing, and rejuvenating both performers and audiences* » (2004 : 150).

Ainsi, je conclus ce chapitre en me référant encore une fois à St. John pour affirmer que le CCMF est une culture alternative hétérotopique ainsi qu'un espace liminoïde : « *Often temporary event-spaces, what I call alternative cultural heterotopias, are liminal realms. They are thresholds fomenting the (re)creation of alternative identities, effecting 'alternative orderings'* » (2001 : 2). De façon simplifiée, le festival *Cornerstone* est un espace alternatif où les évangéliques, qui ne cadrent pas avec une définition *mainstream* de cette religion, peuvent exprimer et débattre leur manière d'entretenir une relation avec le Christ et avec la vie sociale moderne.

## Conclusion

Partant du prédictat que les textes de la culture populaire sont matières à réflexion critique, ce mémoire a essayé de dégager les significations sociales et culturelles qui émergent de la musique alternative chrétienne telle qu'étudiée au CCMF. Donc, à l'image de plusieurs auteurs (Howard et Streck (1999), Stolzoff (2000), Walser (1993), etc.), je crois que la musique, la société et la culture sont intégralement liées. Les significations associées à un morceau particulier ne peuvent pas être soustraites des contextes politiques, économiques, religieux, etc. : « *The meaning of rock is not to be found only in the sonic wave forms, nor is it to be found in lyrics transcribed and analysed. Rock and Roll is a form of music that must be understood in situ and furthermore is one that comes with a significant measure of cultural baggage* » (Howard et Streck, 1999 : 18).

Étant donné que la musique chrétienne est un produit du Christianisme évangélique, les fractions, les divisions et les divergences concernant les croyances et les pratiques religieuses, qui caractérisent l'évangélisme contemporain, seront reflétées au sein de la CCM (Howard et Streck, 1999). Cependant, le but de ce mémoire n'était pas d'aborder l'ensemble des dissensions à l'intérieur de l'évangélisme contemporain. Plutôt, je me suis concentré sur un cas précis mettant en scène l'évangélisme alternatif et l'évangélisme *mainstream* tel qu'il est conçu et imaginé par les évangéliques alternatifs. Je prends bien soin de mentionner que l'évangélisme *mainstream* ne possède pas un caractère et un emplacement déterminé. Il doit être appréhendé en tant qu'archétype pouvant varier d'une personne à l'autre et d'un groupe à l'autre (Clark, 2003). La description et les particularités de l'évangélisme *mainstream* exposées tout au long de cet ouvrage proviennent directement des propos des individus interrogés au CCMF et il est utilisé par ces derniers afin de délimiter une culture évangélique dominante à partir de laquelle ils peuvent émettre des critiques culturelles et créer de nouvelles formations identitaires.

À travers l'étude de la musique alternative chrétienne et d'un festival se concentrant sur cette forme musicale, nous avons justement observé les critiques culturelles qui se trouvent à la base des dissensions entre les deux protagonistes et sur lesquelles repose une identité évangélique alternative. Nous avons pu constater l'omniprésence de la dichotomie *goody two shoes/brokenness*, qui est au cœur du discours de mes informateurs. Leurs critiques gravitent autour de la volonté de l'évangélisme dominant à conformer les pratiques religieuses et sociales à des positions doctrinales. Par conséquent, ces positions doctrinales limiteront ou tenteront de récuser la souffrance personnelle et sociale (*brokenness*), qui est centrale à l'identité des évangéliques alternatifs :

*Watching once doctrinally conservative denominations embrace more liberal theologies as they increasingly emphasized 'love' rather than doctrine as the mark of the true Christian, fundamentalist Christians have responded by attempting to reaffirm and preserve what they perceive to be essential doctrinal positions. Hence, social issues have been largely deleted from the fundamentalist version of Christianity. Social actions such as feeding the hungry, housing the homeless, and caring for widows and orphans are no longer held to be marks of the true Christian; rather, one's identity as a Christian is dependant upon one's agreement with particular doctrinal positions ... .. as well as participation in selected 'spiritual' activities... .. and nonparticipation in others. Deviation from these standards on virtually any issue either by degree or by kind, would be enough to evoke apprehension... .. In focusing on individual belief, evangelicals have necessarily focused on individuals, frequently discounting the influence of what might be called 'structural sins'. Poverty, hunger, abortion, drug abuse, and other such issues are thus approached as personal failings rather than social problems (Howard et Streck, 1999 : 209).*

Ces mésententes concernant les véritables traits d'un évangélique sont manifestées au sein de la CCM, car « *Rooted in the evangelical culture, it is not suprising that contemporary Christian music came to reflect the larger social system in which it exists* » (Ibid.). Après avoir analysé la musique alternative chrétienne en la contrastant avec la musique chrétienne *mainstream*, nous pouvons maintenant remarquer que l'on retrouve sensiblement les mêmes catégories d'oppositions qui divisent l'évangélisme *mainstream* de l'évangélisme alternatif (voir section III). La volonté de certains artistes à transcender une expression musicale prudente, qui aborde des propos doctrinaux de la foi chrétienne et qui dénie la souffrance humaine et sociale, incarne pleinement la source des discordes entre l'évangélisme *mainstream* et alternatif.

Cependant, la musique alternative chrétienne et le CCMF n'agissent pas seulement en tant que miroir reflétant les critiques culturelles portées à l'évangélisme *mainstream*. Ils jouent également un rôle prépondérant quant à la formation d'une sous-culture évangélique distincte. Ils constituent un moyen privilégié à travers lequel les évangéliques se trouvant à la marge du courant dominant réussissent à créer un univers alternatif de performance, de production et de politique (Stolzoff, 2000). Comme Stolzoff l'a remarqué en rapport au *dancehall* (Ibid.), la musique alternative chrétienne et le CCMF deviennent un idiome principal par lequel de nouvelles idéologies, de nouvelles identités et de nouvelles pratiques religieuses et sociales se forment en opposition au discours sous-culturel hégémonique entourant l'évangélisme. Subséquemment, la musique alternative chrétienne et le CCMF acquièrent un potentiel contre-hégémonique.

Cependant, l'attribution d'une nature contre-hégémonique ou subversive à des expressions de la culture populaire a souvent été mise à l'écart dans le monde académique. Le meilleur exemple de ce discrédit provient des théoriciens de l'École de Francfort, pour qui les produits de la culture populaire sont subjugués aux méthodes de standardisation qui gouvernent la production industrielle. Selon eux, la seule fonction de ces produits demeure la réconciliation du consommateur avec le statu quo afin de renforcer la domination du système capitaliste. Sans être complètement fausse, cette lecture de la culture populaire s'avère néanmoins incomplète. En prenant comme point de départ la musique alternative chrétienne et la musique chrétienne *mainstream*, nous pouvons renchérir cette interprétation pessimiste en indiquant que les produits de la culture populaire possèdent une nature ambivalente, c'est-à-dire qu'ils peuvent être le site de production idéologique hégémonique ainsi que contre-hégémonique (Best, 1997).

Toutefois, comment la musique alternative chrétienne et le CCMF peuvent-ils être subversifs, résistants ou contre-hégémoniques si ces derniers restent disponibles aux amateurs et aux festivaliers par le biais de marchandises? Communément, seules les expressions artistiques se situant à l'extérieur du monde commercial (aussi connu sous le nom de *high culture* ou *folk culture*) se voient accorder un potentiel de contestation

sociale. Cependant, comme nous l'avons vu, tous les produits culturels doivent négocier avec les médias de masse, les « micro-médias » ou l'industrie culturelle afin de rejoindre un public quelconque (Best, 1997). À ce sujet, Robert Walser, qui tente de démontrer que les textes de la culture populaire peuvent détenir un pouvoir de contestation malgré leurs dimensions commerciales, rajoute :

*[...] most scholars of popular music assume that recent mass-mediated music is somehow more 'compromised' than earlier music by its involvement with commercial structures and interests. This is simply not true. Music has always been 'commercial', at least since the Renaissance; that is, music has always been supported by the interests and patronage of particular social groups and enmeshed in institutional politics, mechanisms of distribution, and strategies of promotion. If it makes sense to study specific operas as sites of the exchange and contestation of social meanings, rather than as interchangeable epiphenomena of a patronage structure, it makes equal sense to treat more recent popular texts with similar specificity and care (1993 : xii).*

Donc, si les circonstances de production ne permettent pas de légitimer le pouvoir contestataire et séditionnaire de la musique, est-ce que toute la musique créée et produite a comme seul but de renforcer l'idéologie dominante? C'est à ce stade-ci que certaines approches théoriques développées au sein des *cultural studies*, notamment l'approche néo-gramscienne, permettent de réévaluer le rôle de la culture populaire. Tony Bennett décrit adéquatement la fonction de la culture populaire de ce point de vue théorique :

*The field of popular culture is structured by the attempt of the ruling class to win hegemony and by forms of opposition to this endeavor. As such, it consists not simply of an imposed mass culture that is coincident with dominant ideology, nor simply of spontaneously oppositional cultures, but is rather an area of negotiation between the two within which – in different particular types of popular culture – dominant, subordinate and oppositional cultural and ideological values and elements are 'mixed' in permutations ( Bennett, Mercer et Woolacott cités dans Stolzoff, 2000 : 228).*

La CCM concorde convenablement avec cette réflexion au sujet de la culture populaire, car elle regroupe de la musique et des festivals qui corroborent et qui récriminent l'idéologie de l'évangélisme dominant. D'un côté, nous avons pu observer le désir des artistes, des promoteurs, des dirigeants de compagnies de disques et de stations radio à reproduire l'idéologie d'un évangélisme dominant. Dans ce cas-ci, la musique chrétienne sera caractérisée par une musique simple, des propos clairs abordant la doctrine chrétienne et par une exclusion des émotions négatives et des problèmes sociaux. Vu que la grande majorité de l'industrie de la CCM est formée par des

individus (producteurs, artistes et consommateurs) adhérant aux attributs de l'évangélisme *mainstream*, un haut pourcentage de la musique créée et produite possédera les particularités mentionnées. De l'autre côté, nous retrouvons des artistes et des promoteurs qui, malgré la forte pression des dirigeants de compagnies de disques et des stations de radio et en dépit de la logique de la rentabilité, ont pris la décision de composer et de produire de la musique et un festival se situant à l'encontre des valeurs idéologiques de l'évangélisme dominant. Le caractère oppositionnel de ces deux expressions de la culture populaire (musique alternative chrétienne et le CCMF) provient justement de cette abjuration. Dans son texte intitulé *Over the Counter-Culture : Rethorizing Resistance in Popular Culture*, Beverly Best offre une alternative afin d'appréhender l'effet oppositionnel de certaines productions de la culture populaire :

[...] *when a musician composes a musical text where she or he has creatively deviated from the conventionally 'sellable' structure ... or in the lyrical content of which she or he has parodied the conventional subject matter of (more commercial) popular music or challenged certain sexual, ethnic, class or gendered stereotypes, or when a text resonates with the history of subjugated groups in struggle, this form of popular cultural production can have oppositional effects on audiences and other musicians. It may indeed be a contradiction that the way this text acquires an audience is through circulation in the form of a commodity (i.e., record cassette tape, compact disc, or concert), and yet this contradiction need not undermine its oppositional potential on other levels (1997 : 23).*

Les travaux du critique culturel Lawrence Grossberg, au sujet du rock n' roll, offre également un subterfuge en vue d'outrepasser les interprétations des expressions de la culture populaire par le biais des structures économiques. À défaut de seulement posséder une vision adornéenne de la culture populaire, stipulant que l'hégémonie contrecarre les produits culturels résistants à travers des pratiques d'incorporation, Grossberg postule que le pouvoir de certaines musiques réside dans leur capacité « d'excorporation » (1997). L'excorporation se réfère à la capacité de certaines musiques à renverser les pratiques hégémoniques d'incorporation qui réaffectent des expressions artistiques, réclamant une certaine extériorité, au sein du contexte des relations hégémoniques (Ibid.). Ces musiques déplacent des symboles, des objets, des sons, des styles, etc. de leurs existences significatives à l'intérieur de la culture dominante et les replacent dans une alliance affective de différenciation et de résistance (Ibid.).

Dans les deux cas, le potentiel contre-hégémonique de la musique semble dépendant de la capacité des artistes, des producteurs et des amateurs à négocier avec ce que Spivak a nommé les « *structures of violence* » (1990). Au lieu de chercher un positionnement oppositionnel pur se situant à l'extérieur des structures économiques, qui par surcroît s'avère fictif, Spivak croit que les artistes, producteurs et amateurs devraient utiliser les outils qui leurs sont disponibles afin de combattre la culture dominante (Ibid.). Ceci rejoint ce que je nomme la philosophie *fight fire with fire* mise de l'avant par un des pionniers des *cultural studies* : Raymond Williams. Parmi ces travaux, Williams a révisé le modèle de l'École de Francfort et il a dénoté l'existence de pratiques culturelles émergentes se développant au sein d'enclaves sous-culturelles, mais qui peuvent se frayer un chemin jusqu'à la culture dominante (Haynsworth, 2003). À défaut de dénigrer un tel passage, Williams voit en ce transfert une nécessité pour engendrer des changements culturels. Selon lui, la transformation de la culture d'une société dépend de la capacité des individus à utiliser les médias de communication dans le but d'entamer un discours interne et transcender la culture commune partagée déjà existante (1990, 1961). Ceci est ce que Williams a nommé « *the long revolution* » (Ibid.). Sans tomber dans un déterminisme technologique, il est tout de même conscient du développement et de la convoitise des technologies de la communication par la culture dominante afin de remplir des agendas bien particuliers. Donc, pour Williams, une façon de renverser ce contrôle hégémonique est d'utiliser ces mêmes technologies.

Ces idées ont déjà été articulées par des artistes connues. Parmi ces derniers, il serait intéressant à mentionner le nom de William S. Burroughs (1914-1997). Auteur influent de la *beat generation* et grande inspiration pour plusieurs musiciens contemporains, Burroughs incarnait pleinement le paradoxe de l'artiste subversif qui jouissait d'un statut de célébrité. Cependant, Burroughs lui-même ne considérait pas sa situation comme étant contradictoire. À ce sujet, il mentionna : « *There's no contradiction to subverting to something and profiting by it at the same time... ... I say you got to play the cards you got* » (William S. Burroughs cité dans Hibbard, 1999). Du nombre considérable d'artistes qui admire l'art et l'idéologie contre-hégémonique de Burroughs, on retrouve la défunte figure de la renaissance du rock au début des années '90 et modèle, malgré

lui, de toute une génération de jeunes désenchantés par leur société : Kurt Cobain (1967-1994). Répondant aux détracteurs l'accusant d'être un *sell-out*<sup>39</sup>, Cobain, dans la même veine que Burroughs, rétorqua lors d'une entrevue : « *To be shuned by the claim that just because you are playing the corporate game you are not honest? You use [corporate America] to your advantage. You fight them by joining them* » (Kurt Cobain cité dans Haynsworth, 2003 : 51).

Les artistes alternatifs et les promoteurs du CCMF ont également mis à profit leur capacité de négociation. Au lieu de complètement se retirer ou abandonner face à l'adversité et à la pression de l'industrie *mainstream*, ils ont pris la décision de s'approprier les mêmes voies de production, de distribution et de promotion. Par conséquent, certains artistes oeuvrent de façon complètement indépendante afin de rendre leurs produits accessibles. D'autres individus ont décidé de lancer de nouvelles compagnies de disques se spécialisant dans la musique alternative chrétienne. Finalement, les membres de la communauté JPUSA ont pris la chance de mettre sur pied un festival qui semblait être un projet perdu à l'avance. Les évangéliques alternatifs se sont approprié plusieurs formes médiatiques dans le but de faire entendre leur « voix » et critiquer l'évangélisme *mainstream*. Les individus ayant le potentiel à accomplir cette négociation, en vue de défier la logique de la profitabilité et de défier les attributs de l'idéologie dominante, peuvent disséminer des discours et des pratiques contre-hégémoniques. Ici, je me joins à Best lorsqu'elle indique : « *I would argue that those musicians who challenge the logic of profitability, and the audiences of their work, can in some cases have taken on the role of organic intellectuals, to use Gramsci's term...* » (1997 : 33). Pendant que certains pourront souligner qu'aucune révolution sociale ou culturelle ne peut être engendrée par une confrontation politique et idéologique, se situant à l'intérieur de la culture populaire, je me tourne vers Jameson, qui souligne que les confrontations à petites échelles sont une précondition aux changements révolutionnaires de la société :

---

<sup>39</sup> Expression utilisée afin de désigner un artiste qui a délaissé une intégrité artistique et idéologique au profit de la célébrité et de l'argent.

*Overt revolution is no punctual event... ...but brings to the surface the innumerable daily struggles and forms of class polarization which are at work in the whole course of social life that proceeds it, and which are therefore latent and implicit in 'pre-revolutionary' social experience (Jameson cité dans Best : 33)*

Finalement, je termine en mentionnant que les données ethnographiques et l'analyse de ces dernières, présentées durant ce mémoire, se rapportent à un contexte précis où les facteurs permettant de créer un espace contre-hégémonique, hétérotopique et liminal sont à un paroxysme. Sous-tendre que les cinquante et une autres semaines de l'année sont aussi intenses, me paraît relever de la prétention académique. Malheureusement, aucune donnée ethnographique originale n'a été recueillie en dehors du festival<sup>40</sup>. Alors, au lieu de m'aventurer dans des analyses et des hypothèses sans fondement, je préfère avouer les limites de mon travail.

Ces limites prennent tout leurs sens si nous revisitons les écrits de Victor W. Turner pour une dernière fois. En tentant de faire sens des conflits sociaux et de leurs résolutions, Turner développa le concept de *social drama*. Selon Turner, les drames sociaux sont des « public episodes of tensional irruption » ( 1974 : 33) et des « units of aharmonic or disharmonic process, arising in conflict situations » (Ibid. : 34). En se basant sur ses données recueillies parmi les Ndembu, Turner dénote que les drames sociaux possèdent quatre phases d'action publique qui s'avèrent observables. Ces quatre phases sont : rupture (*breach*), crise (*crisis*), action rectificante (*redressive action*) et réintégration (*reintegration*). La première phase est caractérisée par une rupture des normes qui régularisent les rapports entre les parties (Turner, 1974). Lorsqu'une rupture a lieu, elle occasionne une crise à partir de laquelle la division entre les deux parties s'élargit. La troisième phase se produit afin de limiter l'étendue de la crise au moyen de mécanismes rectifiants mis en opération par des membres du système social déréglé :

*They may range from personal advice and informal mediation or arbitration to formal juridical and legal machinery, and, to resolve certain kinds of crisis or legitimate other modes of resolution, to the performance of public ritual (Ibid. :39).*

Étant donné que la troisième phase est la plus liminale, c'est à l'intérieur de cette dernière que le rituel liminal peut être décrété afin de résoudre la crise et offrir la

---

<sup>40</sup> À part quelques courriels échangés entre mes informateurs et moi.

possibilité de réintégration. Si les mécanismes rectifiants ne fonctionnent pas, une régression à la phase de crise a lieu. La phase de réintégration est particularisée par la résolution du conflit. Donc, le groupe résistant est réintégré à la société ou une légitimation et une reconnaissance des schismes irréparables se produisent entre les deux protagonistes (Turner, 1974).

Ce modèle de Turner semble bien s'appliquer aux divisions et aux mésententes retrouvées au sein de l'évangélisme aux États-Unis. Durant ce mémoire, j'ai justement observé le drame social se déroulant entre les évangéliques *mainstream* et les évangéliques alternatifs. Toutefois, l'attention portée aux quatre phases décrites par Turner a été très inégale. Mon travail s'est surtout concentré sur la deuxième et la troisième phase de son modèle (crise et action rectifiante). Pratiquement aucune exploration historique du conflit entre les évangéliques *mainstream* et alternatifs n'a été faite. Cette dernière aurait permis de mieux saisir la phase de rupture. De plus, étant donné que mes données ethnographiques se limitent à un espace hétérotopique et liminal, la phase de réintégration demeure encore un mystère pour moi. Une recherche de plus longue haleine, qui coordonnerait des données attribuables aux quatre phases, permettrait d'avoir une image complète du drame social mettant en scène l'évangélisme *mainstream* et l'évangélisme alternatif. Une chose est certaine, ce sujet a le potentiel de faire couler encore beaucoup d'encre.

## Bibliographie

- Adorno, Theodor W. 1991, *The Culture Industry*. Londres-New-York :Routledge.
- Attali, Jacques. 2001, *Bruits* . Fayard : Presses Universitaires de France.
- Baker, Paul. 1985, *Contemporary Christian Music: Where It Came From, What It Is, Where It's Going*. Westchester, Ill.: Crossway.
- . 1979, *Why Should the Devil Have All the Good Music?*, Waco, Tex.: Word Books.
- Balmer, Randall. 2002, *Encyclopedia of Evangelicalism*. Louisville : Westminster John Knox Press.
- . 1997, *Mine Eyes Have Seen the Glory: A Journey into Evangelical Subculture in America*. New-York: Double day.
- Baumann. Gerd. 1992, « Ritual implicates 'Others': re-reading Durkheim in a plural society. » dans de Coppet, D. (dir.), *Understanding Rituals*. London: Routledge.
- Bebbington, David. 1989, *Evangelicalism in Modern Britain: A History from the 1730s to the 1980s*. London: Unwin Hyman.
- Bennett, Andy. 2001, *Cultures of Popular Music*. Buckingham-Philadelphia : Open University Press.
- . 1999, « Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship Between Youth, Style and Musical Taste ». *Sociology*, Vol.33 (August) : 599-617.
- Best, Beverly. 1997, « Over-The-Counter-Culture : Rethorizing Resistance in Popular Culture » dans Redhead, Steve, Derek Wynne and Justin O'connor,(dir.) *The Clubcultures Reader : Readings in Popular Cultural Studies*. Oxford : Blackwell.
- Boehlert, Eric. 1996, « Holy Rock & Rollers. » *Rolling Stone*, (Oct.) 3 : 23-24.
- Bourdieu, Pierre. 1990, *Propos sur le Champ Politique*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- . 1984, *Distinction : A Social Critique of the Judgement of Taste*. London : Routledge and Kegan Paul.
- Brown, Bruce A. 1996, « On the Beat: Rock-Alternative. » *Contemporary Christian Music*. 19,5 (Nov.): 19-20.

Budde, Michael. 1997, *The (Magic) Kingdom of God : Christianity and Global Culture Industries*. Boulder : Westview Press

Budde, Michael. et Robert W. Brimlow. 2000, *The Church as Counterculture*. Albany : State University of New-York press.

Cassanova, Jose. 1994, *Public Religions in the Modern World*. Chicago: University of Chicago press.

Clark, Dylan. 2003, « The Death and Life of Punk, The Last Subculture. » dans Muggleton, D and R. Weinzierl (dir.), *Post-Subcultures Readers*. New-York : Berg.

Cohen, Abner. 1982, « A polyethnic London carnival as a contested cultural performance. » *Ethnic and Racial Studies*, 3: 23-41.

----- . 1993, *Masquerade Politics: Explorations in the Structure of Urban Social Movements*. Berkeley: University of California Press.

Cohen, Sarah. 1993, « Ethnography and Popular Music Studies. » *Popular Music* 12, 2 : 123-138.

Crépeau, Robert. 1997, « Le chamane croit-il vraiment à ses manipulations et à leurs fondements intellectuels? » *Recherches Amérindiennes au Québec*, Vol. XXVII, no. 3-4 : 7-17.

Cromartie, Michael L. 2000, « The Evangelical Kaleidoscope : A Survey of Recent Evangelical Political Engagement » dans Gushee, D.P. (dir.) *Christians and Politics Beyond the Culture Wars : An Agenda for Engagement*. Grand Rapids : Baker Books.

Decurtis, Anthony (dir.). 1992, *Present Tense: Rock N'Roll and Culture*. Durham: Duke University Press.

Deflem, Mathieu. 1991, « Ritual, Anti-Structure, and Religion: A Discussion of Victor Turner's Processual Symbolic Analysis. » *Journal for the Scientific Study of Religion*, 30(1):1-25.

Denisoff, R. Serge. 1969, « Folk-Rock : Folk Music, Protest, or Commercialism. » *Journal of Popular Culture* 3, 2 : 214-230.

Detweiler, C. et B. Taylor, 2003, *A Matrix of Meanings : Finding God in Pop Culture*. Grand Rapids : Baker Academic.

Drane, J., 1974, *A New American Reformation: A Study of Youth Culture and Religion*. Totowa, N.J. : Littlefield.

During, Simon. (dir.), 1999, *The Cultural Studies Reader*. Londres-New-York : Routledge.

- Ellul, Jacques, 1988, *Anarchie et Christianisme*. Lyon : Atelier de Création Libertaire.
- Epstein, Jonathon S. (dir.), 1994, *Adolescents and Their Music: If It's Too Loud, You're Too Old*. New-York:: Garland.
- Ferrairuolo, P., 1995, « Church Leaders Troubled by Christian Music. » *Contemporary Christian Music* 17, 11 (May): 65.
- Fischer, John, 1995, « Field of Themes. » *Contemporary Christian Music*. 17, 10 (April) : 86.
- Fischlin, D. et A. Heble (dir.), 2003, *Rebel Musics : Human Rights, Resistant Sounds and the Politics of Music Making*. Montréal : Black Rose Books.
- Fishwick, M., 1969, « Pop Theology. » *Journal of Popular Culture* 3, 2 (fall) : 268-273.
- Flake, Carol, 1984, *Redemptorama : Culture, Politics and the New Evangelicalism*. New-York : Penguin.
- Flanigan, Clifford C. 1990. « Liminality, carnival, and social structure: the case of late medieval Biblical drama. » dans Ashley, K. (dir.), *Victor Turner and the Construction of Cultural Criticism: Between Literature and Anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.
- Forbes, B.D et J.H. Mahan (dir.), 2000, *Religion and Popular Culture in America*. Berkeley : University of California Press.
- Foucault, Michel. 1984, « Des Espaces Autres. » *Architecture, Mouvement, Continuité*. n° 5 (octobre) : 46-49.
- Frank, Tom, 2001, « Alternative to What? » dans Harrington, C.L. and D.D. Bielby (dir.), *Popular Culture : Production and Consumption*. Malden, Mass. : Blackwell Publishers.
- Frith, Simon (dir.), 1990, *Facing the Music: Essays on Pop, Rock and Culture*. London: Mandarin.
- , 1987, « Toward an Aesthetic of Popular Music » dans Leppert, R. et S. McClary (dirs.), *Music and Society : The Politics of Consumption, Performance and Reception*. Cambridge : Cambridge University Press.
- , 1983, *Sound Effects : Youth, Leisure, and the Politics of Rock*. London : Constable and Company Ltd.

Garofalo, Reebee. (dir.), 1992, *Rockin' the Boat : Mass Music & Mass Mouvement*. Boston : South End.

Geertz, Clifford, 1973, *The Interpretation of Cultures; Selected Essays*. New-Tork : Basic Books.

Graffin, Greg, 1998, « A Punk Manifesto. » document internet disponible à <http://www.badreligion.com/news/essays.php?id=5>.

Grossberg, Lawrence, 1996 [1984], « Another Boring Day in Paradise : Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life ». dans Gelder, K. et S. Thornton (dir.), *The Subcultures Reader*. New York : Routledge.

Gushee, David P. (dir.), 2000, *Christians & Politics Beyond the Culture Wars : An Agenda for Engagement*. Grand Rapids : Baker Books.

Harding, Susan F. 2000, *The Book of Jerry Falwell : Fundamentalist Language and Politics*. Princeton, New-Jersey : Princeton University Press.

Harris, David. 1992, *From Class Struggle To The Politics of Pleasure : The Effects of Gramscianism on Cultural Studies*. London-New-York : Routledge.

Hartz, Brian F., 2001, « Never Mind the Death of Joey Ramone, Punk Anarchy Lives On. » document internet disponible à <http://frictionmagazine.com/song/news/joeyramone.asp>.

Haynsworth, Leslie, 2003, « 'Alternative' Music and the Oppositional Potential of Generation X Culture. » dans Mulrich, John et Andrea L. Harris (dir.), *Genxegesis*, Madison : University of Wisconsin Press/Popular Press.

Heard, Mark, 1992, « Life in the Industry : A Musician's Diary. » *Image : Journal of the Arts and Religion*. No. 2 (Summer) : 71-82.

Heath, Joseph. et Andrew Potter. 2004, *The Rebel Sell : Why The Culture Can't Be Jammed*. Toronto : HarperCollins Publishers

Hebdige, Dick, 1979, *Subculture : The Meaning of Style*. London and New-York : Routledge.

Hendershot, Heather, 2004, *Shaking the World for Jesus : Media and Conservative Evangelical Culture*. Chicago : The University of Chicago Press.

Hertenstein, Mike, 2003, « Paradox and Possibility : The Unofficial Story of Cornerstone Festival. » *Cornerstone Festival 2003 Program Issue # 1 / Cornerstone Magazine*. Vol.2 (April) : 10-11, 16-17, 20-22.

Hibbard, A. (dir.), 1999, *Conversations with William S. Burroughs*. Jackson : University Press of Mississippi.

Higgins, G., 2003, «Between Iraq and a Hard Place : War, The End-Times, and Christian Peacemaking. » *Relevant Magazine* (May/June) : 54-57.

Horkheimer, Max. et Theodor W. Adorno, 1994, « The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception. » dans Horkheimer Max and Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*. New-York: Continuum.

Howard, James R. et John.M. Streck. 1996 «The Splintered Art World of Contemporary Christian Music.» *Popular Music* 15,1: 37-53.

-----, 1999, *Apostels of Rock: The Splintered World of Contemporary Christian Music*. Lexington : The University Press of Kentucky.

Huffman, J.R., 1972, « Jesus Christ Superstar: Popular Art and Unpopular Criticism » *Journal of Popular Culture*. 6, 2: 259-69.

Hunter, James D., 1987, *Evangelicalism: The Coming Generation*. Chicago: University of Chicago Press.

-----, 1983, *American Evangelicalism: Conservatism Religion and the Quandry of Modernity*. New Brunswick, N.J: Rutgers University Press. .

Izard, Michel. 1991. « Méthode ethnographique » dans Bonte, Pierre et Michel Izard, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris : Quadrige/PUF.

James, Walter, 1962, *The Christian in Politics*. Londres : Oxford University Press.

Kaiser, Glenn. 2003, *Thoughts on the 'Emerging Church'*. Texte internet disponible à <http://www.glennkaiser.com/pastor.cfm>

Kruse, Holy. 1993, « Subcultural Identity in Alternative Music Culture. » *Popular Music* 12, 1 (Jan.): 33-41.

Laclau, Ernesto et Chantal Mouffe. 1985, *Hegemony and Socialist Strategy : Towards a Radical Democratic Politics*. Londres : Verso.

Larson, Bob. 1969, *Hippies, Hindus and Rock n' Roll*. McCook, Neb. : Larson.

Lengermann, P.M. et Niebrugge-Brantley, J. 1990, « Feminist Sociological Theory : The Near-Future prospects. » dans G. Ritzer (dir.), *Frontiers of Social Theory : The New Synthesis*. New York : Columbia University Press.

Leppert, Richard D., et Susan McClary (dir.). 1987, *Music and Society: The Politics of Compositions, Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lont, Cynthia, 1990, « Persistence of Subcultural Organizations : An Analysis Surrounding the Process of Subcultural Change. » *Communication Quarterly* 38,1 (Winter) : 1-12.

Marchart, Oliver, 2003, « Bridging the Micro-Macro Gap : Is There Such a Thing as a Post-subcultural Politics? » in Muggleton, David and Rupert Weinzierl (dir.), *Post-Subcultures Readers*. New-York : Berg.

Marcus, Greil. 1989, *Lipstick Traces : A Secret History of The Twentieth Century*. Cambridge : Harvard University Press.

Martin, James, (dir.), 2002, *Antonio Gramsci : Critical Assessments of Leading Political Philosophers*. Londres-New-York : Routledge.

-----, 1998, *Gramsci's Political Analysis*. New-York : St-Martin's Press.

Mattelart, Armand et Erik Neveu. 1996, « Cultural Studies' : La Domestication d'une Pensée Sauvage. » Paris, *Réseaux* no. 80.

Mattern, Mark, 1998, *Acting in Concert : Music, Community, and Political Action*. New-Brunswick, N.J. : Rutgers University Press.

McIntire, Carl. 1945, *The Rise of the Tyrant : Controlled Economy vs. Private Enterprise*. N.J : Christian Beacon Press.

Miller, Vincent J. 2004, *Consuming Religion : Christian Faith and Practice in a Consumer Culture*. Londres-New-York : Continuum.

Moore, R. Lawrence, 1994, *Selling God : American Religion in the Marketplace of Culture*. New-York : Oxford University Press.

Muggleton, David, 2000, *Inside Subculture : The Postrmodern Meaning of Style*. Oxford-New-York : Berg.

Nayak, Anoop, 2003, *Race, Place and Globalization : Youth Cultures in a Changing World*. New York : Berg.

Olaveson, Tim. 2004, « 'Connectedness' and the rave experience : Rave as new religious movement? ». dans St. John, Graham (éd.), *Rave Culture and Religion*, New-York : Routledge.

Pinsky, Mark. 2001, « Saint Flanders » *Christianity Today*, (February 5), Vol.45, no. 2 : 28

Potter, Kyle. 2001, « Social Gospel Theology » document disponible sur internet à <http://spider.georgetowncollege.edu/htallant/courses/his338/students/kpotter/theology.htm>.

Romanowski, William D., 1990, « *Contemporary Christian Music. The Business of Music Ministry.* » dans Quentin J. Schultze (dir.), *American Evangelicals and the Mass Media*. Grand Rapids : Zondervan Publishing House.

Ruby, Jay. 1977, « The Image Mirrored : Reflexivity and The Documentary Film. » *Journal of the University Film Association* 29, no.4 : 3-13.

----- . 1980, « Exposing Yourself : Reflexivity, Anthropology and Film. » *Semiotics* 3 no.1-2 : 153-179.

----- . 2000, *Picturing Culture : Explorations of Film & Anthropology*. Chicago : The University of Chicago Press.

Spivak, Gayatri. 1990, *The Post-Colonial Critic : Interviews, Strategies, Dialogues*. éd. Sarah Harasym, Londres et New-York : Routledge.

Stahl, Geoff. 2003, « Tastefully Renovating Subcultural Theory : Making Space for a New Model. » dans Muggleton, David and Rupert Weinzierl (éds.), *Post-Subcultures Readers*. New-York : Berg.

St. John, Graham. 2001, *Alternative Cultural Heterotopia and the Liminoid Body : Beyond Turner at ConFest – Analysing Victor Turner's alternative lifestyles research*. Document disponible sur internet à [http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m2472/is\\_1\\_12/ai\\_72299821/pg\\_1](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2472/is_1_12/ai_72299821/pg_1).

----- . 2004, « The difference engine : Liberation and the rave imaginary » dans St. John, Graham (dir.), *Rave Culture and Religion*, New-York : Routledge.

Stolzoff, Norman C. 2000, *Wake the Town and Tell the People : Dancehall Culture in Jamaica*. Durham and London : Duke University Press.

Stout, D.A. et J.M. Buddenbaum (dirs.), 1996, *Religion and Mass Media : Audiences and Adaptations*. Thousand Oaks : SAGE Publications.

Tanner, Kathryn. 1997, *Theories of Culture : A New Agenda for Theology*. Minneapolis : Fortress Press.

Thompson, John J. 2000, *Raised by Wolves : The Story of Christian Rock & Roll*. Toronto : ECW Press.

Trott, Jon. 1995, « Life's Lessons : A History of Jesus People USA (part 5) » *Cornerstone*, Vol. 24, Issue 107 : 45-47.

Turner, Victor W. 1969, *The Ritual Process : Structure and Anti-Structure*. Chicago : Aldine Publishing Company.

----- . 1974, *From Ritual to Theatre : The Human Seriousness of Play*. New-York : Performing Arts Journal Publications.

----- . 1982, *Dramas, Fields, and Metaphors : Symbolic Action in Human Society*. Ithaca : Cornell University Press.

Vale, Vick. 2001, *Real Conversations no.1 : Henry Rollins, Jello Biafra, Lawrence Ferlinghetti, Billy Childish -Interviews by V.Vale*. San Francisco : RE/Search Publications.

Williams, Raymond. 1961, *The Long Revolution*, Londres: Chatto et Windus.

----- . 1990, *Television: Technology and Cultural Form*, Londres: Routledge.

Weber, Donald. 1995, « From limen to border: a meditation on the legacy of Victor Turner for American cultural studies. » *American Quarterly* , 47(3):525-36.

Weber, Max. 1985, *L'Éthique Protestante et L'Esprit du Capitalisme*. Paris : Plon.

Weinstein, Deena, 1991, *Heavy Metal : A Cultural Sociology*. New-York : Lexington Books.

Weinzierl, Rupert et David Muggleton, 2003, « What is 'Post-subcultural Studies' Anyway? » dans Muggleton, D and R. Weinzierl, *Post-Subcultures Readers*. New-York : Berg.

Willis, Paul, 1996 [1976], « Theoretical Confessions and Reflexive Method. » dans Gelder, Ken et Sarah Thornton (dir.), *The Subcultures Reader*. New York : Routledge.

Wyzayker. 2001, « Conservative Christians ». document disponible sur internet à [http://www.democraticunderground.com/articles/01/03/010308\\_christians.html](http://www.democraticunderground.com/articles/01/03/010308_christians.html).

## Annexes



Figure 1. Le site du *Cornerstone Christian Music Festival* (photo : Nelson Arruda, 2003).



Figure 2. Exemple de campement (photo : Nelson Arruda, 2003).



Figure 3. Une discussion de groupe à l'ombre (photo : Nelson Arruda, 2003).

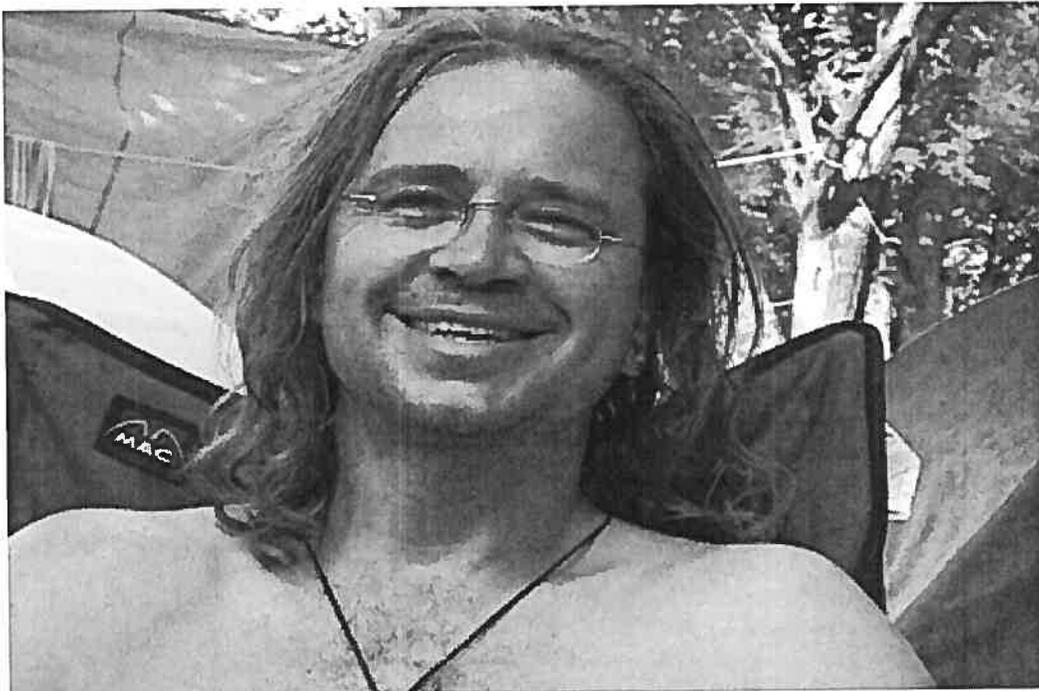


Figure 4. Greg (photo : Nelson Arruda, 2003).

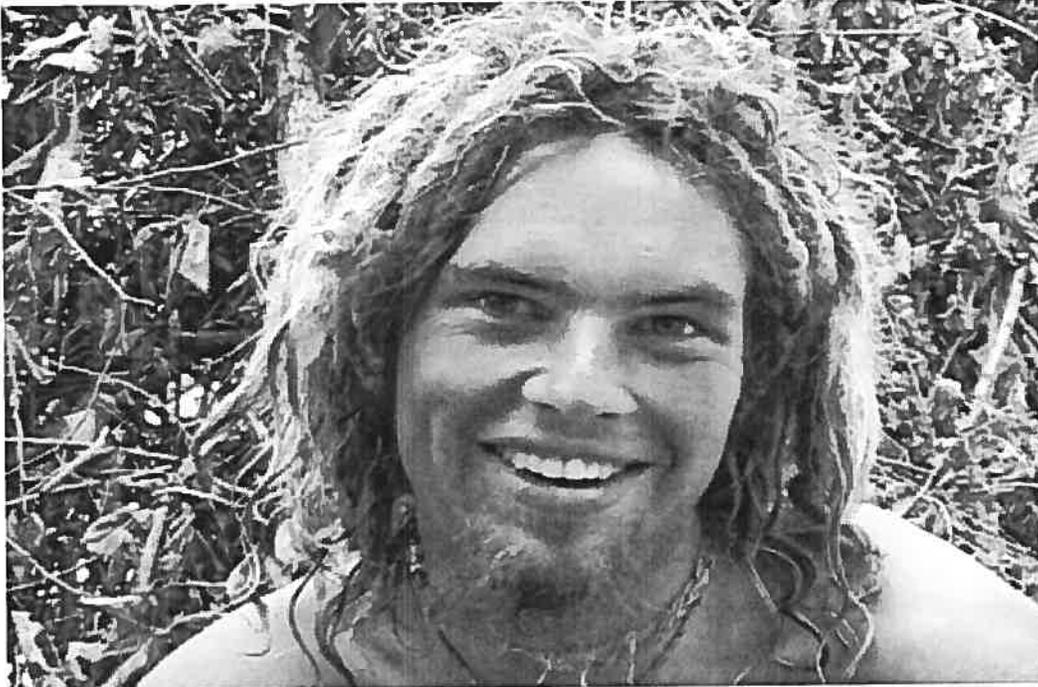


Figure 5. Tim (photo : Nelson Arruda, 2003).



Figure 6. Graffiti anti-guerre (photo : Nelson Arruda, 2003).



Figure 7. *Le pit* (photo : Nelson Arruda, 2003).



Figure 8. La formation hardcore Figure Four (photo : Nelson Arruda, 2003).



Figure 9. Aaron de la formation Me Without You (photo : Nelson Arruda, 2003).



Figure 10. Me Without You en spectacle (photo : Nelson Arruda, 2003).



Figure 11. Robert de la formation punk Headnoise (photo : Nelson Arruda, 2003).



Figure 12. Quelques habitants du village punk (photo : Nelson Arruda, 2003).



Figure 13. La formation hardcore Zao en spectacle (photo : Nelson Arruda, 2003).



Figure 14. Tatouage de Jésus-Christ (photo : Nelson Arruda, 2003).

