

Université de Montréal

**Arcade Fire et le paradoxe de l'*indie* :  
de la scène montréalaise à la reconnaissance internationale**

par  
Margalida Amengual Garí

Faculté de musique

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de  
l'obtention du grade de maîtrise en Musique, option Musicologie

Mai, 2017

© Margalida Amengual Garí, 2017



## Résumé

Près de quinze ans après la percée du grunge de Nirvana dans le circuit *mainstream*, le groupe Arcade Fire, issu de la scène *indie* montréalaise des années 2000, a connu une reconnaissance internationale importante. En effet, malgré un début de carrière et un premier disque, *Funeral*, davantage associés à la musique indépendante, Arcade Fire a rencontré un grand succès commercial, public et critique, et sa musique est aujourd'hui distribuée et diffusée dans les circuits globaux de la pop. Dès lors, comment un groupe ayant changé de scène et d'échelle de production, de diffusion et de distribution est-il pourtant toujours associé au terme *indie* ?

Appuyée par une bibliographie en études des musiques populaires et en sociomusicologie, cette étude explore cette question d'abord par une recherche historique sur le terme *indie* et sur la scène du même nom à Montréal, puis par une analyse historique de la carrière d'Arcade Fire, et ce, afin de comprendre comment ce terme a continué à être opérationnel pour parler du groupe. Ce travail démontre que si la carrière d'Arcade Fire est devenue moins *indie* dans la manière de produire, de distribuer et de diffuser la musique, l'étiquette *indie* fonctionne néanmoins toujours pour parler du groupe, car elle est liée à des valeurs de l'être humain que sont l'identité et l'authenticité. En ce sens, la construction d'une identité *indie* et d'une aura d'authenticité autour du groupe a fonctionné comme une stratégie pour donner de la valeur et légitimer sa carrière jusqu'à ce jour.

**Mots clés :** 1) Arcade Fire, 2) scène *indie*, 3) succès commercial, public et critique, 4) identité, 5) authenticité

## Summary

Almost fifteen years after the mainstream breakthrough of Nirvana's grunge, the group Arcade Fire, originating from the early 2000s indie scene in Montreal, has earned important international recognition. In fact, despite the close association of their early career and their first album, *Funeral*, with the independent music scene, Arcade Fire has gone on to meet with great commercial, public and critical success. Why, therefore, is this group, who has changed their scene and their scale of production, diffusion and distribution, still linked with the term "indie"?

Supported by a bibliography in popular music studies and sociomusicology, this master's thesis explores this question firstly through a historical study of the term indie and of Montreal's indie scene, followed by an analysis of Arcade Fire's career, in order to understand this term's continued relevance in writing about the group. This work shows that while the Arcade Fire's career is now less indie in their manner of producing, distributing and diffusing their music, the label still serves as a way of referring to the group, since it is linked to the human values of identity and authenticity. In fact, the construction of an indie identity and an aura of authenticity around the group functions as a strategy to add value and legitimate its career to date.

**Keywords:** 1) Arcade Fire, 2) *indie* scene, 3) commercial, public and critical success, 4) identity, 5) authenticity

## Table de matières

Identification du jury	iii
Résumé	iv
Summary	v
Table de matières	vi
Remerciements	viii
<b>0. INTRODUCTION</b>	<b>1</b>
0.1 Objet d'étude	3
0.2 Vocabulaire	11
0.3 Problématique et hypothèse	12
0.4 Méthodologie	14
0.5 Plan des chapitres	15
0.6 Limites de ce mémoire	16
<b>1. WHO THE FUCK IS ARCADE FIRE ?</b>	<b>18</b>
1.1 La musique d'Arcade Fire	19
1.2 Le son Arcade Fire	22
1.3 La carrière discographique d'Arcade Fire	27
1.3.1 <i>Arcade Fire</i> , un EP DIY republié (2003)	27
1.3.2 <i>Funeral</i> , l'ouvre fondatrice (2004-2005)	28
1.3.3 Le <i>buzz</i> de Montréal et la retraite	30
1.3.4 De Farnham au monde : <i>Neon Bible</i> et <i>Mirror Noir</i> (2006-2007)	31
1.3.5 De <i>l'indie</i> au <i>mainstream</i> : <i>The Suburbs</i> (2008-2011)	33
1.3.6 Le Grammy	35
1.3.7 Le changement : le lancement de <i>Reflektor</i> (2012-2013)	36
1.3.8 L'album <i>Reflektor</i>	39
1.3.9 Le rencontre avec d'autres musiques	40
1.4 Où en est Arcade Fire ? (2013-2016)	42
<b>2. UNE SCÈNE MUSICALE INDIE</b>	<b>44</b>
2.1 Le Québec, Terre promise de la musique « indé » ?	45
2.2 Montréal, capitale culturelle	46
2.3 Une scène musicale <i>indie</i> à Montréal	49
2.3.1 Le processus de conceptualisation de « scène »	49
2.3.2 La formation d'une scène culturelle au Mile End	52
2.3.3 L'affirmation d'une scène musicale <i>indie</i>	54
Les acteurs : groupes, salles, labels et public	54
La visibilité : un buzz médiatique avec Arcade Fire	58
L'après-buzz : une scène vivante	61
Le récit du « Montréal Sound » face à l'hétérogénéité	64
2.4 Arcade Fire et Montréal : une histoire d'amour	65

2.5 Conclusion	67
<u>3. « ONE VERY, VERY INDIE BAND »</u>	<u>68</u>
3.1 Mise en contexte historique du concept	70
3.1.1 Un terme en évolution	70
3.1.2 L'authenticité comme valeur de l' <i>indie</i>	76
3.2 Arcade Fire, un groupe <i>indie</i> ?	78
3.2.1 Le récit sur Arcade Fire et l' <i>indie</i>	80
3.2.2 Une naissance « authentique » et un début <i>indie</i>	81
3.2.3 L' <i>indie</i> de Merge Records et les majors	82
3.2.4 Contrôle artistique <i>indie</i> et revenus économiques <i>mainstream</i>	85
3.2.6 À la recherche du grand public et du <i>mainstream</i>	88
3.2.7 Le danger du <i>mainstream</i>	89
3.3 Conclusion	92
<u>4. LA RÉCEPTION D'ARCADE FIRE DANS LA CRITIQUE MUSICALE SPÉCIALISÉE</u>	<u>95</u>
4.1 La critique musicale, une vocation politique	96
4.2 Les critères d'appréciation dans la critique	98
4.3 Pourquoi ces médias	99
4.3.1 <i>Rolling Stone</i> : la voix historique	99
4.3.2 <i>Pitchfork</i> : le <i>tastemaker</i> de la scène <i>indie</i>	100
4.3.3 <i>Les Inrockuptibles</i> : la voix francophone	101
4.4 Analyse des critiques	101
4.4.1 EP <i>Arcade Fire</i>	101
4.4.2 <i>Funeral</i>	105
4.4.3 <i>Neon Bible</i>	108
4.4.4 <i>The Suburbs</i>	112
4.4.5 <i>Reflektor</i>	116
4.5 Conclusion	120
<u>5. CONCLUSION</u>	<u>124</u>
Bibliographie	130
Annexes	xi

## Remerciements

Le processus de rédaction d'un mémoire demande un temps d'isolement et de solitude remarquable. Cependant, il est aussi vrai que sans l'appui de plusieurs personnes, ce projet aurait été impossible.

Je tiens d'abord à remercier ma directrice de recherche Flavia Gervasi qui, par son appui constant, a rendu mes études à Montréal et ce projet de recherche possibles. Je la remercie pour son conseil, son suivi et sa patience.

Je remercie tout particulièrement le directeur du projet Développement des publics de la musique au Québec (DPMQ), Michel Duchesneau, pour sa générosité ; il m'a donné l'opportunité d'intégrer une équipe de recherche jeune, active et pluridisciplinaire au sein de laquelle j'ai pu mettre en valeur ma double formation académique.

Je remercie ma famille et tout particulièrement mes parents, Sebastià et Antònia, qui m'ont donné l'opportunité d'étudier la musique dès mon enfance et qui m'ont poussée et soutenue vers les études universitaires. Merci également à mon frère, Sebastià Vicenç, et à ma sœur, Catalina, qui poursuivent aussi des carrières académiques à des milliers de kilomètres de distance de la maison.

Je tiens à remercier mes amies musicologues Caroline Marcoux-Gendron et Natassja Menezes qui m'ont montré le chemin à suivre et qui ont été des exemples de travail et d'amitié. Je suis reconnaissante envers mes correctrices et collègues Jeanne Doucet et Catherine Harrison-Boisvert qui m'ont aidée dans ce défi d'écrire un mémoire en français.

Je remercie aussi mon amie Amparo Aguado qui m'a soutenue tout au long de l'année de rédaction, ainsi que mes ami.e.s un peu partout à travers le monde pour qui la distance n'a pas été un frein à notre amitié.

Enfin, je tiens à remercier l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM), la Faculté des études supérieures et postdoctorales (FESP), la Faculté de musique et la chaire de musicologie de l'Université de Montréal pour l'appui financier pendant ma maîtrise.

*À Rai avec qui partager la musique sera toujours un défi et un plaisir.*



# **INTRODUCTION**

« Ce groupe [Arcade Fire],  
appartient maintenant au monde entier,  
pas seulement à Montréal »,

MARY CHELLAMY  
(Journaliste, *From Montréal*<sup>1</sup>)

*C'était le 30 août 2014, j'étais à Montréal et je me préparais à aller voir un concert. Ce n'était pas un concert montréalais comme un autre, car il s'agissait de la fin de la tournée « Reflektor » du groupe local Arcade Fire, aujourd'hui mondialement reconnu. Le groupe arrivait à la fin de sa tournée après 110 concerts dans 80 villes réparties sur 4 continents<sup>2</sup> et il jouait à domicile, au Parc Jean-Drapeau de l'Île Sainte-Hélène, avec les gratte-ciels de la ville de Montréal en toile de fond. 25 000 personnes dans le public, trois artistes en première partie, plus de trois heures de spectacle : il s'agissait là d'une véritable fête de la musique, tout en confettis et en serpentins. « Un puissant flux d'inspiration montréalaise », selon Alain Brunet de La Presse<sup>3</sup>, où « les spectateurs semblaient saisis d'une frénésie irrésistible, proche de la transe », d'après Philippe Rezzonico d'ICI Radio Canada<sup>4</sup>. Alors que j'étais présente dans la foule qui écoutait, chantait et dansait avec le groupe, une foule de questions me sont venues à l'esprit. D'abord, comment un groupe qui a fait ses premiers concerts au début des années 2000 dans des lofts privés à Montréal devant un public de quelques dizaines de personnes finit-il par jouer devant plus de 25 000 personnes en 2014, dont la plupart se sont habillées en tenue de soirée, comme le groupe l'avait demandé ? Ensuite, partant de la perspective d'une réception populaire, comment le grand public est-il devenu consommateur d'une musique qui faisait d'abord partie d'un circuit local, indépendant et restreint ? Pourquoi*

---

<sup>1</sup> Yannick B. Gélinas, *From Montréal*, Eurêka! Productions, 2011.

<sup>2</sup> Philippe Rezzonico, « Arcade Fire : Le Point D'orgue De 10 Ans De Succès », *ICI Radio Canada*, <http://blogues.radio-canada.ca/lafiliererezzonico/2014/08/31/arcade-fire-le-point-dorgue-de-dix-ans-de-succes/>, consulté le 15 février 2016.

<sup>3</sup> Alain Brunet, « Arcade Fire Envoûte Montréal », *La Presse*, <http://www.lapresse.ca/arts/musique/201408/31/014796005arcadefireenvoutemontreal.php>, consulté le 15 février 2016.

<sup>4</sup> Rezzonico, « Arcade Fire : Le Point D'orgue De 10 Ans De Succès », <http://blogues.radio-canada.ca/lafiliererezzonico/2014/08/31/arcade-fire-le-point-dorgue-de-dix-ans-de-succes/>.

*la critique spécialisée a-t-elle presque toujours été si bienveillante à l'égard du groupe ? À partir de ces questionnements de base, ce mémoire se propose d'analyser la carrière d'Arcade Fire afin de mieux comprendre le succès commercial, public et critique que le groupe a atteint pendant ses quelques quinze ans de carrière, ainsi que l'utilisation de l'étiquette « indie » qui l'accompagne très souvent.*

## **0.1 Objet d'étude**

Au début des années 1990, un groupe inconnu provenant de l'état de Washington a porté un sous-genre du rock alternatif, le *grunge*, à un niveau de visibilité planétaire. Il s'agissait du groupe Nirvana, avec son album *Nevermind* (DGC Records, 1991), qui s'est vendu à trois millions d'exemplaires. Dix ans plus tard, un groupe également peu connu, issu de la scène *indie* montréalaise des années 2000, a amené un autre sous-genre du rock alternatif, l'*indie rock*, à un niveau de notoriété tout aussi important : c'était le groupe Arcade Fire, avec son album *Funeral* (Merge Records, 2004). Au-delà des différences entre leurs genres musicaux respectifs et les cultures desquelles ils émergeaient, ces deux phénomènes de la musique populaire ont en commun un facteur déterminant : celui d'avoir atteint un niveau de succès commercial, public et critique pour le moins inattendu, car il s'agissait de musiques dites *indies* qui sont passées des scènes locales et indépendantes au *mainstream* global.

En 2016, Arcade Fire est un groupe de rock constitué de sept musiciens multi-instrumentistes (Win Butler, Régine Chassagne, Richard Reed Perry, Timothy Kingsbury, William Butler, Jeremy Gara et Sarah Neufeld) ayant à son actif une discographie notable comprenant l'EP éponyme *Arcade Fire* et les albums *Funeral* (Merge, 2004), *Neon Bible* (Merge, 2007), *The Suburbs* (Merge, 2010) et *Reflektor* (Merge, 2013). Arcade Fire bénéficie par ailleurs d'une reconnaissance internationale, et ce, autant de la part du public que de la critique spécialisée et de l'industrie du disque, qui a récompensé le travail du groupe par de nombreux prix, dont le Grammy du Meilleur Album de l'Année en 2011 pour *The Suburb*. Or, comment est apparu le phénomène Arcade Fire ?

Retracer l'histoire de la création d'Arcade Fire est une entreprise fastidieuse, car il

n'existe qu'une biographie du groupe<sup>5</sup> et les études en *popular music* qui le concerne sont encore rares et incomplètes<sup>6</sup>. Par exemple, il règne une certaine confusion au sujet de la naissance du groupe, car il est difficile d'identifier le moment précis qui scellerait la création d'Arcade Fire tel qu'on le connaît aujourd'hui. Selon le journaliste Mick Middles, auteur de la biographie d'Arcade Fire, on pourrait situer l'origine du groupe à Boston en 2000, quand Win Butler a commencé à écrire quelques chansons qui ont pris une certaine importance quand il les a partagées avec son nouveau camarade de classe, Josh Deu. En 2001, les deux amis ont décidé de s'installer à Montréal, considérant que sa scène musicale pourrait leur offrir davantage d'opportunités<sup>7</sup>. Cependant, plusieurs autres sources ne prennent pas en compte la période de Boston pour relater les débuts d'Arcade Fire et préfèrent considérer que le groupe s'est formé directement à Montréal quelques années plus tard, après la rencontre de Win Butler avec Régine Chassagne. C'est le cas du journaliste Kerry L. Smith, auteur de l'*Encyclopedia of Indie Rock*<sup>8</sup>, qui situe le début d'Arcade Fire directement à Montréal en 2003. L'hypothèse de la naissance à Montréal est également soutenue par l'*Encyclopédie Canadienne*<sup>9</sup>, qui indique pourtant cette naissance deux ans plus tôt, en 2001. C'est dans la capitale culturelle du Québec que le groupe a commencé à se produire en trio avec Win Butler, Josh Deu et Régine Chassagne, donnant des concerts dans des galeries d'art et jouant dans des soirées intimes dans les lofts du Mile End. Le fait que les rares sources qui existent ne fournissent pas de versions cohérentes quant à la date et au lieu de la formation du groupe confirme un manque de

---

<sup>5</sup> Pour le moment il n'existe pas de biographie officielle du groupe, mais il existe une biographie qui, même si elle n'est pas officielle, s'appuie sur la collaboration du groupe, car elle contient des témoignages de ses membres : Mick Middles, *Arcade Fire. Behind the Black Mirror*, Londres, Omnibus Press, 2012.

<sup>6</sup> Jusqu'à présent, l'auteure de ce mémoire n'a trouvé aucun travail académique entièrement consacré à la carrière d'Arcade Fire. Néanmoins, le groupe est cité dans des travaux plus généraux sur l'*indie rock* ou la scène de Montréal, et il existe aussi quelques travaux consacrés à des aspects ciblés du groupe. Par exemple:

- La campagne de marketing du disque *Reflektor* est analysée dans : Brian Fauteux, « Reflections of the Cosmopolitan City: Mapping Arcade Fire's *Reflektor* and its Intermedia Promotional Campaign », *Journal of Popular Music Studies*, vol. 27, n° 1, 2015, p. 48–68.

- Les deux premières critiques de *Pitchfork* pour les disques *Funeral* et *Neon Bible* sont analysées dans : Ernst Samuel, « An Indie Hype Cycle Built for Two : a Case Study of the Pitchfork album reviews of Arcade Fire and Clap Your Hands Say Yeah », mémoire de maîtrise, Colorado State University, 2012.

<sup>7</sup> Middles, *Arcade Fire. Behind the Black Mirror*, p. 29.

<sup>8</sup> Kerry L. Smith, *Encyclopedia of Indie Rock*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 2008, p. 22.

<sup>9</sup> « Arcade Fire », *Encyclopédie Canadienne*, <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/arcade-fire/>, consulté le 20 avril 2016.

précision des sources disponibles sur le moment fondateur de celui-ci. Cela s'explique probablement parce que la naissance spontanée d'un groupe, c'est-à-dire qui n'est pas chapeauté par un producteur ou une maison de disques dès le commencement, ne fait que rarement l'objet d'une grande attention médiatique.

Le but ici n'est pas d'établir à quel moment précis le groupe a été créé, mais plutôt de retracer l'histoire de l'ensemble de ses musiciens, car dans presque tous les cas, leurs origines ont grandement marqué leurs goûts et leurs références musicales. Si nous arrivons à comprendre d'où viennent et qui sont ces musiciens, nous pourrions comprendre comment s'est constitué Arcade Fire.

Le fondateur et leader du groupe, Edwin Farnham Butler III, plus connu sous le nom de Win Butler, est né en 1980, selon la biographie de Middles, dans une communauté de tradition mormone de Truckee (Californie), au sein d'une famille à l'héritage musical très marqué<sup>10</sup> : sa mère, Liza Butler, est harpiste, pianiste et chanteuse, et son grand-père, Alvino Rey, était un compositeur et arrangeur de swing connu pour avoir été un des pionniers de la guitare électrique à pédale. En 1984, après la naissance de son frère William Butler, la famille a déménagé à The Woodlands, une ville nouvelle et une *census-designated place*<sup>11</sup> au sud-est de l'état de Texas, où les deux frères ont grandi. Malgré l'artificialité de cet endroit, on y trouvait un certain nombre d'institutions culturelles et sportives, telles que le Cynthia Woods Mitchell Pavilion, siège du Houston Symphony Orchestra, où Arcade Fire a d'ailleurs joué le 4 mai 2011 pour la première fois. Comme le suggère Middles dans la biographie du groupe<sup>12</sup>, le fait d'avoir grandi dans une communauté strictement planifiée et organisée sur le plan géographique et démographique – ce qui ne semble pas laisser trop de place à l'imagination et à la créativité infantile, contrairement à d'autres environnements où les grands espaces permettent davantage d'exploration, comme la campagne – peut être considéré comme

---

<sup>10</sup> Middles, *Arcade Fire. Behind the Black Mirror*, p. 19.

<sup>11</sup> Les Census Designated Places (CDPs) « are the statistical counterparts of incorporated places, and are delineated to provide data for settled concentrations of population that are identifiable by name but are not legally incorporated under the laws of the state in which they are located. The boundaries usually are defined in cooperation with local or tribal officials and generally updated prior to each decennial census ». Tiré de : « Geography. Geographic Terms and Concepts - Place », United States Census Bureau, [https://www.census.gov/geo/reference/gtc/gtc\\_place.html](https://www.census.gov/geo/reference/gtc/gtc_place.html), consulté le 20 avril 2016.

<sup>12</sup> Middles, *Arcade Fire. Behind the Black Mirror*, p. 20.

une contradiction avec l'esprit créatif et bohème d'une partie de la famille :

Win and Will Butler's twin Woodlands childhoods might be seen as perfect grounding for lives led in successful if uniformed obscurity. Indeed, the very concept of this suburban idyll seems designed to repress the bohemian instincts that both inherited from their mother and grandfather<sup>13</sup>.

Quoi qu'il en soit, la vie en banlieue à The Woodlands influencera Win Butler et son frère, ce qui se reflètera dans un des disques du groupe, *The Suburbs* (Merge, 2010), qui propose une réflexion sur la vie en banlieue, ainsi que sur l'aliénation, la solitude et l'obscurité qui en découlent<sup>14</sup>.

À la maison, les deux frères ont grandi en écoutant les musiques d'Edvard Grieg, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven et Johannes Brahms, que leur mère écoutait en boucle, mais aussi en compagnie des classiques du répertoire *pop-rock*, comme les Beatles. En ce qui concerne ses propres goûts musicaux, Win Butler se définit comme un *rock fan* du groupe britannique *new wave/post-punk* The Cure, des groupes issus de la scène de Manchester tels que les groupes de post-punk Joy Division – avec Ian Curtis à sa tête – et New Order – formé par les musiciens de Joy Division après le suicide de Curtis –, et les groupes de rock James et The Smiths<sup>15</sup>. Win Butler se déclare fan de ces groupes non seulement pour ce que leur musique lui inspire, mais aussi pour la manière de vivre, de concevoir l'art et de créer de ces musiciens :

Morrissey is quintessentially English and, naturally, that is fascinating to someone like me. I didn't know the films or places, especially in Manchester, but he created a world from his everyday existence. That is what an artist does. That is what I knew I would do... one day. Well, it planted a seed<sup>16</sup>.

Par contre, Win Butler n'écoutait pas de métal ni de grunge américain, et ne connaissait pas en profondeur les autres groupes fondamentaux de l'histoire du rock, comme les groupes londoniens Led Zeppelin ou Pink Floyd. Il semble donc évident que si l'on retrouve des traces de ces genres dans la musique d'Arcade Fire, elles ne proviennent pas des références de Win Butler.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Ce passage sera expliqué plus en détail dans la partie 1.3.5 de ce chapitre, consacrée au disque *The Suburbs*.

<sup>15</sup> Middles, *Arcade Fire. Behind the Black Mirror*, p. 21-26.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 26.

Concernant son parcours scolaire, Win Butler a suivi des études religieuses à la Phillips Exeter Academy de l'état du New Hampshire. À cette époque, il logeait dans la résidence étudiante Abbot Hall, où il a rencontré des personnes du monde entier (Hong Kong, Royaume-Uni, pays africains), et cette diversité l'a beaucoup stimulé intellectuellement<sup>17</sup>. Après cela, il a déménagé dans l'état de New York pour suivre des études artistiques au Sarah Lawrence College, qu'il a quitté après seulement un an<sup>18</sup>. Tout de suite après, il s'est établi à Boston, où il n'a pas voulu poursuivre ses études universitaires, mais plutôt se consacrer à la musique<sup>19</sup>. Il a alors commencé à écrire des chansons originales avec l'aide de son camarade Josh Deu, puis ils ont déménagé ensemble à Montréal en 2001. Ils y ont enregistré leur première démo avec l'aide de quelques autres musiciens locaux comme Brendan Reed (batterie, percussions, chant), Tim Kyle (guitare), Myles Broscoe (basse) et Dane Mills (guitare, batterie)<sup>20</sup>. Parmi ces premières chansons enregistrées, on retrouve « In The Attic », « Accidents », « Winter For a Year » et « The Great Arcade Fire », chanson qui a donné son nom au groupe<sup>21</sup> et qui a jeté les bases de son atmosphère sonore<sup>22</sup> : on y trouve déjà les variations de timbre caractéristiques de Win Butler, les changements de rythme et l'enfance comme thématique récurrente. Également à Montréal, Butler a suivi un baccalauréat en arts spécialisé en l'étude des Saintes Écritures à l'Université McGill<sup>23</sup>. Selon Middles, pour Butler, la capitale culturelle du Québec représentait le lieu qui lui permettrait de trouver une scène locale suffisamment développée pour voir ses aspirations internationales<sup>24</sup> se réaliser. Cela étant dit, c'est certainement sa rencontre avec Régine Chassagne qui a constitué le premier pas vers la réalisation de ses objectifs.

La plupart des sources situent leur première rencontre dans un petit concert à

---

<sup>17</sup> Josh Eells, « The Unforgettable Fire: Can Arcade Fire Be the World's Biggest Band? », *Rolling Stone*, <http://www.rollingstone.com/music/news/the-unforgettable-fire-can-arcade-fire-be-the-worlds-biggest-band-20140116>, consulté le 20 avril 2016.

<sup>18</sup> Middles, *Arcade Fire. Behind the Black Mirror*, p. 24-28.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Le son du groupe sera décrit dans le premier chapitre de ce mémoire.

<sup>23</sup> « The Arcade Fire is red Hot », *McGill News*, <http://www.mcgill.ca/news-archives/2004/winter/newsbites/three/>, consulté le 20 avril 2015.

<sup>24</sup> Middles, *Arcade Fire. Behind the Black Mirror*, p. 32.

McGill ou dans une galerie d'art. Cependant, c'est un extrait d'une interview réalisée avec Butler et Chassagne qui nous éclaire sur ce moment fondateur de l'histoire du groupe, entrevue durant laquelle les deux musiciens racontent le moment exact de leur première rencontre<sup>25</sup>. Butler y explique que Josh Deu et lui étaient de passage à l'école de musique de l'Université McGill pour tenter de trouver un batteur pour leur groupe. À un moment donné, ils se sont rendus à la cafétéria et Régine Chassagne était là, assise toute seule. Ils ont discuté un peu, mais apparemment Chassagne n'était pas trop intéressée par quelqu'un qui, à son avis, ne faisait rien d'extraordinaire, sauf ce que tout le monde fait en musique : « He said : "I play a little bit of piano, a little bit of guitar..." Oh, everyone plays a little bit of piano and a little bit of guitar », raconte-t-elle. Deux jours après, elle chantait quelques standards de jazz dans une exposition organisée à l'école d'arts de l'Université Concordia, une performance musicale que Butler a qualifiée de « really awesome ». Deux jours à peine après ce concert, ils jouaient ensemble pour la première fois. En 2003, Win Butler et Régine Chassagne se sont mariés<sup>26</sup>.

Selon la biographie de Middles, Régine Chassagne est née en 1977 à Montréal, au sein d'une famille d'immigrés haïtiens ayant échappés à la dictature de François Duvalier. Elle a grandi à Saint Lambert, une banlieue francophone sur la rive sud de Montréal. Concernant ses goûts musicaux, à l'âge de 15 ans Régine Chassagne écoutait du jazz, notamment la chanteuse Billie Holiday<sup>27</sup>. Sur le plan académique, elle est diplômée en communication de l'Université Concordia et a brièvement fréquenté l'école de musique de McGill, où elle a étudié un peu le jazz. Mais c'est son intérêt instinctif pour la musique qui l'a amenée à explorer divers instruments tels que l'accordéon, le xylophone, la batterie, la vielle à roue, l'orgue et quelques instruments à percussion<sup>28</sup>. Elle a fait partie du groupe Les Jongleurs de la Mandragore, spécialisé en musique européenne du XIIème au XIVème siècle, et du groupe de jazz Azúcar.

---

<sup>25</sup> « Arcade Fire: Early interview with Win Butler and Régine Chassagne », *Youtube*, [https://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=1Tg-rDhgfDg](https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=1Tg-rDhgfDg), consulté le 20 avril 2016.

<sup>26</sup> Dave Simpson, « Four funerals and a wedding », *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/music/2005/mar/11/arcadefire.popandrock>, consulté le 26 juin 2016.

<sup>27</sup> Middles, *Arcade Fire. Behind the Black Mirror*, p. 40.

<sup>28</sup> *Ibid*, p. 39.

La rencontre entre Win Butler et Régine Chassagne semble être un des moments-clés de la formation du groupe, car elle signifie la conjonction de deux univers différents : d'une part, le bagage autodidacte, rock et *indie* de Butler, et d'autre part, le bagage plutôt scolaire et savant de Chassagne. C'est le mélange de ces deux mondes artistiques qui permettra de former une nouvelle unité originale avec une base rock et *indie*, à laquelle s'ajoute l'utilisation d'une instrumentation souvent empruntée à d'autres types de musique, grâce à des instruments comme la vielle à roue, l'orgue, la harpe et le violon, entre autres. La rencontre entre Butler et Chassagne est également importante pour la suite de la formation du groupe, puisque le couple deviendra le noyau central qui fédèrera toutes les allées et venues des anciens et nouveaux membres d'Arcade Fire. Josh Deu, qui était à Boston et avait déménagé à Montréal avec Win Butler, a fini par abandonner le projet pour poursuivre ses études. C'est également durant cette période que la relation entre Win Butler et le bassiste Myles Broscoe, qui avait participé à l'enregistrement de la première démo, a commencé à dégénérer, raison pour laquelle Broscoe a aussi quitté le projet, pour être remplacé par Richard Reed Parry. Parry est un multi-instrumentiste d'origine ontarienne établi à Montréal, capable de jouer de la guitare, de la contrebasse, de la batterie, du célesta, des claviers et de l'accordéon. L'intégration de Richard Reed Parry à Arcade Fire est très importante, car c'est grâce à son réseau de contacts que les autres musiciens du groupe seront recrutés. Parry était notamment le contrebassiste de la formation New International Standards, où il jouait avec le guitariste et membre de Wolf Parade Tim Kingsbury et le batteur Jeremy Gara, qui devaient devenir eux aussi des membres officiels d'Arcade Fire. Parry était également membre du Bell Orchestre, une formation montréalaise de six musiciens parmi lesquels figurait le corniste Pietro Amato, qui a été un collaborateur ponctuel d'Arcade Fire, et la violoniste originaire de Vancouver Sarah Neufeld, qui, avec le temps, est aussi devenue membre du groupe. Le dernier ajout important de cette époque sera William Butler, le frère de Win Butler. Né en 1982 et élevé à The Woodlands, comme son frère, il est diplômé de la Phillips Exeter Academy en 2001 ; après quoi il avait entrepris un programme en études slaves et en poésie à la Northwestern University of Chicago. C'est durant cette période qu'il est devenu amateur de rock et de grunge américain, grâce à des groupes tels que Dinosaur Jr. et Nirvana.

Bien qu'il soit difficile de retracer le moment précis de l'arrivée de chaque membre du groupe, nous pouvons affirmer que c'est entre les années 2001 et 2005 que le noyau actuel de sept musiciens s'est configuré, à partir de connaissances et de relations personnelles des différents membres actifs sur la scène *indie* de Montréal. Dans une entrevue réalisée pour MarvinTV, Régine Chassagne parle du sentiment d'amitié et de famille qui règne dans le groupe :

In the band we were all friends first and then we became a band, so nobody joined the band just because they wanted to be a rock star. We were just good friends first of all and we are family too. My husband is in the band, his brother is in the band, so of course we want to stay together as a group and a family, so we are very supportive with each other, we understand, it is a kind of my family and some kind of cousins. If one day you are not feeling well, it just goes away, because I think we are strong together<sup>29</sup>.

Malgré ces relations d'amitié et ces liens de parenté au sein du groupe, il semble que Win Butler soit clairement le leader du groupe :

Butler runs the band as a kind of dicta-democracy, in which all members are equal, but one is more equal than others. "Win has the loudest mouth for sure", Parry says. "There's no question he's the leader of this band. Which is fine by me. I'm a Quaker, and consensus is fucking slow and hard. And at the end of the day, the fact that we can all get behind any idea and move forward is a small miracle"<sup>30</sup>.

Butler a une personnalité de leader et cela se ressent quand il désigne les autres musiciens du groupe comme son « staff<sup>31</sup> ». Par ailleurs, certaines situations illustrent ce leadership : lors de l'un des premiers concerts du groupe dans un loft, Butler a commencé à crier : « No! No! No! No! », parce que le batteur de l'époque n'avait pas le bon tempo<sup>32</sup>. Ces concerts dans des lofts sont les premiers du groupe et il est assez difficile d'en retrouver les dates, car durant cette période, les médias n'accordaient pas encore suffisamment d'attention au groupe naissant pour que les dates des concerts soient répertoriées. Néanmoins, Middles cite quatre concerts ayant eu lieu en 2002 : le 12 mai au Zaphod Beeblebrox à Ottawa ; le 16 et le 28 mai dans un loft au 1619, rue William, au centre-ville

---

<sup>29</sup> « Interview with Régine Chassagne from Arcade Fire », *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=F8IINsgLDJY>, consulté le 20 avril 2016.

<sup>30</sup> Josh Eells, « The Unforgettable Fire: Can Arcade Fire Be the World's Biggest Band? », <http://www.rollingstone.com/music/news/the-unforgettable-fire-can-arcade-fire-be-the-worlds-biggest-band-20140116>.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*

de Montréal, et un autre le 1<sup>er</sup> décembre à la Sala Rossa, également à Montréal, avec Royal City et Broken Social Scene<sup>33</sup>. De plus, selon le calendrier de la station de radio *Last.fm*, il y eut également un concert le 1<sup>er</sup> octobre à la Casa del Popolo, concert souvent évoqué par l’imaginaire populaire, mais très peu cité dans les sources journalistiques<sup>34</sup>. Le dernier membre à avoir intégré le groupe est le batteur Jeremy Gara, à l’occasion de l’enregistrement de *Neon Bible*, courant 2006.

## 0.2 Vocabulaire

Le terme *indie* et, dans une moindre mesure, celui de *mainstream* seront récurrents tout au long de ce mémoire. Les deux seront examinés davantage dans le troisième chapitre de ce mémoire, mais ils méritent d’être introduits brièvement dès le début.

Dans la littérature musicologique, le terme *indie* apparaît sous différentes formes ; les sources parlent autant de genre, de style, d’esthétique, de méthode de production, diffusion et consommation de la musique, de philosophie, d’éthique et aussi de scène. Cette nature polysémique du terme *indie* complexifie l’utilisation du terme et la possibilité d’en établir une définition unique. Dans cette partie, le but n’est pas d’arriver à une définition unique du terme, mais de construire son récit historique – qui ne peut être séparé de celui des maisons de disque – et de faire état de la question actuelle dans la littérature musicologique par rapport à l’histoire d’Arcade Fire.

D’une part, le terme *indie* est un terme fluctuant, qui a beaucoup évolué ces dernières années dans le domaine de la *popular music* et qui a suscité beaucoup de réflexion et de questionnement théorique, sans toutefois s’uniformiser<sup>35</sup>. Les premières années de la carrière d’Arcade Fire ont été purement *indie* au sens le plus strict du terme – philosophie de production de la musique basée sur l’autonomie et l’indépendance des moyens de production, diffusion et distribution de la musique –, comme nous le montrerons dans le troisième chapitre de ce mémoire.

Toutefois, le terme *indie* compris en tant que philosophie de production de la

---

<sup>33</sup> Middles, *Arcade Fire. Behind the Black Mirror*, p. 173.

<sup>34</sup> « Arcade Fire on Tour », *Last.fm*, <http://www.last.fm/music/Arcade+Fire/+events/2002>, consulté le 20 avril 2016.

<sup>35</sup> Christophe Pirenne, *Une histoire musicale du rock*, Fayard, Paris, 2011, p. 166.

musique avec des moyens indépendants semble ne plus être pertinent pour parler du groupe aujourd'hui. Le terme *indie* pris en tant que genre (*indie rock*) n'est pas valable non plus, car le type de rock et le son propre d'Arcade Fire, qui seront définis davantage dans le deuxième chapitre, sont difficilement définissables et classables sous une « esthétique *indie* » qui, d'ailleurs, n'a pas été complètement théorisée dans la littérature musicologique. Par conséquent, le terme *indie* est devenu une étiquette qui fonctionne à la fois comme un outil de marketing – tant dans l'industrie musicale que dans les médias – et comme une méthode de différenciation sociale, comme le propose le chercheur en musique et culture populaire Ryan Hibbett dans l'article « What Is Indie Rock?<sup>36</sup> ». Dans cet écrit, Hibbett emprunte le concept de « capital culturel » de Bourdieu pour effectuer un parallèle entre le *high art* et l'*indie rock* et établir que les deux souffrent d'un manque de popularité et d'appréciation de leur valeur et qu'ils requièrent des connaissances spécialisées afin d'être pleinement appréciés<sup>37</sup>.

Le terme anglais *mainstream* ou le synonyme courant dominant est un terme encore flou et il est généralement utilisé pour se référer aux préférences de consommation, aux goûts et aux pensées plus généralisés dans une société contemporaine vertebrée par une structure de médias de masse. Plus concrètement, en musique la notion du *mainstream* est souvent utilisée pour se référer à une partie de la musique populaire « qualifiée de banal, homogène, peu sophistiquée, sans discernement, non cultivée, faible, pas authentique, fausse, commerciale, conservatrice, sans imagination, [ou] conformiste<sup>38</sup> ».

### **0.3 Problématique et hypothèse**

Pendant la première moitié des années 2000, le quartier du Mile End, à Montréal, a été identifié comme un lieu privilégié de création culturelle et comme le cœur d'une nouvelle

---

<sup>36</sup> Ryan Hibbett, « What is Indie Rock? », *Popular Music and Society*, vol. 28, n° 1, 2005, p. 55.

<sup>37</sup> *Ibid.* La question des connaissances spécialisées et des références musicales sera reprise dans le quatrième chapitre, lors de notre analyse des critiques musicales.

<sup>38</sup> Citation traduite de l'anglais par l'auteur de ce mémoire : Alison Huber, « Learning to Love the Mainstream », dans D. Crowdy, S. Homan et T. Mitchell, *Musical In-between-ness*, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Technology, Sydney, 2002, cité dans : Baker, « Teenybop and The Extraordinary Particularities of Mainstream Practice? », p. 14.

scène musicale indépendante, où le groupe Arcade Fire a joué un rôle important, au point d'en être considéré comme la figure de proue<sup>39</sup>. Quinze ans après que Butler, Deu et Chassagne eurent commencé à créer de la musique ensemble et fait leurs classes sous le règne de l'*indie* et de la philosophie DIY<sup>40</sup> (qui se définissent par une certaine autonomie et indépendance des moyens de production, de diffusion et de distribution de la musique), le groupe Arcade Fire a cumulé une discographie qui est désormais produite à grande échelle et qui est distribuée et diffusée sur la scène internationale. Sa musique s'est hissée aux premières places des listes de classement, ses tournées sont maintenant internationales et ses concerts, de grande envergure. Enfin, le travail d'Arcade Fire est presque toujours reçu avec enthousiasme par la critique spécialisée, tant dans les médias plutôt généralistes que dans les médias spécialisés du monde *indie*.

Bien que la musique d'Arcade Fire soit aujourd'hui diffusée sur les circuits globaux de la pop et qu'elle ait connu une hausse de popularité fulgurante dans la sphère publique et à l'échelle internationale, comme l'atteste l'obtention du prix Grammy de l'Album de l'Année pour *The Suburbs* en 2011, elle reste toujours liée à la notion d'*indie*. Dès lors, un conflit se fait sentir entre la persistance de l'utilisation du terme *indie* (au moins dans sa définition originelle, qui faisait surtout référence à un processus de production, de diffusion et de distribution de la musique à plus petite échelle et indépendant de la grande industrie du disque, sans prendre en compte le genre musical à proprement parler) et la percée du groupe dans le *mainstream*. Ainsi, bien que le cas d'Arcade Fire ne soit pas unique, il demeure néanmoins très révélateur du processus de transformation d'une musique née sur une scène indépendante et locale, vers une musique distribuée, diffusée et écoutée sur la scène globale.

Ce travail, qui se trouve au croisement des études en *popular music* et de la sociomusicologie, utilise l'analyse documentaire historique pour expliquer la construction de la carrière et du succès commercial, public et critique d'Arcade Fire, ainsi que pour comprendre l'évolution de l'utilisation du terme *indie*, notamment par rapport au groupe, car malgré le fossé de plus en plus évident entre Arcade Fire et le concept originel

---

<sup>39</sup> L'affirmation d'une scène *indie* à Montréal pendant les années 2000 sera analysée davantage dans le deuxième chapitre de ce mémoire.

<sup>40</sup> *Do It Yourself*.

d'*indie*, ce terme est encore très souvent utilisé par les médias, les listes de ventes et le public pour se référer au groupe. L'objectif de ce mémoire est donc de comprendre pourquoi le terme *indie* demeure valide pour parler d'un groupe qui a changé de scène et qui a augmenté l'échelle de production, de diffusion et de distribution de sa musique, cette augmentation apparaissant d'emblée en contradiction avec la définition originelle du terme *indie*. Nous partons de l'hypothèse que, dans le cas qui nous occupe, le terme *indie* est devenu une étiquette pour le groupe, mais qu'elle demeure valide parce qu'elle est liée à des valeurs profondes à large portée, comme l'identité et l'authenticité, ce qui donne de la valeur à la carrière d'Arcade Fire aux yeux de l'industrie du disque, des médias et du public, du moins jusqu'à présent.

#### **0.4 Méthodologie**

Au tout début, ce projet était conçu comme une ethnographie élaborée à partir d'un travail de terrain basé sur des entrevues avec les membres du groupes et d'autres acteurs impliqués dans la chaîne de production de la musique d'Arcade Fire (producteurs, collaborateurs graphistes, journalistes, etc.). C'est la raison pour laquelle l'auteure de ce mémoire a entrepris deux démarches : celle pour bénéficier d'un certificat d'éthique du Comité plurifacultaire d'éthique de la recherche (CPÉR) et celle pour obtenir une entrevue avec les principaux membres du groupe. La première démarche a été accomplie avec succès, mais pas la deuxième. Lors d'un premier contact par e-mail en novembre 2014, la manager du groupe, Dounia Mikou, a expliqué que le groupe était dans une période de repos et que les différents membres travaillaient sur leurs projets personnels.

Sans être en relation avec les principaux membres du groupe, l'auteure de ce mémoire a décidé de commencer une analyse historique à partir de la documentation trouvée sur le groupe en parallèle avec les tentatives de contact avec le groupe. Au cours de cette période, il n'y a eu aucune réponse aux différents courriels envoyés, tandis que le processus d'écriture basé sur des sources et documents qui parlent d'Arcade Fire a pris de l'ampleur. Finalement, c'est en mars 2016 qu'une autre des assistantes du groupe, Chantal Vaillancourt, a répondu à un des courriels envoyés en disant que le groupe était en période de travail et qu'il ne serait pas disponible avant le mois de juin 2016, date très

tardive, car ce projet avait déjà une certaine consistance.

Afin d'explorer le sujet du phénomène musical d'Arcade Fire, nous avons abordé la problématique à différents niveaux : 1) nous avons commencé par une approche historique de notre sujet d'étude, le groupe Arcade Fire, à partir de l'exploration des sources écrites sur le groupe – pour la plupart des sources journalistiques et audiovisuelles –, nous concentrant sur les aspects de construction de la carrière du groupe et laissant dans un deuxième plan l'analyse technique de la musique ; 2) la deuxième étape méthodologique a consisté en la confection d'une revue de littérature sur l'histoire du terme *indie* afin d'obtenir une définition actuelle et valable pour l'étude de notre sujet ; 3) dans la troisième étape, nous nous sommes intéressés à l'histoire de la scène musicale indépendante de Montréal par l'analyse de contenu des sources autant scientifiques que journalistiques avec l'intention d'établir quel a été la place de notre sujet par rapport aux autres acteurs ; 4) et finalement dans la quatrième étape nous avons élaboré une analyse linguistique et conceptuelle d'un corpus de critiques spécialisées afin de comprendre comment le terme *indie* (et d'autres termes souvent liés comme *mainstream* et authenticité) a été utilisé dans le récit autour du groupe.

Ce projet de mémoire dans sa forme actuelle n'est pas incompatible avec un travail de terrain. Bien au contraire, il peut constituer la première partie d'un projet de plus grande envergure sur la carrière d'Arcade Fire, une thèse de doctorat, par exemple.

## **0.5 Plan des chapitres**

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous présenterons une description technique de la musique du groupe et du « son Arcade Fire », afin de comprendre quel est le résultat musical du travail du groupe. Dans la deuxième partie, nous proposerons une description stylistique de la discographie du groupe et de sa réception lors de la sortie des différents albums (*Arcade Fire*, *Funeral*, *Neon Bible*, *The Suburbs* et *Reflektor*). Ce chapitre à teneur plutôt historique et descriptive servira à situer le groupe dans le monde des musiques populaires et à comprendre son travail musical.

Dans le deuxième chapitre, nous aborderons la relation entre Arcade Fire et la scène musicale *indie* montréalaise. À l'aide d'une revue de littérature sur le concept de

scène – proposé initialement dans les années 1990 par le chercheur Will Straw –, nous présenterons une analyse de la naissance et de la trajectoire du groupe sur cette scène *indie* de Montréal. Il s’agira dès lors d’un chapitre analytique qui nous permettra de comprendre la place et le rôle joué par Arcade Fire en tant qu’acteur central de l’affirmation de cette scène musicale locale.

Dans le troisième chapitre, nous nous intéresserons à la problématique centrale de ce travail et donc au paradoxe du fonctionnement du terme *indie* dans la carrière d’Arcade Fire. Dans un premier temps, nous proposerons une mise en contexte historique du terme *indie* et de son évolution à travers le temps. Ensuite, nous présenterons le concept d’authenticité en tant que valeur dominante du monde *indie*. Enfin, nous proposerons une analyse de la carrière d’Arcade Fire, afin de montrer comment elle s’est construite sur des valeurs humaines telles que l’identité (dans ce cas *indie*) et l’authenticité, et en quoi cette construction a fonctionné comme une stratégie de valorisation et de légitimation du groupe. Cette analyse nous permettra de comprendre pourquoi un groupe issu d’une scène indépendante et locale a réussi à accéder au *mainstream* et à obtenir un succès commercial, critique et public, tant dans le monde de la pop que dans le monde spécifique de l’*indie*.

Enfin, dans le quatrième chapitre, nous présenterons une analyse d’un corpus de quatorze critiques des disques d’Arcade Fire publiées dans trois revues spécialisées en musique populaire. Dans un premier temps, nous proposerons une description des médias choisis (*Rolling Stone*, *Les InRocks* et *Pitchfork*) et ensuite nous présenterons une analyse des critiques afin de voir comment les valeurs analysées dans le troisième chapitre (identité *indie* et authenticité) sont aussi mobilisées par les journalistes musicaux.

## **0.6 Limites de ce mémoire**

En raison des différentes considérations décrites ci-dessous, il nous semble pertinent d’établir le cadre et les limites de ce mémoire de maîtrise.

Tout d’abord, force est de constater la contemporanéité du sujet traité, car le fait de travailler sur un phénomène vivant de la musique populaire a des conséquences tangibles sur un travail à portée scientifique. D’un côté, la dimension vivante de notre

sujet nous empêche d'avoir du recul sur celui-ci ; de l'autre, elle ne nous permet pas d'établir des conclusions définitives, mais plutôt des conclusions valables jusqu'à présent et dont la validité devra être rétablie à l'avenir.

Cette contemporanéité a aussi des conséquences sur la littérature existant sur le sujet, car de nos jours il existe encore très peu de littérature scientifique sur Arcade Fire, tandis que la littérature journalistique et d'opinion, surtout en format numérique, est innombrable et bien trop vaste pour être entièrement prise en compte dans un mémoire de maîtrise. Ainsi, nous avons établi quelques restrictions quant à l'utilisation des sources numériques, comme le fait de ne pas prendre en compte les commentaires des internautes publiés en bas des articles journalistiques, ou encore de limiter la recherche aux sources numériques parues avant janvier 2016. Par contre, d'autres sources et ressources numériques contemporaines comme *Wikipedia*, *YouTube* et *Spotify*, qui n'ont pas de valeur scientifique dans l'étude d'autres sujets plus anciens, sont devenues selon nous indispensables pour une recherche comme celle-ci, surtout lorsqu'il s'agit d'une première approche à un sujet ou d'une première écoute d'un groupe ou d'un genre musical. Cette position s'appuie sur celle prise par Christophe Pirenne dans son ouvrage monumental *Une histoire musicale du rock* où le chercheur défend la validité et l'utilisation croissante de ce type de sources dans les travaux sur de sujets contemporains<sup>41</sup>.

Pour toutes ces raisons, ce travail n'a pas une vocation conclusive mais plutôt introductive vers d'autres travaux, qui pourront actualiser l'étude du phénomène Arcade Fire au fur et à mesure de l'évolution de sa carrière.

---

<sup>41</sup> Pirenne, *Une histoire musicale du rock*, p.721.

# **CHAPITRE 1**

## 1. *Who the fuck is Arcade Fire*<sup>42</sup>

Ainsi qu'il est expliqué dans l'introduction, Arcade Fire est un groupe de rock qui s'est formé autour des années 2000 à Montréal, constitué aujourd'hui d'un noyau stable de sept musiciens et avec une discographie de cinq albums.

### 1.1 La musique d'Arcade Fire

La musique d'Arcade Fire se caractérise par divers éléments : un mélange de genres musicaux dont le rock, la pop, le post-punk, le blues, l'afrobeat, l'électro, le disco et le dub ; l'usage de deux voix (celles de Win Butler et de Régine Chassagne) avec des timbres assez pointus et aigus et, dans le cas de Win Butler, un peu déchirant ; une instrumentation riche, large et variée empruntée à d'autres types de musique (comme par exemple le violon, la vielle à roue ou encore le violoncelle) ; la distorsion de la guitare ; l'utilisation de mesures irrégulières (5/4, 9/4, etc.) ; l'emploi de crescendos et de decrescendos ; et les structures formelles qui vont au-delà des progressions harmoniques typiques de la pop comme les progressions I-IV-V-I ou I-III-VI-I.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, Arcade Fire est constitué d'un ensemble de musiciens d'origines géographiques et culturelles diverses, avec des parcours académiques, des goûts musicaux et des capacités instrumentales variées et complémentaires. Cette dimension collective leur a permis de créer un son qui leur est propre<sup>43</sup>, dont l'instrumentation riche et diversifiée est une des caractéristiques les plus importantes :

To achieve such a sound, a sound that changes shape and density, album to album, song to song, it would be necessary to dismantle the traditional dynamics of rock music. Think of a band of multi-instrumentists, a band of people with differing influences and even goals, a band who change their size and shape with each passing concert, if not each passing song, a band who naturally change instruments, thereby challenging the very process that creates rock music in the first place<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> Le titre de cette première section est tiré du titre de l'introduction de la biographie d'Arcade Fire (voir Middles, *Arcade Fire. Behind the Black Mirror*, p. 7). Il a été tiré d'un commentaire écrit par un internaute sur le site <http://whoisarcadefire.com/> : « FUCK YOU? Who the fuck is Arcade Fire? Stop riggin this shit. U lost many viewers. Look at the reactions. You lost a lot. »

<sup>43</sup> La question du « son Arcade Fire » sera davantage développée dans la prochaine section.

<sup>44</sup> Middles, *Arcade Fire. Behind the Black Mirror*, p. 51.

Ainsi, en plus des instruments propres au rock traditionnel – guitare, batterie et basse – Arcade Fire a incorporé le violon, l’alto, la vielle à roue, le violoncelle, la harpe, la mandoline, l’accordéon, le xylophone, le glockenspiel, le synthétiseur et différents instruments de percussion, pour n’en nommer que quelques-uns. En fait, le groupe composé des sept musiciens multi-instrumentistes d’Arcade Fire s’est à plusieurs reprises élargi en fonction des besoins sonores du disque ou du concert à donner. Ce fut le cas pour le premier disque, *Funeral* (Merge, 2004), qui a nécessité la participation de quinze musiciens au total, qui ont notamment assuré les parties de violon, de violoncelle, de viole, de harpe et de cor. Ce fut aussi le cas pour le dernier disque, *Reflektor* (Merge, 2013), où l’on entend des congas cubaines.

L’inclusion de nouvelles sonorités à travers l’emploi d’une instrumentation exotique ou étrangère à la tradition rock et pop n’est pas inédite dans l’histoire des musiques populaires. Dans les années 1960, le sitar, un instrument en provenance de l’Inde, a attiré l’attention des principaux groupes de rock. Pour simplement citer quelques exemples parmi les plus représentatifs, les Beatles ont utilisé le sitar dans le célèbre « Norwegian Wood (This Bird Has Flown) » et l’orgue Hammond dans « I’m Looking Through You », ces deux chansons étant incluses sur le disque *Rubber Soul* (1965). Le même groupe a utilisé l’harmonium dans « The Word » et le sitar, les tablas et la tambura dans « Love You To », sur le disque *Revolver* (1966). D’autre part, les Rolling Stones ont également utilisé le sitar, en plus du dulcimer des Appalaches, du marimba et du koto japonais dans « Paint It Black » du disque *Aftermath* (1966).

Or, ce n’est pas seulement cette instrumentation qui caractérise l’esthétique sonore d’Arcade Fire. On note aussi l’hybridité des genres et le mélange d’influences stylistiques qui se renouvelle et s’élargit à chaque nouvel album : l’*indie* rock anglais dont Win Butler est fan, le métal américain très prisé de Will Butler, le blues et le jazz qui transparaissent dans la voix de Régine Chassagne, le folk représenté par des instruments comme le violon ou la vielle à roue, ou encore la musique disco et la musique électronique largement explorées dans le dernier album, *Reflektor* (Merge, 2013). En fait, selon Middles, Arcade Fire ne s’inscrit pas dans un genre défini, mais puise

indéniablement son inspiration, du moins en partie, dans les musiques populaires américaines du passé :

Arcade Fire do not create a sound that slots into any recognisable genre. It is a sound with roots that creep deeply into the past, long before anything with a slightly folksy, bluesy country edge was referred to as 'Americana'. It reaches back to a land of disparate complexity, where music forms would evolve and roll and mix and gather pace without push of media or hype or expectation<sup>45</sup>.

Ce mélange de genres et de sonorités est une arme à double tranchant pour Arcade Fire, car bien qu'il enrichisse sa sonorité, il en rend également plus ardue la classification. La difficulté à trouver une définition simple pour le son ou le genre d'un groupe peut être un problème pour l'industrie musicale et pour la critique médiatique, car ces dernières ont besoin d'une étiquette de classification qui oriente le consommateur de musique et en facilite la vente. Selon Middles, ce manque de définition du genre d'Arcade Fire leur a valu le refus de maisons de disque au Canada, aux États-Unis et en Angleterre<sup>46</sup>.

Dans le cas d'Arcade Fire, le genre qui semble avoir fait l'unanimité est celui d'*indie* rock, même si, à l'origine, le terme *indie* ne désignait pas une esthétique en particulier. La pertinence de l'étiquette *indie* rock pour le cas d'Arcade Fire sera problématisée davantage dans le troisième chapitre de ce mémoire.

Néanmoins, le groupe s'est aussi vu affublé d'autres étiquettes tels que celle de *post-punk revival* ou encore celle de baroque pop, bien que leur utilisation soit moins fréquente. Kerry L. Smith, dans son *Encyclopedia of Indie Rock*, définit le post-punk comme « an experimental version of punk that often involves few chords » et attribue le genre à des groupes comme Echo & the Bunnymen<sup>47</sup>. Dans le cas d'Arcade Fire, le punk n'est pas la seule influence importante, mais nous pourrions considérer qu'il fait partie d'un ensemble de groupes qui, inspirés par les sons et les esthétiques du *garage rock* des années 1960 et la *new wave* et le post-punk des années 1980, ont atteint une certaine popularité au milieu des années 2000. C'est le cas des Strokes, des White Stripes, des Hives et des Vines, entre autres. Dans le même ouvrage, Smith définit le baroque pop comme « a darker, more pessimistic form of pop, it is often considered to be the antithesis

---

<sup>45</sup> Middles, *Arcade Fire. Behind the Black Mirror*, p. 14.

<sup>46</sup> *Ibid*, p. 55.

<sup>47</sup> Smith, *Encyclopedia of Indie Rock*, p. xxv.

to "sunshine pop" made by the likes of The Beach Boys<sup>48</sup>. » Chez Arcade Fire, nous pouvons trouver des exemples de cette pop dite « baroque » dans des chansons comme « Black Wave/Bad Vibrations » du disque *Neon Bible*, ou plus généralement dans l'instrumentation du disque *Funeral*. La chercheuse Angela Ndaljianis soutient cette hypothèse dans un article qui vise à démontrer que le baroque est un état transhistorique<sup>49</sup>. Elle parle d'une renaissance du baroque pop dans les années 2000, qui se caractérise par des arrangements orchestraux incorporés à « un son *indie* » et cite Arcade Fire comme un de ses exemples.

Il semble évident que la musique d'Arcade Fire n'est pas facile à classer sous une étiquette unique, et ce, en partie à cause de son instrumentation.

## 1.2 Le « son Arcade Fire »

Les médias ont décrit le son d'Arcade Fire comme étant « riche », « épique », « colossal », « exubérant », « apocalyptique » ou « triomphaliste », parmi beaucoup d'autres adjectifs. La création de ce « son Arcade Fire » s'explique par trois facteurs. Le premier est la multiplicité des lieux d'enregistrement. En effet, pour un même disque, plusieurs lieux sont habituellement exploités. Le deuxième facteur influent est l'enregistrement analogique, un choix qui sera analysé davantage dans le troisième chapitre. Puisqu'Arcade Fire est né sous l'égide du numérique, le fait de choisir l'enregistrement analogique semble montrer une quête d'un son plus authentique, car le son analogique peut être perçu comme un son plus fidèle à la réalité, moins retouché et moins manipulé. Le troisième facteur concerne le travail de postproduction, qui est essentiellement réalisé par les membres du groupe, bien qu'ils aient reçu l'aide de mixeurs, d'ingénieurs du son et de producteurs. La figure du producteur deviendra de plus en plus importante au cours de la carrière d'Arcade Fire. Toutefois, le groupe a toujours voulu avoir un certain contrôle sur la postproduction de sa musique, et le

---

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> Angela Ndaljianis, « From Neo-Baroque to Neo-Baroques? », *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 33, n° 1, automne 2008, p. 265-280, ici p. 277. D'autres exemples de groupes cités dans cet article sont : Surjan Stevens, Augie March, Stars, Panic at the Disco, The Dandy Warhols et Vampire Weekend.

producteur ne représente, encore aujourd'hui, qu'une aide supplémentaire au cours du processus, comme le démontrent bien les paroles du membre du groupe Richard Reed Parry : « We're a band of producers that doesn't really need a producer<sup>50</sup> ».

L'EP *Arcade Fire* a été enregistré à la ferme de la famille Butler sur l'Île des Monts Déserts dans le Maine<sup>51</sup> et il a été autoproduit par le groupe. Il a été remastérisé avant de paraître chez Merge Records en 2005.

*Funeral* a été enregistré en format analogique à la fois dans le studio montréalais Hotel2Tango et dans l'appartement de Win Butler et Régine Chassagne, situé dans le Mile End de Montréal<sup>52</sup>. Pour cet album, le groupe a eu davantage son mot à dire quant à la postproduction du disque, mais il a tout de même compté sur l'expertise de Howard Bilerman (ingénieur du son et batteur du groupe à l'époque), de Mark Lawson (mixeur, ingénieur du son et producteur) et de Thierry Amar (copropriétaire de Hotel2Tango et membre du groupe montréalais Godspeed You! Black Emperor). Ainsi, *Funeral* est un disque d'une qualité sonore de niveau professionnel, mais avec des passages où l'on perçoit que le son est très ouvert et naturel, avec un peu plus de réverbération que ce qu'aurait pu donner un enregistrement en studio. De plus, Howard Bilerman constituera l'un des éléments-clés de la carrière discographique d'Arcade Fire, puisqu'en plus d'être un des fondateurs d'Hotel2Tango, il fait aussi le lien entre le groupe et le label indépendant Merge Records, avec qui il entretient une relation personnelle depuis plusieurs années<sup>53</sup>.

*Neon Bible* a été pour sa plus grande partie enregistré dans une église à Farnham, transformée pour l'occasion en studio d'enregistrement. Les autres lieux d'enregistrement comprenaient l'appartement de Win Butler et de Régine Chassagne à Montréal, l'église anglicane Saint-James de Bedford (Québec), l'église Saint-Jean-Baptiste de Montréal (où le groupe s'est servi d'un orgue à 500 tuyaux), les studios de la Hungarian National Radio

---

<sup>50</sup> Paul Caine, « Jeremy Gara and Richard Reed Parry of Arcade Fire », *A.V. Club*, <http://www.avclub.com/article/jeremy-gara-and-richard-reed-parry-of-arcade-fire-45341>, consulté le 13 mai 2016.

<sup>51</sup> « Arcade Fire (EP) », *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Arcade\\_Fire\\_\(EP\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Arcade_Fire_(EP)), consulté le 10 mai 2016.

<sup>52</sup> Arcade Fire, notes de livret, *Funeral*, Merge Records, 2004.

<sup>53</sup> Bilerman est un amateur de la musique de Superchunk, le groupe de Laura Ballance et de Mac McCaughan, fondateurs de Merge Records.

de Budapest (où ils ont enregistré un orchestre et un chœur militaire de 60 personnes), et, enfin, New York<sup>54</sup>. La multiplicité des lieux d'enregistrement a un impact considérable sur la sonorité globale de *Neon Bible*. En plus d'exploiter des éléments à forte connotation religieuse, ce qui est évident dans le titre du disque ou encore dans l'emploi de sonorités propres à la musique liturgique (comme l'orgue et le chœur), le groupe fait aussi bon usage de la longue réverbération caractéristique de l'acoustique des églises<sup>55</sup>.

Même si les membres d'Arcade Fire interviennent toujours dans le travail de postproduction du disque, ils ont eu, pour *Neon Bible*, le soutien du producteur britannique Nick Launay<sup>56</sup>. Il semble que son apport se soit surtout résumé à un travail de tri dans les idées des membres du groupe, faisant ainsi intervenir son propre goût musical dans le travail :

They basically made it all themselves with an engineer/co-producer. And then they got to a stage where they started mixing it and felt it would be a good idea to have someone else come in. With that album they recorded lots of different ideas per song (...). So they needed someone to come in and try out all these different ideas and then present something. (...) I went up there for a month. (...) There were lots and lots of ideas – almost too many. It was a playful thing - my taste would lead something into a certain direction. So, in a way the album ended up a combination of my taste and their taste<sup>57</sup>.

Avec *Neon Bible*, Arcade Fire a commencé à travailler avec le producteur Markus Dravs<sup>58</sup>, collaboration qui se poursuivra par la suite<sup>59</sup>. Selon Jeremy Gara, la relation avec Dravs est plus amicale que professionnelle. Cela permet aux membres du groupe de prendre en compte les commentaires qui leur conviennent, sans compromettre leur relation avec Dravs :

Markus is just one of the few people who can be around us when we record, and have an opinion that we appreciate. If somebody else comes in and has an opinion, it'd get really

---

<sup>54</sup> Arcade Fire, notes de livret, *Neon Bible*, Merge Records, 2007.

<sup>55</sup> Pour le processus d'enregistrement de *Neon Bible*, voir Vincent Morisset, *Miroir Noir: Neon Bible archives*, Merge Records, Chapen Hill, 2008. Voir plus particulièrement les images de Win Butler enregistrant sa voix sur le balcon extérieur de l'église à Farnham, à la manière d'un prédicateur s'adressant aux fidèles depuis la chaire.

<sup>56</sup> Il a mixé les pistes 2, 4, 6, 7, 8, 9 et 11 du disque.

<sup>57</sup> « Interview with Nick Launay, producer for Yeah Yeah Yeahs, Nick Cave & the Bad Seeds, Grinderman, The Cribs », *Songquarters*, [http://www.songquarters.com/index.php3?page=interview/2009/November16\\_3\\_18\\_40.html](http://www.songquarters.com/index.php3?page=interview/2009/November16_3_18_40.html), consulté le 12 mai 2016.

<sup>58</sup> Markus Dravs a produit des artistes de renom international tels que Coldplay, Björk, Brian Eno, Mumford & Sons, pour ne nommer que ceux-ci.

<sup>59</sup> Il a mixé les pistes 3 et 5 du disque.

negative really fast. But Markus is such a friend to us all, and we respect what he does as a producer (...) Markus is one of the few people that if he has an opinion and we don't agree with it, we can shut him down and it's not personal at all. Because he's our friend (...). He's not afraid to tell us how he feels, negatively or positively, and it doesn't affect our relationship. He's just really good at what he does<sup>60</sup>.

Arcade Fire n'est pas un groupe qui enregistre des chansons pour ensuite laisser le travail de studio aux ingénieurs et aux producteurs : comme nous l'avons déjà dit, le groupe compte effectivement des personnalités très fortes qui veulent toutes s'exprimer sur le processus<sup>61</sup>. En faisant appel à un producteur, le groupe cherche plutôt à recevoir des conseils et à tisser un lien de confiance. Le producteur Markus Dravs évalue d'ailleurs très positivement le choix de l'enregistrement analogique : « Not many bands record like that anymore (...) But they embraced the chaos. They were like, Let's everybody play in the room and throw mikes at it and see how it sounds! Let's jump off a cliff and see what happens at the bottom<sup>62</sup>! ».

*The Suburbs*, quatrième album du groupe, a été enregistré à l'église de Farnham, au studio Magic Shop de New York, au Studio Frisson de Montréal, au studio Public Hi-Fi d'Austin, ainsi que dans diverses chambres, salons et sous-sols de Montréal<sup>63</sup>. Selon Richard Reed Parry, cette diversité de lieux et l'élargissement des temps d'enregistrement s'expliquent par l'évolution de la situation économique du groupe. En effet, à cette époque, Arcade Fire n'était plus un groupe au budget réduit et au temps d'enregistrement limité<sup>64</sup> :

We had different sounds, different people working on different things at the same time, and that wasn't, like, the plan. But as you start recording, you say, "The drums aren't good in this guy's living room, let's do this in the church." And then you say, "We can't hear ourselves in the church, let's do this somewhere else." And that just happens. That's how we make a record<sup>65</sup>.

À ce stade, le groupe peut se permettre de consacrer plus de temps et d'argent à la

---

<sup>60</sup> Paul Caine, « Jeremy Gara and Richard Reed Parry of Arcade Fire », <http://www.avclub.com/article/jeremy-gara-and-richard-reed-parry-of-arcade-fire-45341>.

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> Darcy Frey, « One Very Very Indie Band », *The New York Times Magazine*, [http://www.nytimes.com/2007/03/04/magazine/04arcade.t.html?\\_r=2](http://www.nytimes.com/2007/03/04/magazine/04arcade.t.html?_r=2), consulté le 13 mai 2016.

<sup>63</sup> Arcade Fire, notes de livret, *The Suburbs*, Merge Records, 2010.

<sup>64</sup> Paul Caine, « Jeremy Gara and Richard Reed Parry of Arcade Fire », <http://www.avclub.com/article/jeremy-gara-and-richard-reed-parry-of-arcade-fire-45341>.

<sup>65</sup> *Ibid.*

production du disque. Une année complète d'enregistrement a forcément un impact sur la qualité du travail final. Pour *The Suburbs*, Arcade Fire a poursuivi avec l'enregistrement en format analogique. Selon Win Butler, le groupe a travaillé au moyen d'une console de mixage datant de 1940 avec des tubes à vide. Une fois terminée, chaque chanson a été enregistrée sur cassette, puis a été gravée sur un disque vinyle de 12 pouces, puis la lecture de ce disque a été enregistrée pour le master numérique final : « We're preserving it and using digital as a mode of distribution, but ultimately there was something real that was made<sup>66</sup>. » Le mixeur Craig Silvey, qui s'est chargé du mixage de l'album, partage cet amour pour l'analogique et les anciennes méthodes d'enregistrement. Par exemple, parmi les restrictions que le groupe lui avait imposées, il y avait celle d'utiliser un *single tape recorder* (magnétophone simple) et la table de mixage McCurdy<sup>67</sup>. En plus du travail de mixage, Silvey a aussi dû faire un travail de tri de tout le matériel que le groupe avait enregistré.

Tout ce travail de postproduction a contribué à définir le « son Arcade Fire », un son qui se base clairement sur la réverbération, qui est à la fois le résultat de différents choix d'enregistrement tels que le format analogique ou l'usage de microphones d'ambiance, et le mixage relativement faible de la voix de Win Butler<sup>68</sup> :

Many of their guitars have a lot of amp spring reverb on them, for instance, and they also tend to use many room mics. Also, their block harmonies suit being big and reverb-y, so there's an obvious gravitational pull towards using reverb. I also found when I was mixing that reverb helped me to separate things. Win is very particular about the way he wants his lead vocal to sound. He likes to have a slap echo on it, and he doesn't like other things. His voice being mixed far in the back is also mostly intentional. He's conscious of the fact that Arcade Fire is a band, and not him fronting a band. In bands, it's easy for it to become all about the singer, but Win really does not want it to be like that, so it's perhaps a subconscious thing that he likes his vocals pulled back a bit<sup>69</sup>.

Ainsi, si parfois on entend que la voix de Win Butler ressort au-dessus des autres éléments, ce n'est pas à cause d'un effet recherché par lui ou par le producteur, mais bien parce que parfois il adopte un timbre un peu déchirant.

---

<sup>66</sup> Jon Pareles, « The Arcade Fire: Beyond Indie », *The New York Times*, [http://www.nytimes.com/2010/08/01/arts/music/01arcade.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2010/08/01/arts/music/01arcade.html?_r=0), consulté le 20 avril 2016.

<sup>67</sup> Paul Tingen, « Craig Silvey: Mixing Arcade Fire 'The Suburbs' », *Sound on Sound*, <http://www.soundonsound.com/sos/nov10/articles/it-1110.htm>, consulté le 13 mai 2016.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> *Ibid.*

Enfin, *Reflektor* a été majoritairement enregistré dans les Sonovox Studios de Montréal, propriété du groupe, mais aussi au château Trident en Jamaïque et dans d'autres studios en Louisiane, à Montréal, à New York et à Londres<sup>70</sup>. Au fur et à mesure que la discographie avance, on voit très clairement que la diversité des lieux d'enregistrement pour chaque album augmente. *Reflektor* en est l'exemple le plus flagrant jusqu'à présent. C'est aussi ce disque qui met le plus en valeur la figure du producteur. Pour *Reflektor*, le producteur habituel du groupe, Markus Dravs, a travaillé avec James Murphy, leader du groupe de rock électronique LCD Soundsystem. Selon Win Butler, pour cet album, le groupe a changé sa façon de travailler en studio et, pour la première fois, tous les membres ont travaillé ensemble sur les arrangements : « [We worked] with each other, playing as an unit. Just in terms of our musicianship and playing off of each other, it felt like we had more tools at our disposal from when we started »<sup>71</sup>. Les producteurs ont été secondés par les ingénieurs de mixage Korey Richey et Mark Lawson<sup>72</sup>.

Maintenant que nous avons compris l'importance de l'origine et de la formation d'Arcade Fire sur son son et son esthétique musicale, nous retracerons l'histoire du groupe entre 2003 et 2014 à travers sa discographie et l'accueil qu'il a reçu. Dans les parties suivantes de ce chapitre, nous détaillerons les événements les plus importants de la carrière du groupe, tels que les publications des disques et des concerts.

### 1.3 La carrière discographique d'Arcade Fire

#### 1.3.1 *Arcade Fire*, un EP DIY republié (2003)

Cet EP, autoproduit et enregistré pendant l'été 2002<sup>73</sup> dans le Maine, contient seulement sept chansons, toutes composées par Win Butler et Régina Chassagne, à l'exception de

---

<sup>70</sup> Arcade Fire, notes de livret, *Reflektor*, Merge Records, 2013.

<sup>71</sup> Jesse Kinos-Goodin, « Arcade Fire reflect on what it took to enter a 'new era' with the Reflektor Tapes », *CBC Music*, <http://music.cbc.ca/#!/blogs/2015/9/Arcade-Fire-reflect-on-what-it-took-to-enter-a-new-era-with-the-Reflektor-Tapes>, consulté le 13 mai 2016.

<sup>72</sup> Paul Tingen, « Inside Track: Arcade Fire's Reflektor », *Sound on Sound*, <http://www.soundonsound.com/sos/mar14/articles/inside-track-0314.htm>, consulté le 12 mai 2016.

<sup>73</sup> Christian Hoard, « The Fire this Time », *Rolling Stone*, [http://web.archive.org/web/20071002100404/http://www.rollingstone.com/news/story/7047705/the\\_fire\\_this\\_time](http://web.archive.org/web/20071002100404/http://www.rollingstone.com/news/story/7047705/the_fire_this_time), consulté le 1 mai 2016.

« Headlights Look Like Diamonds » qui a été écrite en collaboration avec Josh Deu<sup>74</sup>.

Ce n'est qu'en 2003 que le groupe a lancé son EP sous forme numérique sur son site web et au format physique pendant ses concerts. Selon Win Butler, le disque a été conçu selon la philosophie « Do It Yourself » (DIY)<sup>75</sup>, d'une part, parce que c'était la volonté du groupe, et, d'autre part, parce qu'aucune compagnie ne leur avait fait confiance : « It had to be DIY... No one else was interested in us. (...) We talked up a punk idealism. (...) We certainly wondered if it could be by ourselves », dit Win Butler<sup>76</sup>.

Au niveau stylistique, *Arcade Fire* a laissé entrevoir les principales caractéristiques musicales de la musique du groupe telles que nous les avons décrites auparavant.

Lors de sa parution, il n'a pas reçu une grande attention médiatique, mais ce travail s'est avéré une très bonne carte de visite. Ce sera lors de la deuxième publication de ces sept chansons qu'elles intéresseront la critique. Bien que ce travail ait reçu de bonnes critiques, elles seront toujours moins enthousiastes que celles de *Funeral*, véritable œuvre fondatrice du groupe<sup>77</sup>.

### 1.3.2 *Funeral*, l'œuvre fondatrice (2004-2005)

Malgré le peu de sources relatant ces faits, l'année 2003 aurait été le théâtre de quelques tensions au sein du groupe, au point qu'il se serait temporairement dissout<sup>78</sup>. Quoi qu'il en soit, les membres ont trouvé la volonté nécessaire pour reformer le groupe, signer un contrat discographique avec Merge Records, le label indépendant qui dorénavant produira

---

<sup>74</sup> Les chansons de l'EP, qui a d'abord brièvement été intitulé *Us Kids Know*, sont : « Old Flame », « I'm Sleeping in a Submarine », « No Cars Go » (qui sera plus tard reprise dans *Neon Bible*), « The Woodland National Anthem », « My Heart is an Apple », « Headlights Look Like Diamonds » et « Vampire/Forest Fire ».

<sup>75</sup> La philosophie du « Do It Yourself » (DIY) sera discutée plus en détails dans le troisième chapitre de ce mémoire, dédié à l'*indie*, mais en deux mots, l'idée de base est celle de rester autonome et autosuffisant par rapport à l'industrie, et ce, dans tout le processus d'enregistrement, de production et de distribution de la musique. Tirant ses sources des principes anarchistes du mouvement punk des années 1970, le DIY sera adopté par des groupes de rock assez divers, surtout au début de leur carrière, comme par exemple le groupe d'acid rock Grateful Dead qui, avec des moyens assez modestes et une éthique DIY, doit une grande partie de son succès au soutien de ses fans, appelés « Deadheads ». Voir Pirenne, *Une histoire musicale du rock*, p. 166.

<sup>76</sup> Middles, *Arcade Fire. Behind the Black Mirror*, p. 56.

<sup>77</sup> Voir les critiques de *Funeral* dans le quatrième chapitre.

<sup>78</sup> Olivier Lalande, « Vie et mort d'un certain Montréal », *Nouveau Projet*, n° 05, p. 116.

tous les disques du groupe, et enregistrer un disque, *Funeral*, qui fera couler beaucoup d'encre dans la presse musicale pendant les deux années suivantes.

C'est grâce à cet EP et à la relation que Howard Bilerman, batteur du groupe à l'époque, avait avec les fondateurs de Merge Records qu'Arcade Fire a pu signer un contrat avec ce label indépendant<sup>79</sup>. Actuellement basé à Durham (Caroline du Nord), il a été fondé en 1989 à Chapel Hill par Laura Ballance et Mac McCaughan. Au départ, il s'agissait d'une plateforme servant à diffuser la musique du groupe de ces derniers, Superchunk, et celle de leurs amis. Même si le premier disque de Merge Records, *Tossing Seeds* de Superchunk, est sorti en 1992, celui qui a fait son succès fut le premier album d'Arcade Fire, *Funeral*, lancé en septembre 2004 et qui s'est rapidement placé dans le Billboard 200. À l'occasion du 20<sup>e</sup> anniversaire du label, ses fondateurs en ont décrit l'histoire dans un livre intitulé *Our Noise: The Story of Merge Records, the Indie Label That Got Big and Stayed Small* (2009), un titre qui donne une idée très claire de leurs ambitions et de leurs intentions de rester toujours fidèle à la production *indie*, malgré le succès d'Arcade Fire<sup>80</sup>.

*Funeral* a été enregistré et mixé entre le petit studio montréalais Hotel2Tango et l'appartement de Régina Chassagne et de Win Butler dans le Mile End de Montréal, entre le mois d'août 2003 et l'hiver 2004. Il est paru le 14 septembre 2004 en Amérique du Nord chez Merge Records et le 28 février 2005 en Europe chez Rough Trade Records. Le disque est dédié à la mémoire de neuf personnes appartenant aux familles des membres du groupe qui sont décédées pendant la création du disque : « When family members kept dying they realized that they should call their record "Funeral", noting the irony of their first full length recording bearing a name with such closure, » explique Arcade Fire dans le livret du disque<sup>81</sup>. Parmi ces personnes décédées, figurait le musicien Alvino Rey, le grand-père de Win et de William Butler.

L'album regroupe dix chansons, séparées thématiquement en deux parties. Une première partie avec la série « Neighborhood » qui inclut « Neighborhood #1 (Tunnels) »,

---

<sup>79</sup> John Cook, Mac McCaughan et Laura Ballance, *Our Noise. The Story of Merge Records, the Indie Label that got Big and stayed Small*, Algonquin Books, Chapel Hill, 2009, p. 244.

<sup>80</sup> Cette idée sera abordée plus en profondeur dans le troisième chapitre de ce mémoire, dédié à l'*indie* et à la notion d'authenticité.

<sup>81</sup> Arcade Fire, notes de livret, *Funeral*, Merge Records, 2004.

« Neighborhood #2 (Laïka) », « Neighborhood #3 (Power Out) » et « Neighborhood #4 (Kettles) »<sup>82</sup>, ainsi que « Une année sans lumière ». La deuxième partie du disque est formée de « Crown of Love » ; « Wake Up », qui sera l'un des singles les plus importants du groupe ; « Haïti », hommage au pays d'origine de Régine Chassagne ; « Rebellion (Lies) » et « In the Backseat ». Les paroles des chansons sont souvent ambiguës et reflètent une certaine confusion et un pessimisme obscur. Sur le plan musical, *Funeral* contient les caractéristiques de base d'Arcade Fire : la capacité de bien exploiter une instrumentation originale, l'utilisation de changements de rythmes puissants au sein d'une même chanson , par exemple dans « Black Wave/Bad Vibrations », « No Cars Go » ou « Here Comes the Night », la création de lignes mélodiques instrumentales, l'exploitation de deux timbres de voix complémentaires et la recréation d'atmosphères parfois sombres à travers les paroles, la superposition de différents instruments et l'utilisation de différents timbres vocaux.

### 1.3.3 Le *buzz* de Montréal et la retraite

Le disque *Funeral* a été le vrai point de départ de la carrière d'Arcade Fire et il a aussi contribué à l'explosion médiatique de la scène musicale de Montréal. À ce moment-là, les médias des États-Unis et d'Europe se sont tournés vers la ville afin de comprendre ce qui faisait de Montréal une ville si créative<sup>83</sup>. En même temps, les critiques spécialisées ne tarissaient pas d'éloges pour les groupes issus de cette scène. Ainsi, en 2005, le *New York Times* a décrit Montréal comme étant « an explosive music scene » et *Spin Magazine* prédisait qu'elle serait « the next big scene<sup>84</sup>. »

*Pitchfork* a considéré que *Funeral* était le meilleur disque de 2004. De plus, il s'est hissé à la troisième place du « Top 50 Records of 2004 » de *Rolling Stone* et à la cinquième place du Billboard Heatseekers Chart. Le disque a également été en rupture de

---

<sup>82</sup> Bien que Josh Deu ait déjà quitté le groupe à cette époque, il a tout de même participé à l'écriture de « Neighborhood #1 (Tunnels) » et « Neighborhood #3 (Power Out) ».

<sup>83</sup> La naissance d'une scène musicale indépendante au Mile-End sera analysée dans le deuxième chapitre.

<sup>84</sup> David Carr, « Cold Fusion : Montréal's Explosive Music Scene », *The New York Times*, 6 février 2005, p. A 1, et Rodrigo Perez, « The Next Big Scene: Montreal No Really, Canada is Now Officially Cool », *Spin*, février 2005, p. 61.65, cités dans : Martin Lussier, « Scène, permanence et travail d'alliance. Le cas de la scène musicale émergente de Montréal », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 57, 2014, p. 61-78, ici p. 68.

stock. *Funeral* n'a pas seulement été l'« album qui a révélé Arcade Fire au monde entier<sup>85</sup> », mais il a donné au groupe le pouvoir de maintenir un certain contrôle sur sa carrière, comme le raconte Mac McCaughan, un des fondateurs de Merge Records : « Since *Funeral* took off in such a crazy way, they've been in the position almost their whole recording career to not do anything they don't want to do, which makes them pretty unique at this period of history<sup>86</sup> ». *Funeral* les a menés au Electric Picnic Festival 2005 en Irlande, un concert qui a eu beaucoup d'impact sur les musiciens, car le groupe s'est senti capable d'atteindre le succès désiré, selon Win Butler : « When we came off that stage I knew that nothing would ever be the same again. I felt that we had reached a level... something that we had always been striving for. You could just feel the confidence oozing from every band member<sup>87</sup> ».

C'est aussi pendant la tournée de *Funeral* qu'Arcade Fire a vécu l'une des rencontres les plus importantes de son histoire, celle avec David Bowie. Dans la biographie de ce musicien, Marc Spitz suggère que Bowie a vu quelque chose de très personnel en Arcade Fire, quelque chose qui lui a rappelé sa propre carrière<sup>88</sup>. C'est donc en 2005 que le musicien anglais a invité le groupe à participer à quelques-uns de ses concerts et aussi à un dîner<sup>89</sup>. Cela a marqué le début d'une relation étroite maintenue tout au long de la carrière du groupe, Bowie collaborant finalement avec lui pour les chœurs de la chanson « Reflektor ». L'admiration et le respect d'Arcade Fire pour David Bowie se sont ouvertement manifestés lors de la parade que le groupe a faite à travers les rues de la Nouvelle-Orléans pour rendre hommage au musicien après sa mort le 10 janvier 2016.

#### 1.3.4 De Farnham au monde : *Neon Bible* et *Miroir Noir* (2006-2007)

Après le buzz autour de *Funeral*, Arcade Fire a eu besoin d'une pause. Le groupe est

---

<sup>85</sup> Rezzonico, « Arcade Fire : le point d'orgue de 10 ans de succès », <http://blogues.radio-canada.ca/lafiliererezzonico/2014/08/31/arcade-fire-le-point-dorgue-de-dix-ans-de-succes/>.

<sup>86</sup> Pareles, « The Arcade Fire: Beyond Indie », [http://www.nytimes.com/2010/08/01/arts/music/01arcade.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2010/08/01/arts/music/01arcade.html?_r=0).

<sup>87</sup> Middles, *Arcade Fire. Behind the Black Mirror*, p. 89.

<sup>88</sup> *Ibid*, p. 85.

<sup>89</sup> « Dinner with David Bowie: The night in 2005 when he invited a young Arcade Fire out for an evening », <http://news.nationalpost.com/arts/music/dinner-with-david-bowie-the-night-in-2005-when-he-invited-a-young-arcade-fire-out-for-an-evening>, consulté le 14 mai 2016.

donc rentré au Québec, a acheté une église à Farnham (Montérégie) pour la reconverter en studio d'enregistrement et y a créé *Neon Bible* (2007, Merge Records). De plus, *Neon Bible* rassemble beaucoup de collaborateurs, dont l'assidu violoniste Owen Pallett ; la mère des Butler, qui joue de la harpe, et Bob Johnston, le producteur de Bob Dylan et de Leonard Cohen<sup>90</sup>.

Le titre de l'album, *Neon Bible*, tiré du roman éponyme de John Kennedy Toole, et la pochette du disque totalement noire reflètent une atmosphère grave et religieuse, ce que confirme la musique du disque. Pour ce disque, Arcade Fire a utilisé de nouveaux instruments comme la vielle à roue, l'orgue et la mandoline, en plus de chœurs vocaux et de sonorités orchestrales. De telles sonorités sont présentes dans les mélodies orchestrées par des violons dans « Black Mirror » et l'introduction de « Intervention » qui, avec une base d'accords à la guitare et à l'orgue, transforme la chanson en une espèce d'hymne religieux monumental. Ces nouvelles sonorités ne sont pas en conflit avec la base rock du groupe que l'on perçoit très clairement dans des chansons comme « Keep the Car Running ».

*Neon Bible* a été un grand succès commercial. Il s'est placé à la deuxième place du Billboard en 2007<sup>91</sup>. Selon Nielsen Soundscan<sup>92</sup>, en 2010, *Neon Bible* s'était vendu à plus de 439 000 exemplaires et *Funeral* avait dépassé les 504 000 copies<sup>93</sup>. L'album a été nommé aux Grammys en tant que meilleur album alternatif, mais il n'a pas gagné.

De l'enregistrement du disque découle le documentaire *Miroir Noir* (Merge Records, 2008), dirigé par Vincent Morisset, collaborateur du groupe depuis des années et responsable d'une grande partie de son image graphique, avec le soutien de Vincent Moon, nom d'artiste du réalisateur français Mathieu Saura. Le documentaire a créé une certaine polémique à cause de la mauvaise relation entre Moon et les leaders du groupe,

---

<sup>90</sup> Sophie Harris, « Arcade Fire in the studio », *Wheels in motion. Archive of writing by Sophie Harris*, <http://sophiemadeleineharris.blogspot.ca/2007/02/arcade-fire-in-studio.html>, consulté le 12 mai 2016.

<sup>91</sup> Pareles, « The Arcade Fire: Beyond Indie », [http://www.nytimes.com/2010/08/01/arts/music/01arcade.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2010/08/01/arts/music/01arcade.html?_r=0).

<sup>92</sup> Nielsen Soundscan est un système d'information créé par Mike Fine et Mike Shalett. Il enregistre les données de ventes de singles, d'albums et de vidéos musicales au Canada et aux États-Unis. Ces données servent à Billboard et à d'autres compagnies.

<sup>93</sup> Pareles, « The Arcade Fire: Beyond Indie », [http://www.nytimes.com/2010/08/01/arts/music/01arcade.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2010/08/01/arts/music/01arcade.html?_r=0).

Win et Régine. Le cinéaste a accusé Arcade Fire d'être un groupe *mainstream* et non pas *indie*, et d'avoir des leaders qui « ne sont pas des bonnes personnes »<sup>94</sup>. Il a été si mécontent du résultat qu'il a très peu participé à la finition du travail : « Je trouve ça dommage, c'est du gâchis. Pour moi, ça a été une horrible expérience, et je ne comprends pas du tout cette excitation autour du film, et encore moins les bons retours que j'en ai<sup>95</sup>! ».

Après une année 2006 sans concert, la tournée de *Neon Bible* s'est déroulée dans 19 pays, faisant ainsi de 2007 l'année de consolidation d'Arcade Fire sur le circuit des festivals, car leur nom a figuré sur les affiches de plusieurs festivals de musique dans le monde, dont le Latitude de Suffolk (Angleterre), le Summercase de Barcelone (Catalogne) et le Glastonbury Festival de Pilton (Angleterre)<sup>96</sup>.

### **1.3.5. De l'*indie* au *mainstream* : *The Suburbs* (2008-2011)**

*The Suburbs* (Merge Records, 2010) a confirmé la croissance commerciale et médiatique d'Arcade Fire en se hissant à la première place de l'Irish Albums Chart<sup>97</sup>, du UK Albums Chart<sup>98</sup>, du US Billboard 200 Chart<sup>99</sup> et du Canadian Albums Chart<sup>100</sup>. Ce succès commercial s'est accompagné d'une appréciation unanime chez la critique, et le disque s'est vu attribuer quatre grands prix de l'industrie musicale : il a gagné le prix Grammy de l'album de l'année 2011, le BRIT Award pour le meilleur album international, le Juno Award 2011 de l'album de l'année et le Polaris Music Prize du meilleur album canadien.

---

<sup>94</sup> Middles, *Arcade Fire. Behind the Black Mirror*, p. 123-124. Citation traduite de l'anglais par l'auteure de ce mémoire.

<sup>95</sup> Alexandre Hervaud, « Miroir Noir, le “zapping infernal” d'Arcade Fire », *Libération*, [http://www.liberation.fr/ecrans/2009/04/10/miroir-noir-le-zapping-infernal-d-arcade-fire\\_958950](http://www.liberation.fr/ecrans/2009/04/10/miroir-noir-le-zapping-infernal-d-arcade-fire_958950), consulté le 30 juin 2016.

<sup>96</sup> Une liste des concerts d'Arcade Fire se trouve dans l'annexe 2 de ce mémoire.

<sup>97</sup> « List of number-one albums of 2010 (Ireland) », *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_number-one\\_albums\\_of\\_2010\\_\(Ireland\)](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_number-one_albums_of_2010_(Ireland)), consulté le 16 mars 2016.

<sup>98</sup> « List of UK Albums Chart number ones of the 2010s », *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_UK\\_Albums\\_Chart\\_number\\_ones\\_of\\_the\\_2010s](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_UK_Albums_Chart_number_ones_of_the_2010s), consulté le 16 mars 2016.

<sup>99</sup> « Billboard 200 », *Billboard*, <http://www.billboard.com/charts/billboard-200/2010-08-21>, consulté le 16 mars 2016.

<sup>100</sup> « The Suburbs », *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Suburbs\\_\(album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Suburbs_(album)), consulté le 16 mars 2016.

*The Suburbs* relate la vie d'enfance des frères Butler dans le quartier où ils ont grandi, The Woodlands (Texas). Le groupe rumine ses souvenirs sur l'enfance, la mémoire et la modernité avec des paroles telles que<sup>101</sup> :

*My old friends I can remember when  
you cut your hair, I never saw you again  
(...)  
You said the past won't rest,  
until we jump the fence and leave it behind*

ou

*We watched the end of the century  
compressed on a tiny screen  
a dead star collapsing, and we could see  
that something was ending*

Musicalement, Win Butler décrit l'album comme un mélange de la musique électronique de Depeche Mode et de la musique du chanteur canadien Neil Young<sup>102</sup>. Butler a défendu ce mélange de musique électronique du groupe anglais et du folk-rock légèrement country du chanteur canadien en expliquant qu'il désirait que l'album ait le son des « bands that I heard when I was very young and wondered what those crazy noises were.<sup>103</sup> » *The Suburbs* contient des chansons comme « Ready to Start », devenue l'un des hymnes du groupe, et d'autres plus complexes au niveau rythmique comme « Suburban War » en 5/4 ou encore « Modern Man » en 9/4<sup>104</sup>.

L'album a été inclus dans le livre *1001 Albums You Must Hear Before You Die* de Robert Dimery<sup>105</sup>.

---

<sup>101</sup> Pareles, « The Arcade Fire: Beyond Indie », [http://www.nytimes.com/2010/08/01/arts/music/01arcade.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2010/08/01/arts/music/01arcade.html?_r=0).

<sup>102</sup> Patrick Darcy, « New Arcade Fire », *Spin*, <http://www.spin.com/2010/07/new-arcade-fire-depeche-mode-meets-neil-young/>, consulté le 10 mai 2016.

<sup>103</sup> Alex Kilpatrick, « 'The Suburbs': A Majestic Drive Down Memory Lane », *The Observer*, <http://ndsmcobserver.com/2010/08/the-suburbs-a-majestic-drive-down-memory-lane/>, consulté le 1<sup>er</sup> juillet 2016.

<sup>104</sup> Emmanuel Chirache, « The Suburbs. Arcade Fire », *Inside Rock*, <http://www.inside-rock.fr/The-Suburbs>, consulté le 13 mai 2016.

<sup>105</sup> Robert Dimery, *1001 Albums You Must Hear Before You Die*, Universe Publishing, États-Unis, 2005.

### 1.3.6 Le Grammy

L'obtention du prix Grammy de l'album de l'année pour *The Suburbs* est l'un des tournants les plus remarquables de la carrière du groupe et un virage en ce qui concerne l'attention que les médias et le public lui portait. Arcade Fire était alors toujours étiqueté en tant que groupe d'*indie* rock. C'est d'ailleurs pour cela que *The Suburbs* était aussi nominé dans la catégorie du meilleur album de musique alternative. Cependant, il a gagné dans la catégorie du meilleur album de l'année, évinçant ainsi des stars de la pop comme Eminem, Lady Gaga, Katy Perry et Lady Antebellum.

La réaction de surprise a été partagée autant par les musiciens que par les médias et le public<sup>106</sup>. Quand le groupe est monté sur scène pour recevoir le prix, les membres n'ont pu cacher leur émotion et leur étonnement. Win Butler a commencé son discours en s'exclamant : « What the hell? Thank you! » avant de poursuivre en remerciant Montréal et le Québec pour leur avoir offert un foyer<sup>107</sup>. Pendant la conférence de presse après la cérémonie, tous les membres ont confirmé avoir ressenti la même chose : « We were very surprised, it was shocking »<sup>108</sup>. Le discours de Win Butler a été cohérent avec sa façon de comprendre la musique enregistrée, car il a mis en vedette le travail de studio fait tout au long de sa carrière et aussi dans *The Suburbs* :

We really believe in records, records really changed our lives, music has really changed each of our lives, when we make a record we really put all of our soul into it, and we work so hard, so, to be recognized for that (...) in the age of the iPod, of the single, or whatever it is. We still really care about records so it means a lot to us<sup>109</sup>.

À la fin des questions, les journalistes ont demandé aux membres du groupe de se présenter en disant leur nom. Ils l'ont fait et Win Butler a conclu en disant : « Ladies and gentleman, the graduating class of 2011<sup>110</sup>. » Cela montre à quel point le groupe n'était pas connu des journalistes couvrant l'événement le plus important de l'industrie des

---

<sup>106</sup> Le monde 2.0 s'est rempli de commentaires exprimant la surprise par rapport au fait qu'un groupe encore inconnu du grand public ait gagné ce Grammy. Des exemples se trouvent sur le blog <http://whoisarcadefire.com/> et le compte Twitter <https://twitter.com/whoisarcadefire>, consultés le 13 mai 2016.

<sup>107</sup> The Grammy's, « Arcade Fire accepting the Grammy for Album of the Year at the 53<sup>rd</sup> Grammy », *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=f5npCMAok-M>, consulté le 13 mai 2016.

<sup>108</sup> The Grammy's, « Arcade Fire in the media center after winning Album of the Year! », *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=ce0jkvnI0YM>, consulté le 13 mai 2016.

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> *Ibid.*

musiques populaires.

Au cours de cette même soirée, Richard Reed Parry a reconnu que le groupe n'était pas encore conscient de l'importance de ce prix ni de la façon dont il pourrait influencer la suite de sa carrière. Quelques années plus tard, en 2015, Parry a affirmé que le fait d'avoir gagné le Grammy a été « très excitant » parce qu'il s'agit d'un « événement majeur », mais il a assuré que cela n'a pas changé son approche de la musique<sup>111</sup>. Régine Chassagne s'est exprimée en ce sens en affirmant que le groupe n'a pas créé *The Suburbs* pour gagner un Grammy. Elle assure que chaque disque est « grand » pour le groupe et qu'à chaque fois qu'Arcade Fire enregistre un album, c'est la chose « la plus importante » sur laquelle le groupe travaille<sup>112</sup>.

### **1.3.7 Le changement : le lancement de *Reflektor* (2012-2013)**

Si *Funeral* avait été l'origine, *Neon Bible* le recueillement et la noirceur, et *The Suburbs* l'explosion médiatique, *Reflektor* (Merge Records, 2013), quant à lui, marque une nouvelle ère, autant au niveau musical que dans la stratégie commerciale et de carrière : « The band changed a lot going into *Reflektor*. In a way, it felt like new era, » a dit Win Butler lors d'une entrevue<sup>113</sup>.

Une aura de mystère a toujours plané sur le moment de parution de *Reflektor*, car la campagne promotionnelle du disque a maintenu l'identité du groupe cachée presque jusqu'au moment de sa parution. Il s'agissait d'une campagne pensée et orchestrée qui visait à être virale et mondiale pour lancer *Reflektor* dans les moindres recoins possibles de la planète.

---

<sup>111</sup> Kinos-Goodin, « Arcade Fire reflect on what it took to enter a 'new era' with the Reflektor Tapes », <http://music.cbc.ca/#!/blogs/2015/9/Arcade-Fire-reflect-on-what-it-took-to-enter-a-new-era-with-the-Reflektor-Tapes>.

<sup>112</sup> L'impact de ce prix Grammy sur la carrière d'Arcade Fire sera problématisé dans le troisième chapitre de ce mémoire.

<sup>113</sup> Kinos-Goodin, « Arcade Fire reflect on what it took to enter a 'new era' with the Reflektor Tapes », <http://music.cbc.ca/#!/blogs/2015/9/Arcade-Fire-reflect-on-what-it-took-to-enter-a-new-era-with-the-Reflektor-Tapes>.



Pendant les mois précédant la sortie de l'album, on a pu voir un symbole particulier<sup>114</sup> dans le quartier de Soho à New York et à plusieurs endroits de Montréal. Il s'agissait d'un cercle englobant un losange lui-même divisé en neuf parties égales, chacune d'elle contenant une lettre du mot « REFLEKTOR » en majuscule. Le 12 juillet 2013, le groupe a officiellement confirmé sur Twitter la date de sortie de son nouvel album, prévue le 29 octobre 2013<sup>115</sup>. Par contre, l'association entre l'album et le symbole décrit plus haut n'avait pas encore été dévoilée.

Lors du festival Lollapalooza de Sao Paulo – festival au cours duquel Arcade Fire a joué en 2014 – et du festival Osheaga 2013 à Montréal – festival au cours duquel Arcade Fire a joué en 2010 et 2015 – une vidéo s'est affichée sur les écrans<sup>116</sup>. Il s'agissait d'une vidéo d'une durée de 15 secondes, en noir et blanc, montrant la main de quelqu'un qui dessine ce symbole sur un tableau.

En parallèle, un compte au nom de Reflektor a été créé sur le réseau social Instagram. Il a publié des photos du symbole et, le 2 août 2013, a publié la vidéo susmentionnée<sup>117</sup>. Le 26 août 2013, une grande pancarte a été dépliée au centre-ville de Manhattan sur laquelle était inscrit le nom du groupe, Arcade Fire, la date « 9pm 9/9 », le symbole de *Reflektor* et le symbole de l'Arbre de la Vie de la Kabbale<sup>118</sup>. C'était la

<sup>114</sup> Reflektor, « Reflektor », *Instagram*, <https://www.instagram.com/reflektor/>, consulté le 15 novembre 2015.

<sup>115</sup> Amrit Singh, « Arcade Fire LP4 Out 10/29 », *Stereogum*, <http://www.stereogum.com/1405441/arcade-fire-lp4-out-1029/news/>, consulté le 15 novembre 2015.

<sup>116</sup> Tom Breihan, « Is Arcade Fire's New Album Titled Reflektor? », *Stereogum*, <http://www.stereogum.com/1425762/is-arcade-fires-new-album-titled-reflektor/video/>, consulté le 15 novembre 2015.

<sup>117</sup> Reflektor, « Reflektor », <https://www.instagram.com/reflektor/>.

<sup>118</sup> Guillermo Kardolus, « Guillermo Kardolus », *Flickr*, <https://www.flickr.com/photos/66009955@N02/9599378803/>, consulté le 15 novembre 2015.

confirmation qu'il s'agissait de toute une campagne de marketing pour le lancement du disque. Le 9 septembre 2013 à 21h00, le groupe a donné un concert-surprise sous le nom de « Les Identiks » à la Salsathèque de Montréal, un événement qui a provoqué de longues files d'attente dans la rue<sup>119</sup>.

À une semaine de la sortie de l'album, la presse et les médias lui ont consacré beaucoup d'attention, comme en témoigne le reportage « Sur les traces d'Arcade Fire » diffusé lors de l'émission de télévision *Voir* sur les ondes Télé-Québec<sup>120</sup>. Le reportage, conduit par Sébastien Diaz et le chroniqueur musical Olivier Robillard-Laveaux, plonge dans l'histoire et l'univers du groupe et reconstruit les étapes de sa carrière dans la ville de Montréal et dans l'ensemble du Québec. Le reportage n'inclut pas d'intervention de la part des membres du groupe. Il s'agit donc d'une reconstruction du phénomène Arcade Fire à travers des lieux – le premier appartement de Régine Chassagne, des salles de concerts du Mile End, l'église-studio à Farnham, la Salsathèque de Montréal –, des objets – le premier dossier de presse du groupe fait à la main par Régine Chassagne –, des témoignages – Vincent Morisset, collaborateur des débuts de la carrière d'Arcade Fire – et de la musique.

La campagne de marketing autour de *Reflektor* a fait l'objet de quelques critiques, une chose assez inédite dans la carrière du groupe. Par exemple, l'anthropologue Hayden Higgins<sup>121</sup> explique que les dessins utilisés dans le graphisme du disque sont inspirés des *vévés* haïtiens qui sont utilisés dans les pratiques syncrétistes vaudou<sup>122</sup>. Or, l'anthropologue fait la remarque que ces symboles, présentés aux amateurs du groupe hors de leur contexte original, peuvent avoir d'autres significations comme celle « du mystère, de l'exotisme, de l'ésotérisme<sup>123</sup>. »

---

<sup>119</sup> The Canadian Press, « Arcade Fire plays secret Montreal Show as Reflektors », *CBC News*, <http://www.cbc.ca/news/canada/montreal/arcade-fire-plays-secret-montreal-show-as-reflektors-1.1703236>, consulté le 16 novembre 2015.

<sup>120</sup> *Voir*, « Sur les traces d'Arcade Fire », Télé-Québec, <http://zonevideo.telequebec.tv/media/7583/sur-les-traces-d-arcade-fire/voir>, consulté le 16 novembre 2015.

<sup>121</sup> Hayden Higgins, « Hayden Higgins. Journalist, organizer anthropologist », *Tumblr*, <http://haydenhiggins.tumblr.com/>, consulté le 16 novembre 2015.

<sup>122</sup> Hayden Higgins, « Arcade Fire Exploited Haiti, and Almost No One Noticed », *The Atlantic*, <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/11/arcade-fire-exploited-haiti-and-almost-no-one-noticed/281377/>, consulté le 16 novembre 2015.

<sup>123</sup> *Ibid.*

Cette campagne de marketing a marqué un virage dans la façon de promouvoir la musique du groupe. S'agissant de la première campagne après le prix Grammy, elle a été la première à avoir été faite à une si grande échelle, ce qui confirme la croissance du groupe et de l'équipe qui travaille pour lui. En fait, la revue *Pitchfork* a publié un article où il comparait cette campagne à d'autres, similaires, faites par Daft Punk, Kanye West ou Nine Inch Nails, qui étaient toutes des campagnes de marketing qui, selon l'auteur, laissaient plutôt la musique au second plan<sup>124</sup>.

### 1.3.8 L'album *Reflektor*

*Reflektor* (Merge Records, 2013) est moins sombre que les précédents albums et fait entendre des mélodies dansantes, proches de la disco et des musiques électroniques. Cependant, on retrouve aussi l'influence des musiques haïtiennes et jamaïcaines, le groupe ayant séjourné pendant un mois sur l'île caribéenne pendant l'enregistrement du disque. Le processus d'enregistrement en Jamaïque, en Haïti, à Londres et à Montréal a été documenté dans *Reflektor Tapes*, un documentaire de Kahlil Joseph présenté par les membres du groupe lors d'une soirée au Théâtre Rialto de Montréal à l'automne 2015.

L'album est constitué de deux disques et propose des morceaux plus longs que sur les albums précédents, leur durée se rapprochant de celle de morceaux de rock psychédélique. Bien que *Reflektor* semble être conçu comme un tout, Win Butler ne se sent pas à l'aise avec l'idée de le qualifier d'album-concept car, selon lui, quand le groupe commence l'enregistrement d'un disque, il ne sait pas forcément où le travail se dirige<sup>125</sup>.

La réception médiatique du disque a été très positive encore une fois. À titre d'exemple, le reconnu journaliste québécois Alain Brunet a écrit à propos de *Reflektor* :

Jusqu'à cet album, Arcade Fire n'avait jamais créé un album aussi puissant que son tout premier, *Funeral*. Sans perdre sa capacité de créer des chansons poignantes et accrocheuses, le supergroupe montréalais a décliné en substance tout en gagnant en popularité mondiale comme chacun sait<sup>126</sup>.

---

<sup>124</sup> Stephen Deusner, « Reflektor, Year Zero, and a Brief History of the Elaborate Album Rollout », <http://pitchfork.com/thepitch/108-promo-campaigns/>, consulté le 16 novembre 2015.

<sup>125</sup> Kinosh-Goodin, « Arcade Fire reflect on what it took to enter a 'new era' with the Reflektor Tapes », <http://music.cbc.ca/#!/blogs/2015/9/Arcade-Fire-reflect-on-what-it-took-to-enter-a-new-era-with-the-Reflektor-Tapes>.

<sup>126</sup> Alain Brunet, « Reflektor, le meilleur album d'Arcade Fire depuis Funeral? », *La Presse*, <http://blogues.lapresse.ca/brunet/2013/10/14/reflektor-le-meilleur-album-d-arcade-fire-depuis-funeral/>,

Ainsi, Arcade Fire a débuté à la première place du Billboard 200 avec *Reflektor* en vendant 140 000 copies dès la première semaine, selon Nielsen SoundScan<sup>127</sup>. En septembre 2013, le groupe a joué dans la populaire émission de télévision *Saturday Night Live* de la NBC et, peu après, Will Butler et Owen Pallett ont été nominés aux Oscars pour la chanson-thème de la trame sonore du film *Her*.

Bien que les ventes du disque aient toujours été très bonnes au Canada, aux États-Unis et au Royaume-Uni, pour la première fois, un disque d'Arcade Fire a divisé la critique. *Pitchfork* a toujours reçu positivement la musique d'Arcade Fire et a accordé une note de 9,2/10 à l'album, tandis que *Rolling Stones* lui a attribué un 4,5/5, bien que sa critique n'ait pas été aussi enthousiaste ni aussi élogieuse<sup>128</sup>. Pour sa part, *Spin* lui a attribué une note de 8/10 et a souligné sa complexité et la longueur des chansons, un fait aussi remarqué par le *New York Times*<sup>129</sup>. Une des critiques les plus négatives est celle de *The Guardian*, qui lui a donné une note de 3/5 en ajoutant que l'album est « too big, and just not that great<sup>130</sup>. » La critique du *Washington Post* n'était pas plus enthousiaste, il dit de l'album qu'il est « (...) something conservative pretending to be something bold<sup>131</sup>. »

### 1.3.9 La rencontre avec d'autres musiques

Parmi les influences et références à d'autres musiques populaires, *Reflektor* a notamment subi les influences de la musique haïtienne. La relation du groupe avec les Caraïbes provient, évidemment, de Régina Chassagne et de ses origines créoles. Cependant, cette relation s'est étendue aux autres membres du groupe, plus particulièrement à Win Butler,

---

consulté le 12 janvier 2017.

<sup>127</sup> Keith Caufield, « Arcade Fire's 'Reflektor' Debuts At No.1 On Billboard 200 », *Billboard*, <http://www.billboard.com/articles/news/5778250/arcade-fires-reflektor-debuts-at-no-1-on-billboard-200>, consulté le 16 novembre 2015.

<sup>128</sup> « Reflektor d'Arcade Fire divise la critique », *La Presse*, <http://www.lapresse.ca/arts/musique/201310/31/01-4705793-reflektor-darcade-fire-divise-la-critique.php>, consulté le 12 mai 2016.

<sup>129</sup> *Ibid.*

<sup>130</sup> Alexis Petridis, « Arcade Fire Reflektor: Review », *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/music/2013/oct/24/arcade-fire-reflektor-review>, consulté le 2 juillet 2016.

<sup>131</sup> Chris Richards, « Arcade Fire's 'Reflektor': Still devoid of wit, subtly and danger », *The Washington Post*, [https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/arcade-fires-reflektor-still-devoid-of-wit-subtlety-and-danger-now-with-bongos/2013/10/28/6471097a-4004-11e3-9c8b-e8deeb3c755b\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/arcade-fires-reflektor-still-devoid-of-wit-subtlety-and-danger-now-with-bongos/2013/10/28/6471097a-4004-11e3-9c8b-e8deeb3c755b_story.html), consulté le 2 juillet 2016.

leader du groupe, mais aussi mari de Chassagne. Lors d'une entrevue avec le magazine musical *Rolling Stone*, le chanteur a expliqué comment s'est passé cette « rencontre » avec une autre musique :

Going to Haiti for the first time with Regine was the beginning of a major change in the way that I thought about the world. Usually, I think you have most of your musical influences locked down by the time you're 16. There was a band I felt like changed me musically [in Haiti], just really opened me up to this huge, vast amount of culture and influence I hadn't been exposed to before, which was really life-changing.

Le chercheur François Colbert nous rappelle que le goût musical que l'on se forge au cours de l'adolescence est de ceux qui se maintiennent toute notre vie<sup>132</sup>. Dans le cas de Win Butler, nous avons déjà montré que son goût musical s'est façonné pendant ses années de jeunesse. Néanmoins, il semble tout à fait bouleversé par sa rencontre avec la culture et la musique haïtienne :

Going to Carnival for the first time and seeing rara music, which is a kind of street music with all of these horns and African percussion... I remember being on a beach at three in the morning, and there was a voodoo drummer playing, and he had been dancing for like, four hours with kids and teenagers and they started to get the spirit... It really kind of makes you feel like a hack being in a rock band, having musical experiences like that. It's just like, "Oh right. There's living, beating folk music that's alive in the modern world." I've always listened to folk records, but actually experiencing it reminded me of the whole point.

Bien qu'il semble évident que toutes ses expériences au sein de la culture haïtienne aient eu une grande influence sur la création de *Reflektor*, Butler a nuancé le degré d'impact direct sur la musique :

I don't think anything is that direct. The most Haitian song on the whole record is *Here Comes the Night Time*, which is kind of a rara beat, but it's like kind of a hybrid of Haitian rara and Jamaican influence. We spent some time in Jamaica, but it sounds like a Cure song at the end of the day, kind of a mashup. I mean, it's not like our band trying to play Haitian music. I just felt like we were opened up to a new influence. Bob Marley probably felt the same way the first time he heard Curtis Mayfield.

Quoi qu'il en soit, Arcade Fire a effectué une tournée mondiale et a réussi à remplir des stades avec *Reflektor*.

---

<sup>132</sup> François Colbert, « Aspects économiques de la vie musicale », *Musiques, une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 1 « Musiques du XX<sup>e</sup> siècle », dir. Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, 2003, p. 1122-1131, ici p. 1128.

## 1.4 Où en est Arcade Fire ? (2013-2016)

En à peine une décennie, Arcade Fire a battu tous les records : leurs disques se sont placés dans les premières places des listes de classement ; le groupe a été en tournée et a fait partie de la programmation des festivals les plus importants en musiques populaires en Amérique du Nord, en Amérique du Sud, en Europe, au Japon et en Australie ; Will et Regino ont participé au concert que Bruce Springsteen a donné à Ottawa en 2007 ; David Bowie, qui s'est déclaré fan du groupe, a participé à leur dernier album ; et Chris Martin de Coldplay a décrit Arcade Fire comme étant « le plus grand groupe de l'histoire ». Qu'est-ce qui attend à présent Arcade Fire ?

Le dernier concert du groupe a été celui de la fin de la tournée de *Reflektor*. Il a eu lieu le 30 septembre 2014 au Parc Jean Drapeau de Montréal, où le groupe a réuni un public de 25 000 spectateurs. Actuellement, le groupe est en période de pause, pendant laquelle quelques musiciens du groupe en profitent pour travailler sur leurs projets solos. Par exemple, Will Butler a sorti un premier album solo, *Policy* (Merge Records, 2015). La violoniste Sarah Neufeld, quant à elle, a tout récemment sorti *The Ridge* (Paper Bags Records, 2016), et Jeremy Gara, batteur, a dernièrement publié *Limn* (NRCSS Industry, 2016).

Selon la fréquence de publication du groupe – un disque tous les trois ans –, 2016 serait l'année de publication du prochain album d'Arcade Fire. Néanmoins, selon différentes sources journalistiques, le groupe sortira son cinquième album en 2017<sup>133</sup>. Le groupe a tout de même confirmé quelques concerts pour 2016 et 2017. Sans plus de nouvelles sur l'avenir du groupe pour le moment, nous pouvons simplement ajouter qu'il ne sera assurément pas éternel : « I can't see myself doing this 10 years from now (...) We've been a band now as long as the Beatles », a dit Win Butler<sup>134</sup>.

---

<sup>133</sup> Voir: Radio Canada avec CBC, « Arcade Fire enregistre à Paris une portion de son cinquième album, prévu pour 2017 », *Radio Canada*, [http://www.ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts\\_et\\_spectacles/2016/07/20/004-arcade-fire-cinquieme-album-paris-enregistrement-2017.shtml](http://www.ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2016/07/20/004-arcade-fire-cinquieme-album-paris-enregistrement-2017.shtml), consulté le 15 août 2016; et Stéphane Plante, « Un nouvel album d'Arcade Fire prévu pour l'an prochain? », *Le Journal de Montréal*, <http://www.journaldemontreal.com/2016/06/18/un-nouvel-album-darcade-fire-prevu-pour-lan-prochain>, consulté le 15 août 2016.

<sup>134</sup> Sean Michaels, « Arcade Fire to split up (er, in 2020) », *The Guardian*, <http://www.theguardian.com/music/2010/sep/17/arcade-fire-split-up-2020>, consulté le 26 avril 2016.

## **CHAPITRE 2**

## 2. Une scène musicale *indie* à Montréal

Entre la fin des années 1970 et la fin des années 1980, les scènes dites underground se multiplient tant aux États-Unis qu'en Europe. À New York, au sein d'un mouvement artistique plus global, voit le jour une scène musicale appelée *No wave* avec des musiciens d'une sous-culture punk, un mouvement qui s'oppose à la culture *mainstream* contemporaine de la *new wave*<sup>135</sup>. Quelques années plus tard, à Seattle dans l'état de Washington, un autre mouvement alternatif et underground s'affirme, mêlant des influences musicales hétérogènes tirées du heavy metal, du punk rock, du hardcore punk, du hard rock et du post-hardcore. Il s'est diffusé sous le nom de *grunge* ou de « Seattle Sound » et a atteint une reconnaissance internationale en 1991 grâce à l'album *Nevermind* de Nirvana<sup>136</sup>. De l'autre côté de l'Atlantique, plus précisément en Angleterre, dans l'aire urbaine de Manchester, les groupes locaux fusionnent rock, house et psychédéisme, créant ainsi un nouveau style musical et une nouvelle culture urbaine et artistique<sup>137</sup>.

Qu'ont en commun ces trois contextes musicaux ? Ils naissent et se développent autour d'un centre géographique, souvent urbain, précis ; ils sont liés à une ou plusieurs maisons de disque, généralement indépendantes ; et ils se caractérisent par une dimension underground et alternative par rapport aux circuits musicaux *mainstream*. Cependant, les trajectoires, les évolutions, ainsi que les épilogues de ces scènes sont toujours imprévisibles. Parfois, elles restent ancrées dans leur lieu d'origine, d'autres fois, comme c'était le cas, par exemple, d'un groupe comme Nirvana de la scène de Seattle, c'est la reconnaissance extra-locale du groupe (ou de plusieurs groupes) qui fait exploser le mouvement à plus grande échelle. Les grands labels internationaux jouent souvent un rôle capital dans ce passage d'une scène alternative et underground aux circuits *mainstream* de production et de consommation de la musique.

Pour ce qui est de la scène montréalaise, comment a-t-elle atteint une telle reconnaissance internationale et quelle a été la place d'Arcade Fire dans ce processus ? Au début des années 2000, les conditions socio-économiques de la ville de Montréal ont

---

135 Christophe Pirenne, *Une histoire musicale du rock*, p. 312-314.

136 *Ibid*, p. 477-478.

137 *Ibid*, p. 479-484.

favorisé l'établissement de jeunes musiciens, en provenance du Québec et d'ailleurs, dans le quartier du Mile End, où ils ont trouvé les éléments nécessaires pour pouvoir consacrer leur vie à la création musicale : des loyers peu élevés, des grands espaces pour pratiquer et organiser des concerts et des endroits permettant de faire aisément du réseautage. Au début des années 2000, une prolifération de groupes de musique (dont Arcade Fire, entre autres), de bars, de salles de concerts et de maisons de disque indépendantes a permis la mise en place d'une scène musicale indépendante qui, lors de la parution du premier album studio d'Arcade Fire, *Funeral*, a reçu une attention médiatique sans précédents<sup>138</sup>.

## 2.1 Le Québec, Terre promise de la musique « indé »<sup>139</sup> ?

Dans un article du magazine français *Les Inrockuptibles* paru en juillet 2014, le journaliste Azzedine Fall décrit le Québec comme le terreau fertile du développement de la musique indépendante<sup>140</sup>. L'article met en vedette les deux plus grands événements musicaux institutionnalisés du pays, soit le Festival International de Jazz de Montréal<sup>141</sup> et le Festival d'été de Québec<sup>142</sup>, pour expliquer comment ces macro-événements peuvent aider à la réussite des musiques indépendantes. L'auteur explique, par exemple, que le financement par commandites aide à faire baisser le prix des billets des festivals, leur permettant ainsi d'offrir à bas prix une programmation qui réunit à la fois des noms consacrés de la musique populaire et des musiciens et groupes locaux moins reconnus. Ces derniers trouvent dans ces événements une certaine visibilité autant auprès des médias internationaux qu'auprès d'un public plus large qui, autrement, ne serait peut-être jamais allé écouter leur musique. À ces deux événements, nous pouvons en ajouter un autre, incontournable du panorama festivalier du Québec, Les FrancoFolies de Montréal, le festival cousin des FrancoFolies de la Rochelle en France, consacré à la chanson

---

<sup>138</sup> La formation de la scène indie du Mile End sera analysé davantage dans 2.3 de ce chapitre.

<sup>139</sup> Titre tiré de l'article : Azzedine Fall, « Le Québec, Terre promise de la musique indé? », *Les Inrocks*, <http://www.lesinrocks.com/2014/07/29/musique/le-quebec-terre-promise-de-la-musique-inde-11516862/>, consulté le 15 mars 2016.

<sup>140</sup> *Ibid.*

<sup>141</sup> Le Festival International de Jazz de Montréal a lieu au Quartier des Spectacles de Montréal, chaque été depuis 1980. Il produit 650 concerts par édition et est considéré comme le plus grand festival de jazz au monde.

<sup>142</sup> Le Festival d'Été de Québec a lieu pendant la première semaine de juillet sur les Plaines d'Abraham. Il rassemble 300 spectacles de musique et 1,5 million de festivaliers dans une ville d'environ 540 000 habitants.

francophone depuis 1989.

Dans le cas qui nous occupe, Arcade Fire n'a pas joué dans l'un de ces grands festivals avant 2010, lorsqu'il a été invité pour la première fois dans la Ville de Québec pour donner un concert sur les Plaines d'Abraham pendant le Festival d'été. Néanmoins, à ce moment, le groupe avait déjà une décennie de carrière derrière lui et un succès critique et commercial international. Ainsi, si le Québec est un endroit fertile pour la floraison de musiques indépendantes, ce n'est pas seulement parce qu'il détient un grand réseau de festivals de musique, mais parce qu'il héberge des scènes créatives qui mettent à disposition des musiciens les outils nécessaires pour se consacrer à la création et à la musique. Comme nous le montrerons dans les sections suivantes, la scène *indie* de Montréal, au sein de laquelle le groupe Arcade Fire s'est inscrit il y a déjà presque une quinzaine d'années, illustre bien cette idée.

## 2.2 Montréal, capitale culturelle

Montréal a tout pour être un cas d'étude très riche, car aujourd'hui cette ville :

1) est un centre musical important tel que le démontre le succès international de groupes montréalais et la consolidation de festivals importants tels que le Festival de Jazz de Montréal, Les Francfolies de Montréal et Pop Montréal<sup>143</sup> ;

2) présente une forte concentration de compagnies de musique indépendantes qui possèdent des réseaux de production, marketing et distribution qui leurs sont propres ;

3) est la plus grande métropole francophone en Amérique du Nord, avec la particularité d'être bilingue et de présenter un soutien public aux arts plus près du modèle français et européen de la culture, où l'investissement de l'État en matière culturelle est très important<sup>144</sup>.

La question ici est de savoir comment Montréal est devenue une ville créative, et quelle a été la pertinence du lieu et de la géographie dans ce processus. En fait, cette importance de l'espace physique pour l'interaction artistique est prise en compte par la

---

<sup>143</sup> Le Pop Montréal est un festival axé sur la musique indépendante né en 2002. Aujourd'hui, il rassemble plus de 400 artistes et 50 000 festivaliers.

<sup>144</sup> Thomas A. Cummins-Russell et Norma M. Rantisi, « Networks and place in Montreal's independent music industry », *The Canadian Geographer/Le Géographe canadien*, 2012, vol. 56, n° 1, p. 80-97, ici p.81.

politique culturelle de la ville et elle se reflète dans le budget public. Une des actions les plus importantes de ces dernières années en matière d'infrastructures culturelles est le réaménagement du Quartier des spectacles pour le consacrer entièrement aux arts. La Ville de Montréal a transformé l'ancien Red Light montréalais des années 1920 en un quartier d'un kilomètre carré dédié à l'activité artistique, avec 88 lieux de diffusion culturelle, 28 000 places réparties dans 30 salles de spectacles (soit 80% des salles de spectacles montréalaises) et 450 entreprises culturelles<sup>145</sup>. Depuis 2009, autour de 150 millions de dollars ont été investis dans ce quartier, qui accueille la plupart des grands festivals de Montréal<sup>146</sup>.

Quoique l'investissement public soit essentiel pour construire ces grandes infrastructures qui font de la ville de Montréal un pôle culturel international, il est évident que ce n'est pas dans ces grands endroits dédiés aux spectacles de grande envergure – des endroits très fonctionnels, mais construits artificiellement – que l'on trouve les principaux lieux de création spontanée. Les processus créatifs et les scènes culturelles naissent plutôt dans d'autres endroits et quartiers de la ville tel que celui du Mile End.

Le Mile End est un petit quartier qui, comme son nom l'indique, ne fait pas plus d'un mille de longueur<sup>147</sup>. Aujourd'hui, le Mile End est l'espace compris entre la rue Hutchison à l'ouest, la rue Henri-Julien et la rue de Bullion à l'est, le chemin de fer Canadien Pacifique au nord et l'avenue du Mont-Royal au sud, bien que le district municipal officiel du Mile End s'étende jusqu'au parc Laurier et à la rue Christophe-Colomb à l'est. Officiellement, le Mile End fait partie de l'arrondissement du Plateau-Mont-Royal qui, selon une étude de Hill Stratégies de 2005, est reconnu comme

---

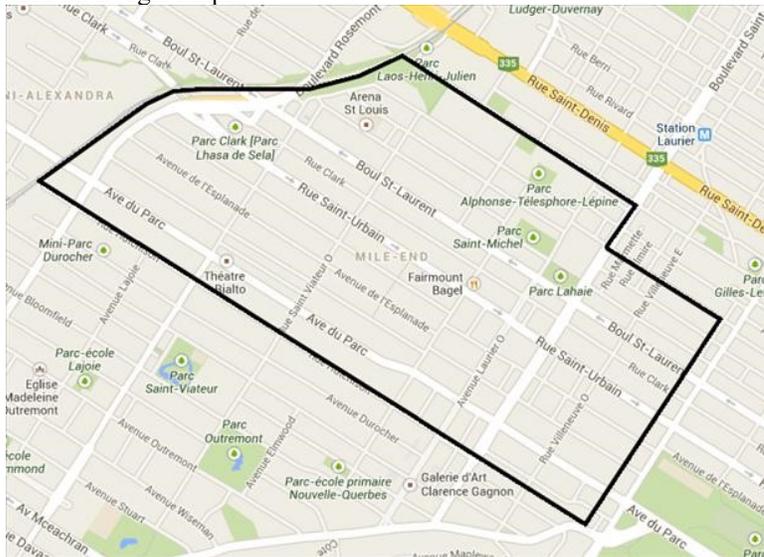
<sup>145</sup> Données tirées de : Ville de Montréal, [http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?\\_pageid=7557,81223570&\\_dad=portal&\\_schema=PORTA](http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=7557,81223570&_dad=portal&_schema=PORTA), consulté le 31 de mars 2016.

<sup>146</sup> Le chiffre d'investissement a été tiré de : Pasquale Hassison-Julien, « 5 ans plus tard, où en est le rêve du Quartier des spectacles? », *Ici Radio Canada*, [http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts\\_et\\_spectacles/2014/08/21/002-bilan-cinq-ans-quartier-des-spectacles-centre-ville-montreal.shtml](http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2014/08/21/002-bilan-cinq-ans-quartier-des-spectacles-centre-ville-montreal.shtml), consulté le 31 de mars 2016.

<sup>147</sup> La Commission de toponymie du Québec donne l'explication suivante : « Le nom de Mile End lui-même tira son origine d'un champ de course qui occupa au siècle dernier à peu près l'espace aujourd'hui compris entre le boulevard Saint-Joseph, la rue de Mentana, l'avenue du Mont-Royal et la rue Berri. Or, entre cette piste et la limite du Montréal d'alors, qui est à la hauteur de la rue Bagg actuelle, il y a exactement un mille, d'où le nom de Mile End ou "fin du mille", qu'on donna à ce champ de course. »

l'épicentre culturel et artistique, tant du Québec que du Canada dans son ensemble<sup>148</sup>.

Illustration 1: Le quartier du Mile End sur la carte de Montréal. Image tirée de Google Maps.



Historiquement, le Mile End a été un important lieu de migrations et d'échanges culturels. Entre 1850 et 1890, la ville de Montréal était encore divisée par la rue Saint-Laurent entre la partie est, plutôt francophone, catholique, ouvrière et artisanale, et la partie ouest, encore dédiée aux activités d'exploitation agricole et au loisir rural de l'élite

anglophone. Entre 1890 et 1920, la deuxième phase de la révolution industrielle a provoqué un processus d'urbanisation pour une nouvelle classe moyenne. Entre 1920 et 1950, la deuxième vague d'immigration juive du Sud et de l'Est de l'Europe a transformé le quartier en centre juif de la ville. Entre 1950 et 1980, ce sont les Ukrainiens, les Grecs, les Italiens et les Portugais qui sont arrivés dans le quartier<sup>149</sup>. Toutes ces vagues migratoires expliquent en partie l'hybridité ethnique, linguistique, culturelle et artistique du Mile End<sup>150</sup>, un quartier qui est le centre géographique d'une scène musicale indépendante qui sera analysée dans la section suivante<sup>151</sup>.

<sup>148</sup> Hill Strategies, « Les quartiers artistiques au Canada, Édition Internet », <http://www.arts.on.ca/AssetFactory.aspx?did=857>, consulté le 31 de mars 2016. Il faut noter que les données datent d'il y a plus de 10 ans, donc elles peuvent avoir évolué.

<sup>149</sup> Les vagues migratoires du Mile End sont recueillies dans le prologue du site : Yves Desjardins, « Mile End History : Prologue », *Mémoire du Mile End, Memories*, <http://memoire.mile-end.qc.ca/en/histoire-du-quartier-mile-end-prologue/>, consulté le 15 mars 2016.

<sup>150</sup> Le concept d'hybridité a été proposé dans : Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994.

<sup>151</sup> Dans la section 2.3.2. de la partie suivante, nous donnerons plus de détails sur les musiciens qui habitent le Mile-End, les studios et les lieux musicaux qui s'y trouvent.

## 2.3 Une scène musicale *indie* à Montréal

### 2.3.1 Le processus de conceptualisation de « scène »

Vingt-cinq ans après sa publication, il semble y avoir un consensus autour du fait que « Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music » de Will Straw soit l'article fondateur du concept de « scène<sup>152</sup> ». À partir des travaux du professeur d'études américaines Barry Shanks sur ce même concept, et des théories de Pierre Bourdieu, Bernard Miège et Michel de Certeau, Straw arrive à une première définition de « scène » : « A musical scene is that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization<sup>153</sup>. » Ce concept sera combiné à ceux de « monde » chez Howard Becker et de « champ » chez Pierre Bourdieu, deux concepts spatiaux développés par la sociologie pour étudier les dynamiques artistiques et culturelles au sein d'un groupe ou d'un contexte social donné<sup>154</sup>. Si pour quelques chercheurs ces deux concepts sociologiques sont trop liés à l'espace social abstrait – celui de la structure sociale chez Bourdieu, celui des interactions sociales chez Becker<sup>155</sup> –, le concept de « scène » intègre un nouveau regard sur la matérialité et le contexte physique de l'espace<sup>156</sup>. Si nous empruntons donc le concept de « scène » dans ce mémoire c'est précisément à cause de cette dimension spatiale qui, dans notre cas, nous permet de circonscrire la scène *indie* à Montréal et plus spécifiquement au Plateau-Mile End.

Quoique l'apport de cette première définition soit indubitablement très significatif, la conceptualisation de « scène » s'est surtout développée au cours des vingt-cinq dernières années. Will Straw a retravaillé ce concept tout au long de sa carrière académique en communication, mais d'autres chercheurs ont aussi beaucoup contribué à l'évolution de ce dernier. Parmi ces chercheurs, on trouve Daniel Silver, qui œuvre,

---

<sup>152</sup> Will Straw, « Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communities in Popular Music » *Cultural Studies*, vol. 5, n° 3, octobre 1991, p. 361-375.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 373.

<sup>154</sup> G r me Guibert et Guy Bellavance, « Présentation », *Cahiers de Recherche Sociologique. La notion de « scène », entre sociologie de la culture et sociologie urbaine: génèse, actualités et perspectives*, né 57, automne 2014, p.5-15, ici p. 5.

<sup>155</sup> *Ibid.*

<sup>156</sup> *Ibid.*

comme Straw, en communication ainsi qu'en études de la musique populaire, Terry Clark, qui a un regard plutôt sociologique, et Sara Cohen, qui aborde le concept avec une approche ethnographique<sup>157</sup>. Ce qui nous semble intéressant dans ce concept de « scène » est qu'il permet d'aborder deux dimensions différentes : d'une part, il sert à définir un réseau de lieux où la vie musicale locale prend forme – dans notre cas, tout le réseau de cafés, bars et salles de concerts du Plateau/Mile End –, et, d'autre part, il sert aussi à désigner des « phénomènes globaux entourant un sous-genre musical particulier<sup>158</sup> », soit, dans notre cas, ce que l'on appelle *indie* ou *indie rock*<sup>159</sup>. La conjonction de ces deux qualités qui sont, comme le dit David Hesmondhalgh<sup>160</sup>, « potentiellement incompatibles, voire contradictoires », est l'un des points les plus originaux de son apport<sup>161</sup>.

Si la plupart des travaux se sont plutôt attardés sur la dimension spatiale de la « scène », il semble que la question de la dimension temporelle soit restée au second plan<sup>162</sup>. Cependant, le chercheur québécois Martin Lussier a récemment consacré un de ses travaux à la question de la temporalité sur la scène musicale de Montréal<sup>163</sup>. Dans l'article « Scène, permanence et travail d'alliance. Le cas de la scène musicale émergente de Montréal », il aborde la question du maintien d'une scène dans le temps et les choix qui sont faits à cette fin. Il suggère que c'est un travail d'alliance qui contribue à maintenir, stabiliser et conserver une scène à travers le temps<sup>164</sup>. Bien que la temporalité ne soit pas la question fondamentale de ce chapitre, la référence à ce travail de Lussier est inévitable, car médiatiquement la scène musicale *indie* de Montréal est sortie de l'ombre à la suite de la parution du premier album d'Arcade Fire, *Funeral*. Ce moment est donc un jalon dans la temporalité de la scène montréalaise.

Plusieurs travaux ont déjà abordé l'analyse de la scène musicale de Montréal. Comme nous l'avons vu, dans le domaine des études en communication, ce sont surtout

---

<sup>157</sup> *Ibid*, p. 6-7.

<sup>158</sup> *Ibid*, p.8.

<sup>159</sup> Le terme *indie* sera analysée davantage dans le troisième chapitre de ce mémoire.

<sup>160</sup> David Hesmondhalgh, « Subculture, scene or tribe : none of the above », *Journal of Youth Studies*, vol. 8, n° 1, 2005, p. 21-40 cité dans : Guibert et Bellavance, « Présentation », p. 8.

<sup>161</sup> G r me Guibert et Guy Bellavance, « Présentation », p. 8.

<sup>162</sup> Martin Lussier, « Scène, permanence et travail d'alliance. Le cas de la scène musicale émergente de Montréal », p. 65.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 61-78.

<sup>164</sup> « Abstracts », *Cahiers de Recherche Sociologique. La notion de « scène », entre sociologie de la culture et sociologie urbaine: genèse, actualités et perspectives*, né 57, automne 2014, p. 183.

les travaux de Will Straw, Martin Lussier et Geoff Stahl qui se sont penchés sur la question<sup>165</sup>. Dans le domaine des études de géographie urbaine et d'économie culturelle, ce sont les travaux de Norma N. Rantisi, Thomas A. Cummins-Russell et Deborah Leslie qui ont abordé la créativité culturelle dans le Mile End<sup>166</sup>. Enfin, William Bedford a, avec une approche très postmoderniste, mis en relation le processus de gentrification<sup>167</sup> du quartier Mile End avec l'histoire musicale du quartier des vingt dernières années<sup>168</sup>. Cela dit, le but de ce chapitre n'est pas d'analyser la scène musicale du Mile End en tant que telle, mais plutôt la trajectoire d'un de ses acteurs principaux, Arcade Fire. Cela nous permettra de voir la place tenue et le rôle joué par Arcade Fire dans l'affirmation de cette scène *indie* de Montréal, et la relation qui existe entre les deux.

Si Lussier s'attardait sur la dimension temporelle de la scène, Sophie Turbé, dans son article sur le cas de la musique *metal* en France<sup>169</sup>, part plutôt de la question de la délimitation spatiale de la scène, qui est liée à la problématique des frontières et des limites de cette scène<sup>170</sup>. À partir de l'analyse de trois scènes régionales, elle « pose l'hypothèse que les participants de ces scènes élaborent subjectivement les dimensions de la scène qu'ils fréquentent<sup>171</sup> », et à l'aide d'un outil méthodologique comme celui des cartes mentales, elle montre que « la scène locale vécue par les participants, construite

---

<sup>165</sup> Voir: Will Straw, « Cultural Scenes », *Loisir et société/Society and Leisure*, vol. 27, n° 2, automne 2004, p. 411-422; Geoff Stahl, « Tracing-out an Anglo-bohemia : Musicking and myth in Montreal », *Public Cities/Scenes*, N° 20/21, 2001, p. 99-121; Geoff Stahl, « Musicking and the City. Making Sense of the Montreal Scene », *Beiträge zur Populärmusikforschung: Sound and the City - Populäre Musik im urbanen Kontext*, n° 35, 2007, p. 141-159; et Martin Lussier, « Scène, permanence et travail d'alliance. Le cas de la scène musicale émergente de Montréal », p. 61-78.

<sup>166</sup> Voir : Cummins-Russell et Rantisi, « Networks and place in Montreal's independent music industry »; Norma M. Rantisi et Deborah Leslie, « Materiality and creative production: the case of Mile End neighborhood in Montréal », *Environment and Planning A*, 2010, vol. 42, p. 2824-2841.

<sup>167</sup> Le concept de gentrification sert à définir un processus « d'embourgeoisement d'un quartier populaire » et a été amplement discuté dans les études urbaines en géographie et en sociologie : Marianne Boire, « Damaris Rose, la géographie urbaine et les politiques de logement : l'embourgeoisement des quartiers pauvres est-il un fatalité ? », *Webzine PlanèteINRS.ca, le magazine en ligne de l'INRS*, <http://planeteinrs.ca/webzine/embourgeoisement-des-quartiers-pauvres-est-il-une-fatalite>, consulté le 20 mai 2016.

<sup>168</sup> William Bedford, « 'Montreal might eat its young, but Montreal won't break us down': The co-production of place, space and independent music in Mile End, 1995-2005 », *Journal of Urban Cultural Studies*, vol. 2, n° 3, p. 335-345.

<sup>169</sup> Sophie Turbé, « Observer les déplacements dans la construction des scènes locales. Le cas de la musique metal en France », *Cahiers de Recherche Sociologique. La notion de « scène », entre sociologie de la culture et sociologie urbaine: genèse, actualités et perspectives*. N° 57, automne 2014, p. 97-113.

<sup>170</sup> Guibert et Bellavance, « Présentation », p.13.

<sup>171</sup> *Ibid.*

autour d'un certain nombre de hauts lieux emblématiques, outrepassent largement les frontières administratives des territoires<sup>172</sup> ». En ce qui concerne les participants (acteurs) de la scène, elle soutient l'idée suivante :

Du point de vue de ses acteurs, la scène musicale locale est ici considérée dans son acception la plus large. Elle est à la fois un ensemble de lieux, d'individus et de groupes d'individus (des groupes de musique, des groupes de musique, des intermédiaires organisationnels et médiatiques, des publics) qui collaborent ensemble, au sens où Howard Becker a théorisé la notion de « mondes de l'art<sup>173</sup> », à la construction d'un territoire commun ; mais aussi d'événements qui ponctuent le quotidien d'un espace vécu dans le temps et qui lui confèrent une historicité<sup>174</sup>.

C'est donc selon cette perspective que nous aborderons l'analyse de la trajectoire d'Arcade Fire sur la scène musicale *indie* de Montréal et du Mile End.

### **2.3.2 La formation d'une scène culturelle dans le Mile End**

Dans les années 1970 et 1980, le Plateau-Mont-Royal hébergeait des communautés d'artistes, d'étudiants et de hippies. Suite à un processus de gentrification du quartier, les grands espaces des bâtiments industriels qui s'y trouvaient et les prix encore très abordables du Mile End ont attiré l'attention de ces communautés. Ainsi, depuis les années 1980, le Mile End a commencé à attirer divers artistes tels que des peintres, des écrivains, des musiciens, des cinéastes, etc. Cependant, au milieu des années 1980, le Mile End a souffert d'une dépression économique en raison de la baisse de l'activité industrielle. Les bâtiments utilisés pour cette activité (logements, usines, entrepôts, etc.) ont toutefois rapidement été protégés par une loi et par un moratoire qui visait la préservation du caractère propre du quartier. Ces deux initiatives ont favorisé une revitalisation du quartier au cours des années 1990. Il a de nouveau suscité la venue de nombreux artistes, notamment des designers, des photographes et des artistes audiovisuels, ainsi que quelques industries créatives, dont la première a été l'entreprise de jeux vidéo Ubisoft, qui s'est établie en 1997 dans le bâtiment industriel au coin des rues

---

<sup>172</sup> *Ibid*, p.14.

<sup>173</sup> Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, cité dans : Sophie Turbé, « Observer les déplacements dans la construction des scènes locales. Le cas de la musique metal en France », p. 99.

<sup>174</sup> Sophie Turbé, « Observer les déplacements dans la construction des scènes locales. Le cas de la musique metal en France », p. 98-99.

Saint-Viateur et Saint-Laurent<sup>175</sup>. Ainsi, encore aujourd'hui, ce grand employeur cohabite avec des artistes, des petites boutiques d'artisanat, des *startups* indépendantes, des studios de design, des maisons de disques indépendantes, etc. Les artistes trouvent dans les bâtiments du quartier des espaces ouverts, avec des plafonds très hauts et de la lumière naturelle qui supposent des conditions idéales pour la production artistique<sup>176</sup> :

Les mégastructures semblent particulièrement adéquates au déploiement des pratiques artistiques diverses (arts visuels, arts médiatiques, musique, danse, arts de la scène, métiers d'arts, pratiques interdisciplinaires, etc.) : loyers abordables, surfaces et fenestration appropriées aux activités créatives et proximité des services et des fournisseurs de tout genre<sup>177</sup>.

C'est le cas aussi des musiciens qui trouveront dans les lofts du Mile End des espaces idéaux pour des répétitions, pour des sessions d'enregistrement ou encore pour organiser des concerts. En sont des exemples l'appartement de Régine Chassagne et Will Butler dans le Mile End, où Arcade Fire a enregistré une partie de son premier album, ou encore le studio d'enregistrement Hotel2Tango qui, avant de se consacrer à l'enregistrement de disques, accueillait des concerts de musique live. C'est dans ce studio géré par deux des membres du groupe montréalais de post-rock Godspeed You! Black Emperor qu'Arcade Fire a enregistré une partie de *Funeral*.

Les études les plus récentes sur l'importance économique de la créativité signalent la qualité de vie comme un des facteurs attirant les talents vers un endroit précis<sup>178</sup> :

Within Montréal the Mile-End neighborhood has a high concentration of creative industries and workers, attracted to the area's low rents, industrial architecture, and other physical attributes (Ackerman, 2007a)<sup>179</sup>. It is the center of Montréal's thriving Indie music scene, and with the recent establishment of designers' workshops, fashion boutiques and home-furnishing stores, it contains an emerging design scene as well. Mile End is also sprinkled with cafés, bars, ethnic restaurants, and shops. Its vibrant public spaces and independent retail scene contribute to its cosmopolitan and neighborhood feel<sup>180</sup>.

---

<sup>175</sup> Rantisi et Leslie, « Materiality and creative production : the case of Mile End neighborhood in Montreal », p. 2832.

<sup>176</sup> *Ibid.*

<sup>177</sup> Regroupement Pied Carré, « Contexte », [http://www.piedcarre.org/?page\\_id=89](http://www.piedcarre.org/?page_id=89), consulté le 3 avril 2016.

<sup>178</sup> Richard Florida, *The Rise of the Creative Class: and How it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York, Basic Books, 2012 cité dans : Rantisi et Leslie, « Materiality and creative production : the case of Mile End neighborhood in Montreal », p. 2824.

<sup>179</sup> M. Ackerman, « Here comes the neighbourhood », *The Gazette*, <http://www.canada.com/montrealgazette/story.html?id=7385f0ff-19ee-4b6e-9aeb-b47051c89721&p=1>, dans Rantisi et Leslie, « Materiality and creative production : the case of Mile End neighborhood in Montreal », p. 2825.

<sup>180</sup> Rantisi et Leslie, « Materiality and creative production : the case of Mile End neighborhood in

L'importance de l'espace et de son atmosphère en tant que générateurs de créativité mènent à l'idée défendue par Becker, Bourdieu et Lloyd selon laquelle la production de talent ne peut être conceptualisée comme une condition individuelle et innée reliée à l'idée de génie, mais plutôt comme un processus social et géographique<sup>181</sup> :

Mile End is thus characterized by diverse encounters between a range of independent economic actors as well as by collaboration across artistic fields (...). These diverse encounters are in part shaped by material characteristics of the neighbourhood. Situated in one of the most dense cities of North America, Mile End (...) is compact; a site where bodies, mass, and matter collide, and where people from all walks of life are forced to rub shoulders »<sup>182</sup>.

Si le Mile End est encore aujourd'hui un foyer de création, c'est en partie parce que les artistes et créateurs trouvent dans cet espace restreint et dense des lieux – dont les cafés Olimpico ou Club Social sont des exemples très connus – pour se rencontrer entre eux et créer des réseaux de travail et de collaboration indépendants.

### **2.3.3 L'affirmation d'une scène musicale *indie***

#### **Les acteurs : groupes, salles, labels et public**

Ce sont donc ces conditions sociales et géographiques qui permettent la création d'un réseau d'acteurs – groupes de musique, salles de concert, studios d'enregistrement et public – formant une scène musicale indépendante qui s'affirmera dans la première partie des années 2000 :

Nous étions en 2003, au sortir de plusieurs vagues. Après un règne de cinq, six ans, le clubber montréalais avait dit son dernier mot. À l'international, l'électrocrash avait révélé ses limites, et l'indie-rock s'était retranché dans ses recoins math-rock, postrock et d'hybrides garage. Le rap-rock était un mauvais rêve que tous tâchaient d'oublier. Avril Lavigne jouait à la radio. Il y avait grand besoin de sons moins typés<sup>183</sup>.

Avec ces mots, le journaliste Olivier Lalande décrit la situation de la ville de Montréal à l'aube de la naissance d'une nouvelle scène musicale. Selon lui, Montréal avait besoin de

---

Montreal », p. 2825-2826.

<sup>181</sup> Howard Becker, *Les mondes de l'art*; Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production : Essays on Art and Literature*, New York, Columbia Press University, 1993; et Richard Lloyd, *Neo-Bohemia : Art and Commerce in the Postindustrial City*, New York, Routledge, 2006 cités dans Rantisi et Leslie, « Materiality and creative production : the case of Mile End neighborhood in Montreal », p. 2826.

<sup>182</sup> Rantisi et Leslie, « Materiality and creative production : the case of Mile End neighborhood in Montreal », p. 2837.

<sup>183</sup> Lalande, « Vie et mort d'un certain Montréal », p.116.

nouveauté : nouveaux musiciens, nouvelles sonorités et nouveaux groupes de musique. Cela a été un moment d'effervescence créative. Du côté anglophone, les Dears, créé en 1995 par Murray A. Lightburn, crée un son rock'n'roll orchestral-pop-noir-romantique avec *End of a Hollywood Bedtime Story* (Grenadine Records, 2000) et *No Cities Left* (MapleMusic Recordings, 2003)<sup>184</sup>. Cette même année, en 2003, Arcade Fire lance son EP autoproduit *Arcade Fire* avant d'annoncer sa séparation, qui s'avèrera brève. C'est à cette période que le groupe de rock les Unicorns gagne en popularité grâce à la sortie de *Who Will Cut Our Hair When We're Gone* et que Les Stills lancent *Logic Will Break Your Heart*<sup>185</sup>. Au même moment, le groupe d'indie rock Wolf Parade sort son premier EP autoproduit avant de signer avec Sub Pop, la maison de disques indépendante qui est devenue la plus connue de Seattle, après avoir enregistré le groupe de grunge Nirvana, entre autres. Du côté francophone, Malajube voit le jour en 2004 à Sorel-Tracy avec l'album *Le Compte complet* (Dare to Care Records, 2004), très bien reçu par la critique et valant au groupe sa participation au festival des Francofolies de Montréal en 2005.

Bien que l'autoproduction et le DIY (*Do It Yourself*) soient toujours des pratiques très répandues chez les musiciens indépendants (elles l'ont été pendant les premières années de la carrière d'Arcade Fire et celle d'autres groupes de la scène *indie* de Montréal), la capitale culturelle du Québec a vu proliférer des studios d'enregistrement indépendants depuis les années 1980. Un bon exemple serait celui d'Audiogram, maison de disques fondée en 1980 qui promeut la liberté de création et qui a enregistré des musiciens de la scène francophone actuelle comme Ariane Moffatt, Kevin Parent ou Pierre Lapointe. On peut aussi citer Ambiances Magnétiques, fondé en 1982, qui s'est consacré à la musique improvisée, au jazz et aux musiques d'avant-garde. Plus tard, une deuxième vague de maisons de disques indépendantes s'est mise en place à Montréal. Quelques-uns des exemples les plus notoires de cette deuxième vague sont Constellation Records, née en 1997 sous l'impulsion de Ian Ilavsky et Don Wilkie, et qui se caractérise par une philosophie anticapitaliste prononcée<sup>186</sup>. La maison a enregistré un des groupes fondamentaux de la scène underground de Montréal, soit Godspeed You! Black Emperor ;

---

<sup>184</sup> L'étiquette du genre a été tirée de la description biographique du groupe sur son site web : The Dears, <http://thedears.tumblr.com/biography>, consulté le 2 avril 2016.

<sup>185</sup> *Ibid.*

<sup>186</sup> « Constellation Records », *Wikipedia*, consulté le 20 mars 2016.

Date to Care, fondée en en 2001, et sa petite sœur Grosse Boîte, qui a enregistré les très célèbres Cœur de Pirate et Jean Leloup ; et Bonsound, fondé en 2004, qui a enregistré des groupes francophones comme Groenland, Les Breastfeeders ou Lisa LeBlanc. Toutefois, pour le cas d'Arcade Fire, ce n'est pas une maison de disque montréalaise qui a publié ses quatre albums, mais Merge Records, située aux États-Unis.

L'effervescence dans le milieu de la création musicale et de la production discographique accompagne la création d'un réseau d'endroits où l'on joue de la musique live, qui se concentrent pour la plupart sur la partie du boulevard Saint-Laurent comprise entre le Plateau et le Mile End. On peut citer par exemple la Sala Rossa, qui aujourd'hui programme des concerts de musiques populaires pour 250 personnes<sup>187</sup>; le Divan Orange, une salle de spectacles d'une capacité de 150 personnes fondée en 2004 comme une coopérative se proposant de promouvoir les musiques émergentes sans distinction de style musical<sup>188</sup>; et la Casa del Popolo, ouverte en 2000 par le bassiste du groupe montréalais Godspeed You! Black Emperor, Mauro Pezzente, et Kiva Stimac.

Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent, il est difficile de retracer les dates des premiers concerts officiels d'Arcade Fire. Or, même si la biographie de Mick Middles sur Arcade Fire n'en fait pas mention<sup>189</sup>, le site de musique Last.fm parle d'un concert donné par le groupe le 1<sup>er</sup> octobre 2002 à la Casa del Popolo en compagnie de The White Star Line et de The Vermicious Knid. Last.fm ainsi que la biographie mentionnent un autre concert donné le 1<sup>er</sup> décembre 2002 à la Sala Rossa avec Royal City et Broken Social Scene<sup>190</sup>. Jusqu'à présent, nous n'avons pas trouvé de commentaires du groupe évoquant directement ce premier concert. Néanmoins, Win Butler a mentionné l'importance de ces salles pour l'identité culturelle de la ville lors d'une discussion sur les problèmes de la Casa del Popolo pour obtenir des permis de spectacles et de bar<sup>191</sup>:

---

<sup>187</sup> La Sala Rossa, <http://lasalarossa.com/fr/about/>, consulté le 20 mars 2016.

<sup>188</sup> Le mandat du Divan Orange est décrit sur son site : Divan Orange, <http://divanorange.org/a-propos/>, consulté le 20 mars 2016.

<sup>189</sup> Middles, *Arcade Fire. Behind the Black Mirror*, p. 173.

<sup>190</sup> « Arcade Fire on Tour », *Last.fm*, <http://www.last.fm/music/Arcade+Fire/+events/2002>, consulté le 20 avril 2016.

<sup>191</sup> Voir: Olivier Robillard, « Bars et petites salles du Mile End sur la sellette : Montréal, ville ouverte? », *Voir*, <https://voir.ca/societe/2009/03/26/bars-et-petites-salles-du-mile-end-sur-la-sellette-montreal-ville-ouverte/>, consulté le 20 mai 2016.

Lorsque j'ai quitté le New Hampshire pour m'établir à Montréal, mon rêve était de jouer à la Casa del Popolo. Cette salle fait partie de l'identité culturelle de Montréal. On y présente des concerts avant-gardistes très stimulants. Lorsqu'un quartier se gentrifie, on chasse les artistes pour y accueillir les mieux nantis. Ça arrive dans toutes les villes, c'est inévitable. Mais le reste du Canada, et même le reste du monde, perçoit Montréal comme une ville ouverte. Les élus municipaux devraient le savoir et développer cette facette de notre ville plutôt que de faire l'inverse. C'est une honte<sup>192</sup>.

Ces mots de Win Butler sont significatifs pour deux raisons. D'un côté, ils confirment l'importance de cette salle pour lui en tant que musicien. De l'autre, Butler met en relation une petite salle de concerts avec l'identité culturelle d'une ville – et dans ce cas d'une scène musicale en particulier – et sa perception dans le reste du Canada et du monde.

La plupart des salles de concerts de la scène montréalaise n'ont pas une très grande capacité, mais ce vide a été comblé avec la mise en place du festival Pop Montréal, qui n'a cessé de grandir depuis sa naissance. Le meilleur exemple illustrant cet accroissement du public et ce gain de popularité est Arcade Fire, qui a fait partie de la programmation du festival lors de l'édition de 2003, alors que le groupe n'avait à son actif que son EP autoproduit. Huit ans plus tard, Arcade Fire était le groupe invité pour les célébrations du 10<sup>e</sup> anniversaire du festival. Il a offert un concert gratuit à la place des Festivals du Quartier des Spectacles de Montréal devant un public de 75 000 personnes.

Il semble évident qu'autant Arcade Fire que les autres groupes issus de la scène *indie* trouvent un public dans la capitale culturelle du Québec. Montréal est une ville universitaire avec quatre grandes universités qui attirent des milliers de jeunes universitaires, qui sont à la fois un public potentiel et une source de talent pouvant nourrir les scènes musicales de la ville<sup>193</sup>. De plus, Montréal, et plus spécifiquement le quartier du Mile End, est considéré – surtout par les médias et les blogs de tendances – comme l'un des pôles mondiaux de la culture *hipster* actuelle<sup>194</sup> :

La scène rock indépendante est fréquemment associée à la culture *hipster*. Montréal a son lot de symboles – Arcade Fire, The Dears ou Wolf Parade – qui font rayonner la ville dans le monde. Toutefois, ces musiciens ne se réclament pas nécessairement du mouvement, tout

---

<sup>192</sup> *Ibid.*

<sup>193</sup> Cummins-Russell et Rantisi, « Networks and place in Montreal's independent music industry », p. 89.

<sup>194</sup> Le concept de *hipster* a subi un grand changement depuis sa définition initiale. Aujourd'hui, le concept peut être défini de la façon suivante : « The term hipster currently refers to a group of individuals who are recognized by a fashion aesthetic and music preferences perceived as divergent from the mainstream », dans Lauren M. Alfrey, « The Search for Authenticity: How Hipsters transformed from Local Subculture to a Global Consumption Collective », mémoire de maîtrise, Georgetown University, 2010.

comme la majorité des personnes rencontrées pour cet article<sup>195</sup>.

Bien évidemment, nous ne pouvons affirmer que seuls les *hipsters* écoutent de l'*indie* rock, même s'ils sont très souvent associés<sup>196</sup>. S'il faudrait effectuer des études plus approfondies pour prouver ce lien entre la musique *indie* et la culture hipster actuelle, il semble que la recherche d'une certaine authenticité soit le trait d'union entre les deux<sup>197</sup>.

### **La visibilité de la scène : un buzz médiatique**

Comme nous l'avons déjà montré dans la section précédente, Montréal avait une scène musicale indépendante en place qui a commencé à recevoir une attention médiatique plus grande à partir de la parution du premier album enregistré par Arcade Fire, *Funeral* (Merge Records, 2004), qui semble marquer le début « d'une certaine explosion de la scène montréalaise, ou du moins de sa reconnaissance à l'échelle internationale<sup>198</sup> ». Cette reconnaissance se manifeste à travers une attention médiatique sans précédent autour de Montréal, non seulement de la part des médias québécois, mais aussi des médias états-uniens et européens : les membres d'Arcade Fire seront définis comme « (...) les porte-étendards tant vantés d'une scène montréalaise en émergence<sup>199</sup> ». S'il n'y a pas d'exemples précédents dans la presse internationale, c'est en février 2005 que deux importantes publications états-uniennes souligneront leur intérêt pour la ville. Tout d'abord, le journaliste David Carr publie « Cold Fusion: Montreal's Explosive Music Scene » dans *The New York Times*<sup>200</sup>. Dans cet article, Carr remarque la distance existante entre la chanson francophone du Québec et cette nouvelle scène plus anglophone – du moins dans les premières années – et plus rock :

---

<sup>195</sup> Voir l'article: Simon Coutu, « La vague « hipster » déferle à Montréal », *L'actualité*, <http://www.lactualite.com/culture/la-vague-hipster-deferle-a-montreal/>, consulté le 20 mai 2016.

<sup>196</sup> Jonathan Rouleau, *Brooklyn, capitale du rock indépendant : médiations, réseaux et le train « L »*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2010, p. 71-72.

<sup>197</sup> La recherche de l'authenticité dans la scène *indie*, tant de la part de ses musiciens que de son public – soit la communauté hipster ou autre – sera traitée davantage dans le troisième chapitre de ce mémoire.

<sup>198</sup> Lalande, « Vie et mort d'un certain Montréal », p. 116.

<sup>199</sup> Vanessa Quintal, « Le tour du monde d'Arcade Fire », *L'Actualité*, vol. 31, 15 juin 2006, p. 71, cité dans: Martin Lussier, « Scène, permanence et travail d'alliance. Le cas de la scène musicale émergente de Montréal », p. 68.

<sup>200</sup> David Carr, « Cold Fusion: Montreal's Explosive Music Scene », *The New York Times*, [http://www.nytimes.com/2005/02/06/arts/music/cold-fusion-montreals-explosive-music-scene.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2005/02/06/arts/music/cold-fusion-montreals-explosive-music-scene.html?_r=0), cité dans : Martin Lussier, « Scène, permanence et travail d'alliance. Le cas de la scène musicale émergente de Montréal », p. 68.

Not French Montreal, either: the next big pop movement will not involve accordions accompanied by crooning chanteuses. This one involves a coven of English speakers who have banded together up and down Boulevard St. Laurent in the Mile End neighborhood, filling lofts, community centers, bars and restaurants with sumptuous noise. Montreal, which leaves serious business to Toronto and revels its a work-to-live ethic, has drawn Anglophone from all over Canada to form bands, record labels and a full-blown scene<sup>201</sup>.

En deuxième lieu, Rodrigo Pérez consacre cinq pages du *Spin magazine* à « Montreal, the next big scene<sup>202</sup> ». Moins centré sur la nature anglophone de la scène, ce reportage est une sorte de guide de la scène musicale de Montréal à travers les groupes, les bars et les salles de concerts. Même si ce guide n'est pas exhaustif, il ratisse large et Arcade Fire apparaît en tête des groupes cités<sup>203</sup>.

Comme le décrit Lussier dans son article sur la scène de Montréal, l'euphorie de ces médias et la comparaison de Montréal à d'autres scènes musicales comme celles de Seattle, Athens, Austin ou Williamsburg à New York, n'est pas reçue avec enthousiasme par tout le monde<sup>204</sup>. Les voix les plus critiques sont celles de certains artistes, artisans ou journalistes qui soulignent que l'éloignement géographique des commentateurs et leur méconnaissance ne leur permet pas de nuancer leurs écrits sur la scène montréalaise. Ils critiquent aussi l'étiquette « Montreal Sound » qui, de plus, ne fera pas le consensus parmi tous les acteurs de la scène. Pour certains, cette appellation représente un danger clair : l'homogénéisation à travers une apparente unité esthétique<sup>205</sup>. Dans le récit journalistique, l'homogénéisation esthétique fonctionne comme un mécanisme de simplification, car, souvent, ni le temps ni l'espace de la pratique journalistique ne laissent place à des conceptualisations plus complexes. Dans le cas qui nous occupe, l'expression « Montreal Sound » en plus de l'utilisation du concept d'*indie* dans un sens très large sont des

---

<sup>201</sup> *Ibid.*

<sup>202</sup> Rodrigo Perez, « The Next Big Scene : Montreal. No Really, Canada Is Now Officially Cool », *Spin*, février 2005, p. 61-65 cité dans : Martin Lussier, « Scène, permanence et travail d'alliance. Le cas de la scène musicale émergente de Montréal », p. 68.

<sup>203</sup> Les musiciens cités sont Arcade Fire, Godspeed You! Black Emperor, Kid Koala, A-Trak/Chromeo, The Stills, Les Georges Leningrad, The Besnard Lakes, Wolf Parade, Akufen, Pony Up!, Stars, The Unicorns, The Sam Roberts Band, The Dears. Du côté des bars et salles sont cités le Korova, The Green Room, The Mile End Cultural Centre, la Pharmacie Speranza (aujourd'hui le café Cagibi), le Bar Biftek, l'Hémisphère Gauche, le Café Campus, La Sat, l'Ex-Centris, la Casa del Popolo, la Sala Rossa, l'O Patro Vys et le Club Soda.

<sup>204</sup> Lussier, « Scène, permanence et travail d'alliance. Le cas de la scène musicale émergente de Montréal », p. 69.

<sup>205</sup> *Ibid.*

illustrations de cette homogénéisation<sup>206</sup>.

Il est difficile de mesurer l'impact de ce processus de médiatisation sur l'avenir de la scène de Montréal, mais il est indéniable qu'il lui a apporté une importante visibilité et que celle-ci a eu ses effets : « When our city suddenly found itself on the mainstream media radar, things began to change — local musicians getting stars (and dollar signs) in their eyes, and out-of-towners moving here to “make it”<sup>207</sup> », dit le journaliste Malcolm Fraser. S'il est vrai qu'en 2005 Montréal possédait déjà une scène musicale indépendante, il semble que ce soit la grande popularité et visibilité qu'elle a connue qui a influencé son avenir. Will Straw s'est penché sur la question de la visibilité dans son dernier article qui reprend son concept de « scène »<sup>208</sup>, où l'auteur propose deux façons de concevoir les scènes :

Dans le premier modèle, « ouvert », les scènes sont l'expression d'une urbanité générale. La scène y est le spectacle de l'interaction sociale humaine transpirant dans les espaces publics (...). Aucun de ces termes ne renvoie à une catégorie spécifique d'activité culturelle ; chacun désigne certaines combinaisons de sociabilité publique, d'énergie entrepreneuriale et de sensibilité créative. (...) Le second modèle, « restreint », est celui d'une scène définie par les gens, pratiques et objets qui gravitent autour d'un objet ou un domaine culturel particulier (un style de musique ou un genre littéraire, par exemple). (...) Une scène, en ce sens, ne doit pas nécessairement participer à l'effervescence urbaine générale, ni, d'ailleurs, être localisée dans l'espace urbain. (...) Ce qui ancre la scène restreinte est sa constante référence à une catégorie particulière d'expression culturelle.

Straw admet qu'il s'agit d'une distinction « plus heuristique que concrète » et que les deux conceptualisations peuvent s'entrecroiser<sup>209</sup>. Dans notre cas et comme dans la plupart des études en musique populaire, il semble que le modèle « restreint » soit celui qui définit la scène *indie* de Montréal. Or, notre but n'est pas tant de faire entrer notre scène dans une de ces deux conceptualisations, mais plutôt d'explorer la question de la visibilité de la scène, car, selon Straw, elle est au cœur d'une différence « notable » entre ces deux modèles<sup>210</sup> :

---

<sup>206</sup> Le terme *indie* sera analysé davantage dans le troisième chapitre de ce mémoire et l'étiquette du « Montreal Sound » sera explorée aux p. 63-65 de ce chapitre.

<sup>207</sup> Malcolm Fraser, « The Montreal scene, 10 years later », *Cult Montreal*, <http://cultmontreal.com/2015/02/the-montreal-scene-10-years-later/>, consulté le 15 mars 2016.

<sup>208</sup> Will Straw, « Scènes: Ouvertes ou restreintes », *Cahiers de Recherche Sociologique. La notion de « scène », entre sociologie de la culture et sociologie urbaine: genèse, actualités et perspectives*. N° 57, automne 2014, p. 5-192, ici p. 17-31.

<sup>209</sup> *Ibid.*

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 28.

Dans le modèle restreint de scène, dont le cœur est une catégorie particulière d'expression culturelle, c'est souvent le caractère invisible des scènes (les façons dont elles semblent cachées derrière les routines et les structures formelles de la vie collective) qui est réputé les définir<sup>211</sup>. Cette invisibilité est possiblement un effet de leur statut marginal ou « underground » dans certains lieux, ou de leur dispersion géographique, ce qui limite leur observation à partir d'un seul point de vue. Même lorsque ces scènes restreintes sont « visibles » – dans les rencontres publiques, comme les concerts musicaux, qui composent leur structure-événement, ou à travers une médiatisation qui les rend sujettes à un portrait journalistique ou touristique –, cette visibilité n'est normalement pas le critère principal pour les nommer scènes<sup>212</sup>.

Avant les années 2000, la scène musicale underground de Montréal était centrée sur des sons plus punk et électroniques, avec des groupes tels que The Asexuals, The Nils, Nutsak ou American Devices. Elle était aussi plus dispersée géographiquement dans la ville, se manifestant dans des endroits comme le Café Campus (anciennement le Polish Hall), le Red Loft, le Club Soda ou The Spectrum. Cette forte présence de la scène punk montréalaise n'a pas reçu une grande attention de la part des médias<sup>213</sup>. Par contre, avec la parution des travaux de différents groupes indies déjà cités (les Dears, Wolf Parade et Malajube entre autres) au début des années 2000, ainsi que du disque *Funeral* d'Arcade Fire, l'attention médiatique s'est concentrée sur la ville et sur une scène axée sur un son plus rock (et de plus en plus acoustique et folk) et géographiquement plus présente dans le Mile End. Ce processus de médiatisation a apporté une grande visibilité à cette scène, bien que, selon la perspective de Straw, la visibilité ne soit pas le critère principal pour pouvoir définir une scène en tant que telle. À notre avis, l'attention médiatique reçue par cette scène a contribué à sa continuation, preuve en est qu'après le buzz médiatique, la création musicale s'est poursuivie à Montréal.

### **L'après-buzz : une scène vivante**

Si la vie musicale a suivi son cours dans le Mile End montréalais après ce buzz médiatique, les concerts d'Arcade Fire se sont faits de plus en plus rares dans la ville. Ainsi, en 2005, quelques autres groupes ont apparu, tels que We are Wolves, Les Georges

---

<sup>211</sup> Gérôme Guibert, « Les musiques amplifiées en France. Phénomènes de surfaces et dynamiques invisibles », *Rezeaux*, n° 141-142, 2007, p. 297-324, cité dans : Will Straw, « Scènes: Ouvertes ou restreintes », p. 28.

<sup>212</sup> Straw, « Scènes : Ouvertes ou restreintes », p. 28.

<sup>213</sup> Giuliano Bossa et Mélanie Laurent, *Montréal Underground*, autoproduit, 2013.

Leningrad, Lesbians on Ecstasy, Pony Up! et Hot Springs. En 2006, une année pendant laquelle Arcade Fire a fait une pause pour préparer son deuxième album, Thorburn du groupe The Unicorns a entrepris le projet Islands, et Spencer Krug de Wolf Parade, le projet Sunset Rubdown. Les francophones de Malajube ont fracassé le mur du *mainstream* avec *Trompe l'œil* ; Galaxie 500 et Dales Hawerchuk ont révélé leur rock « made in Lac-Saint-Jean » ; la popularité a touché le groupe de Louis-Jean Cormier, Karkwa, et également Patrick Watson, tous deux étant encore très actifs aujourd'hui.

L'activité musicale ne s'est pas arrêtée, mais pour certains, le « son Montréal » est devenu « plus difficilement identifiable » à partir de 2007<sup>214</sup>. Au début de l'année, Arcade Fire est revenu sur les scènes tant montréalaises qu'internationales pour présenter son deuxième disque studio, *Neon Bible*. La promotion de cet album a marqué la première grande tournée du groupe avec 122 concerts (dont 33 dans les circuits festivaliers) à travers les États-Unis (avec une participation au Coachella Valley Music), l'Europe, la Nouvelle-Zélande, l'Australie et le Japon. Avec cette tournée, les performances d'Arcade Fire se tourneront de plus en plus vers la scène *indie* internationale plutôt que sur la scène *indie* montréalaise locale. La tournée a aussi permis d'établir des contacts avec d'autres groupes tels que LCD Soundsystem, The National et St.Vincent. Or, même si la figure de proue de la scène montréalaise s'est de plus en plus souvent retrouvée dans les circuits internationaux, l'activité musicale à Montréal s'est poursuivie avec des groupes tels que Tricot Machine et Megasoid. L'année 2008 a été particulièrement riche avec l'apparition de Duchess Says, Lake of Stew, Radio Radio, Le Matos, et Plants and Animals<sup>215</sup>.

Selon le journaliste Olivier Lalande, une « glamification de la scène montréalaise » s'est mise en place avec l'apparition de « groupes résolument grand public » tels que Misteur Valaire, La Patère Rose, Creature, Winter Gloves ou Bonjour Brumaire<sup>216</sup>. En 2009, année au cours de laquelle Arcade Fire n'a donné aucun concert, ce sont des artistes comme Marie-Pierre Arthur, très active actuellement, qui occuperont la scène. L'apparition de ces nouvelles voix laisse penser qu'un changement s'est produit

---

<sup>214</sup> Fraser, « The Montreal scene, 10 years later », <http://cultmontreal.com/2015/02/the-montreal-scene-10-years-later/>.

<sup>215</sup> La reconstruction chronologique de la parution des groupes est faite à partir de : Lalande, « Vie et mort d'un certain Montréal », p. 116-120.

<sup>216</sup> La claviériste de Bonjour Brumaire est Béatrice Martin, nom réel de la célèbre auteur-compositrice-interprète Cœur de pirate.

par rapport au contexte de 2003 : « Une époque était bel et bien terminée : Montréal parlait désormais avec la voix des autres. Elle emboîtait le pas aux courants d'ailleurs au lieu de les impulser<sup>217</sup>. » Dans son article, Lalande recueille l'opinion de Jean-Christian Aubry, codirecteur de la maison de production indépendante Bonsound, pour qui cette scène est « indirectement victime de son propre succès [car] en se structurant, elle a acquis un sens de la mesure<sup>218</sup>. »

En 2010, Arcade Fire a confirmé que sa présence au sein de la scène *indie* du Mile End n'avait plus de sens, particulièrement suite à deux concerts au Québec qui ont été de grands rassemblements : un sur les Plaines d'Abraham pour le Festival d'été de Québec – c'était la première fois qu'Arcade Fire jouait dans la ville de Québec – et un autre au Parc Jean-Drapeau lors du festival Osheaga à Montréal.

On pourrait dire qu'autour des années 2011-2012, la grande prolifération de musique que Montréal a connue au cours de la première moitié des années 2000 s'est achevée, ou, du moins, qu'il y a eu un changement de paradigme. En effet, il ne semble plus y avoir de direction claire vers l'anticonformisme ou de rupture avec l'ordre établi comme dans la « grosse résurrection de l'attitude rock, bruyante, agressive » du début des années 2000, selon le musicien Jimmy Hunt<sup>219</sup>. Et ce ne sont pas seulement les idées qui ont changé, mais aussi le rythme des productions. Le groupe Clues, considéré comme la possible relève d'Arcade Fire<sup>220</sup>, n'a pas sorti un seul disque depuis 2009 ; beaucoup de formations musicales n'ont survécu que quelques années – c'est le cas de Hot Springs (2004-2008), de la formation folk Lake of Stew (2002-2012), de la bande de country alternative United Steel Workers of Montreal (2004-2011), de Tricot Machine (2005-2012) –, et d'autres groupes comme Harvee, Éléphantine ou Winter Gloves qui ne se sont pas consolidés. Même s'il faudrait effectuer une étude plus approfondie sur ce moment de la scène de Montréal pour bien établir si elle est encore vivante mais peu visible, ou si elle est en déclin et bientôt morte, on peut formuler quelques hypothèses pour tenter de comprendre pourquoi l'activité musicale a changé. Une hypothèse plutôt générale serait

---

<sup>217</sup> Lalande, « Vie et mort d'un certain Montréal », p.117.

<sup>218</sup> *Ibid*, p. 119.

<sup>219</sup> *Ibid*.

<sup>220</sup> Thomas Burgel, « Clues : la relève d'Arcade Fire ? », *LesInrocks*, <http://www.lesinrocks.com/2010/01/12/musique/clues-la-releve-darcade-fire-1134681/>, consulté le 31 mars 2016.

celle de la temporalité naturelle des scènes qui, de par leur vie cyclique (émergence, développement, déclin et mort<sup>221</sup>), déclinent et meurent après quelques années d'activité musicale. Une autre hypothèse serait qu'aucun autre groupe ne se serait démarqué après le départ d'un groupe pionnier initialement très ancré sur la scène locale (dans notre cas, Arcade Fire) vers des scènes plus internationales, ce qui aurait provoqué le déclin de la scène locale. Une dernière hypothèse serait celle de la perte de médiatisation de la scène, et donc de sa visibilité, car une fois que la scène de Montréal a perdu l'attention médiatique reçue pendant quelques années, la scène n'attire plus que des médias et un public plus local, ou du moins national, sans toutefois avoir disparu.

Malgré ce que semblaient prédire ces hypothèses, les choses semblent se remettre en place aujourd'hui pour les groupes pionniers de la scène *indie* de Montréal. The Dears, qui avaient fait une pause pour une durée indéterminée, ont sorti l'album *Times Infinity Volume One* (Revolution Recording, 2015) et sont actuellement en tournée ; Malajube, qui a fait une pause de trois ans, prépare un nouvel album pour 2016, même si les membres ont tous d'autres projets artistiques en parallèle ; The Unicorns ont réapparus aux côtés d'Arcade Fire à New York et au festival Pop Montréal en 2014 ; et Wolf Parade, après un hiatus de cinq ans, a annoncé son retour pour l'été 2016. Arcade Fire a gardé le silence depuis le concert de fin de tournée de *Reflektor* en août 2014 au Parc Jean-Drapeau, mais a donné un concert surprise à Barcelone le 5 juillet 2016 et a quelques concerts programmés pour l'été 2016. Tout cela alors qu'à Montréal Soeurs Boulay, Marie-Pierre Arthur, Cœur de Pirate, Louis-Jean Cormier, Kandle, Groenland, Bernard Adamus, Keith Kouna, Karim Ouellet, Fred Pellerin, etc. ont aussi leur place. « Il [le milieu montréalais] est de façon générale, plus classique, rangé, tempéré. Et ce fossé qui paraissait s'être refermé entre francophones et anglophones semble être redevenu béant<sup>222</sup>, » dit Lalande.

### **Le récit du « Montréal Sound » face à l'hétérogénéité**

Bien que nous ne puissions rien prédire sur l'avenir de la scène *indie* montréalaise, ce qui est indéniable est que la scène musicale actuelle possède une diversité stylistique et

---

<sup>221</sup> Guibert et Bellavance, « Présentation », p. 13.

<sup>222</sup> Lalande, « Vie et mort d'un certain Montréal », p. 116.

linguistique très large et hétérogène, raison qui rend difficile l'utilisation d'une étiquette telle que celle de « Montreal sound ». C'est dans ce sens que s'est prononcée l'organisation du festival Pop Montréal à propos de son avant-dernière édition :

Il n'y a pas si longtemps, l'expression anglaise « Montreal sound » pouvait incarner notre rayonnement *indie* sur la scène internationale : Arcade Fire, The Dears, Unicorns, STARS, Wolf Parade, Handsome Furs, GYBE, The Besnard Lakes, on en passe. En 2014, cette expression est obsolète : l'abondance et la diversité de la production montréalaise ne peuvent se résumer par un quelconque « sound ». [...] Inutile de souligner qu'Arcade Fire est désormais considéré parmi les rares supergroupes de la planète rock. Plusieurs formations et artistes montréalais ont tourné, tournent et tourneront à l'étranger. Des dizaines débordent et déborderont le cadre de la scène locale. Contrairement à Seattle, qui connut sa ruée vers le grunge dans les années 90, Montréal génère un flux hétérogène, puissant, continu. Impossible d'en cataloguer globalement les musiciens, chanteurs, DJ, réalisateurs<sup>223</sup>.

Comme nous l'avons évoqué dans les parties précédentes, à un certain moment de l'histoire de la scène *indie* de Montréal, certains médias ont eu tendance à uniformiser toutes les musiques de la scène et à les regrouper sous l'étiquette de « Montreal Sound ». À ce moment-là, quelques voix ont signalé le danger que représentait l'adoption d'une telle étiquette, et, une décennie plus tard, les acteurs de la scène (comme le festival Pop Montréal) doivent encore revendiquer l'hétérogénéité de la scène *indie* actuelle.

## 2.4 Arcade Fire et Montréal : une histoire d'amour

Même si Montréal doit à Arcade Fire une partie de sa visibilité et qu'Arcade Fire doit à Montréal l'opportunité de sa propre existence comme groupe, l'un n'est pas synonyme de l'autre : Montréal n'est pas représentatif de toute la carrière d'Arcade Fire, celle-ci s'étant largement internationalisée, en même temps que l'ampleur d'Arcade Fire semble être une exception unique dans la scène *indie* de Montréal. Dans une entrevue, Richard Reed-Perry, membre d'Arcade Fire, affirme qu'il ne pense pas que le groupe soit la raison de l'expansion de la scène de Montréal, mais que cela a été une coïncidence dans le temps : au moment où Arcade Fire a commencé sa carrière discographique, il y avait déjà une « renaissance » musicale et des endroits où jouer de la musique live<sup>224</sup>.

---

<sup>223</sup> Le texte provient de : Alain Brunet, « Bien au-delà du Montréal Sound », *La Presse*, <http://blogues.lapresse.ca/brunet/2014/09/17/bien-au-dela-du-%C2%ABmontreal-sound%C2%BB/>, consulté le 22 mai 2016.

<sup>224</sup> Caine, « Jeremy Gara and Richard Reed Parry of Arcad Fire », <http://www.avclub.com/article/jeremy->

Néanmoins, le groupe est très reconnaissant des opportunités que Montréal lui a offertes et le démontre publiquement. Par exemple, peu avant le concert gratuit donné sur la Place des Festivals le 22 septembre 2011 dans le cadre de Pop Montréal, Régine Chassagne a déclaré qu'Arcade Fire ne pourrait pas exister sans Montréal :

Our band couldn't exist without Montreal. After having had the chance to tour extensively around the world, we're very excited to finally come home. And to do so the Montreal way, we hoped to play a free outside show on the very last day of summer as a big 'thank you' to the beautiful city we love so much<sup>225</sup>.

Pendant le concert, Régine a lancé un message de fierté pour sa ville natale : « On en voit des villes... des grandes villes... mais Montréal, c'est cool ! »<sup>226</sup>. » Aussi, lorsque le groupe a gagné le prix Grammy pour *The Suburbs* en 2011, le groupe remercie aussi bien Montréal que le Québec, et Régine a parlé de Montréal comme « the greatest place to have a normal life<sup>227</sup> », ce qui démontre que, malgré le fait qu'Arcade Fire ait quasiment disparu de la scène *indie* du Mile End, la ville est toujours son foyer, sa référence de départ et son point d'ancrage créatif. Enfin, pendant le dernier concert de la tournée de *Reflektor*, soit le 31 août 2014 au Parc Jean-Drapeau, Régine a encore chanté les louanges de la ville : « J'adore Montréal ! C'est une ville où tout est possible, c'est une ville fertile, créative avec un esprit indépendant. Merci<sup>228</sup> ! », a-t-elle dit.

Arcade Fire avait besoin d'un foyer et d'une scène – et tout ce qu'elle comporte – où naître et grandir, et sa popularité et la grandeur de sa carrière a permis à Montréal de se positionner sur la carte des scènes musicales *indie* du monde. Arcade Fire n'aurait peut-être pas existé sans Montréal, et la scène *indie* de Montréal n'aurait peut-être pas eu une telle ampleur sans Arcade Fire.

---

gara-and-richard-reed-parry-of-arcade-fire-45341.

<sup>225</sup> Middles, *Arcade Fire. Behind the Black Mirror*, p. 165.

<sup>226</sup> Émilie Côté, « Arcade Fire enfin à la maison », *La Presse*, <http://www.lapresse.ca/arts/musique/201109/22/014450174arcadefireenfinalamaison.php>, consulté le 25 mai 2016.

<sup>227</sup> The Grammy's, « Arcade Fire accepting the Grammy for Album of the Year at the 53<sup>rd</sup> Grammy », <https://www.youtube.com/watch?v=f5npCMAok-M>.

<sup>228</sup> Élisabeth Ménard, « Arcade Fire envoûte son public au parc Jean-Drapeau », *Le Journal de Montréal*, <http://www.journaldemontreal.com/2014/08/30/un-spectacle-envoutant>, consulté le 22 mai 2016.

## 2.5 Conclusion

Sur la base de la définition de « scène » de Straw, nous pouvons affirmer qu'à Montréal il existe une scène musicale *indie* restreinte dont la figure de proue est Arcade Fire, et dont l'avenir ne se dessine pas très précisément aujourd'hui. Comme nous l'avons déjà montré tout au long de ce chapitre, il s'agit d'un espace culturel – un réseau de cafés, bars et salles de concerts dans le Plateau/Mile End, et un ensemble de studios d'enregistrement – où se concentrent et interagissent différents acteurs et pratiques, dont celle de la musique indépendante qui regroupe musiciens, producteurs, propriétaires de salles, propriétaires de studios d'enregistrement, entre autres. Il existe donc un circuit indépendant de production, de diffusion et de distribution de la musique qui opère majoritairement en dehors de l'activité de la grande industrie de la pop.

Comme nous l'avons montré tout au long de ces deux chapitres, Arcade Fire est né sur cette scène montréalaise et nous pourrions dire que le groupe existe grâce à Montréal. Bien que nous ne puissions affirmer qu'Arcade Fire n'aurait pas existé hors de cette ville, l'histoire démontre que malgré les efforts de Win Butler, il n'avait pas réussi à trouver les éléments nécessaires pour former le groupe qu'il souhaitait avant d'arriver à Montréal. Il est vrai, donc, que la formation du septuor tient aux rencontres et aux relations établies au sein du réseau de musiciens de la scène *indie* de Montréal. Or, aujourd'hui, Arcade Fire n'appartient plus à cette scène de la même manière qu'il y a une décennie, mais il fait plutôt partie d'une scène *indie* internationale qui comprend un circuit de concerts de grande envergure et de festivals de musiques de toutes sortes ayant lieu aux États-Unis, en Europe, en Asie de l'Est et en Australie. Pour sa part, Montréal a bénéficié de la notoriété d'Arcade Fire pendant des années, car elle a été au centre d'un buzz médiatique sans précédent qui lui a permis de s'inscrire sur la carte des scènes de musiques indépendantes du monde. Néanmoins, une étude plus approfondie de la scène et de la ville de Montréal en tant que pôle culturel serait nécessaire pour comprendre l'impact de la carrière d'Arcade Fire sur la marque de la ville.

## **CHAPITRE 3**

Je ne crois pas, honnêtement, que les étiquettes soient si importantes, mais plutôt une autre facette de l'équation qui bénéficie au groupe et à son art.

LUCAS COOPER  
(du label indépendant Roir<sup>229</sup>)

### 3. « One Very, Very Indie Band<sup>230</sup> »

Si l'on fait une recherche sur Google avec les termes « Arcade Fire *indie* », le résultat donne 1 780 000 entrées, un nombre qui démontre qu'il existe au moins un lien direct entre le groupe et ce terme. Or, qu'est-ce que l'*indie* ? Pourquoi le groupe Arcade Fire y est-il presque toujours associé ? Comment ce terme a-t-il été utilisé au cours de la carrière du groupe montréalais ?

Les premières années de la carrière d'Arcade Fire ont été purement *indie* au sens le plus strict du terme – philosophie de production de la musique basée sur l'autonomie et l'indépendance des moyens de production, diffusion et distribution de la musique –, comme nous le montrerons dans ce chapitre. Le groupe s'est donc bâti une identité fondée sur ce sens du terme *indie* et, par conséquent, s'est approprié un des concepts qui lui sont le plus associés, soit celui d'authenticité, ici compris comme « what we trust because it issues from integrity, sincerity, honesty<sup>231</sup> ». Or, au fur et à mesure que la carrière d'Arcade Fire a progressé et que son succès (autant commercial que médiatique) s'est accru, Arcade Fire est devenu de moins en moins *indie* dans sa façon de produire, diffuser et distribuer sa musique. Néanmoins, le groupe a sauvé quelques caractéristiques propres de la philosophie de production *indie*, qui seront détaillées tout au long de ce chapitre. Après tout, le groupe a réussi à survivre au *breakthrough mainstream* sans trop être critiqué, et ce au moins jusqu'à la parution de son dernier disque, *Reflektor* (Merge, 2013).

Alors, pourquoi l'étiquette *indie* s'applique-t-elle au cas d'Arcade Fire ? Selon nous, elle s'applique jusqu'à présent parce qu'elle est associée à des valeurs humaines,

---

<sup>229</sup> Bossa et Laurent, *Montréal Underground*, autoproduit, 2013.

<sup>230</sup> Frey, « One Very, Very Indie Band », [http://www.nytimes.com/2007/03/04/magazine/04arcade.t.html?\\_r=2](http://www.nytimes.com/2007/03/04/magazine/04arcade.t.html?_r=2).

<sup>231</sup> Allan F. Moore, *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*, Aldershot, Hants, England, Ashgate, c2001, p. 199.

telles que l'identité et l'authenticité, depuis la naissance du groupe. D'une part, Arcade Fire s'est construit, au début de sa carrière, une identité basée sur une philosophie de production entièrement indépendante. D'autre part, il s'est approprié la valeur de l'authenticité qui a permis au groupe de se créer une image d'intégrité, de sincérité et d'honnêteté vis-à-vis de la critique et du public. La sauvegarde de cette identité *indie* initiale et de cette aura d'authenticité ont permis au groupe de continuer à être associé à l'étiquette *indie*. Et cela, malgré le fait que le groupe se soit de plus en plus fondu dans le circuit *mainstream*, dont la valeur se définit souvent en opposition à ce qui est « authentique<sup>232</sup> ». Ainsi, pour le cas d'Arcade Fire nous pouvons parler d'un phénomène *indie-mainstream*, ce qui est un paradoxe en soi, car, à la base, il semble y avoir une contradiction entre ces deux termes qui sont souvent mis en opposition. Dans ce chapitre, nous montrerons comment le phénomène Arcade Fire s'est construit et comment ce cas est un exemple de l'utilisation de l'étiquette *indie* pour définir, classer et vendre une musique au-delà de la philosophie de production utilisée et de l'évolution esthétique de la musique.

### 3.1 Mise en contexte historique du concept

#### 3.1.1 Un terme en évolution

Les petites labels indépendants, souvent spécialisées, opéraient déjà dans les années 1920. Suite à la Grande Dépression, plusieurs de ces petites maisons de disques, généralement spécialisées dans la musique noire, ont fait faillite ou ont été absorbées par l'une des *majors* qui opéraient déjà à l'époque, Columbia Records<sup>233</sup>. Les problèmes financiers et le manque de moyens pour les concurrencer seront des thématiques récurrentes tout au long de l'histoire des productions indépendantes.

Le dictionnaire *Grove* souligne le rôle central des maisons de disques

---

<sup>232</sup> Sarah Baker, « Teenybop and The Extraordinary Particularities of Mainstream Practice? », dans *Redefining Mainstream Popular Music*, éd. par Sarah Baker, Andy Bennett et Jodie Taylor, New York, Routledge, 2013, p. 14-24, ici p. 14.

<sup>233</sup> Hormis la bibliographie citée tout au long de cette partie, nous ne pouvons pas négliger l'utilité, pour la reconstruction de ce passage, des articles de *Wikipédia* et du dictionnaire *Grove* dédiés aux musiques et aux labels indépendants, ainsi que les vidéos sur *YouTube*.

indépendantes dans l'émergence du rock, car la majeure partie du rock'n'roll des années 1950 a été enregistrée par des labels indépendants tels que Sun Records, Chess Records ou encore Atlantic, qui ont tous fait valoir leur indépendance pour se consacrer aux genres qu'ils aimaient, au-delà des exigences du marché ou de la popularité des artistes enregistrés. Par exemple, le label Chess Records de Chicago a enregistré un des premiers disques du rock, celui de Kings of Rhythm, dans un des studios de Sun Records. Ultérieurement, ce dernier petit label indépendant sera connu pour avoir publié les premiers albums d'Elvis Presley et de Johnny Cash. Néanmoins, sa gloire s'éteindra peu après la signature d'un contrat entre Elvis Presley et RCA Records (aujourd'hui Sony BMG Music Entertainment). Johnny Cash fera de même avec CBS Records (aujourd'hui également BMG Music Entertainment).

Quelques années plus tard, entre les décennies 1960 et 1970, le mouvement hippie favorisera le développement de la notion de contre-culture et de musique underground avec des labels à ce moment-là indépendants comme Island Records ou Virgin Records. Autour des années 1970 et 1980 et avec le bouleversement du mouvement punk, on commencera à parler d'*indie* rock pour se référer au rock produit et distribué par des circuits alternatifs au rock dominant. Cette étiquette d'*indie* rock recouvre divers sous-genres musicaux tels que l'*indie* pop, le *jangle* pop ou le *lo-fi*. Le terme, donc, n'est pas seulement utilisé pour se référer à une façon de produire et distribuer la musique, mais aussi à un genre de musique en particulier.

À la fin des années 1980, le terme est associé à un ensemble de groupes de Manchester tels que Inspiral Carpets, Happy Mondays, New Order, et Stone Roses<sup>234</sup>. Autour des années 1980 et 1990, la portée du terme *indie* s'élargira davantage pour en arriver à décrire « a broad musical style, often equated with alternative music<sup>235</sup> ». Les termes « *indie* » et « alternatif » sont donc employés comme synonymes, ce qui rend difficile la délimitation entre les deux termes, d'autant plus que l'*indie* rock peut partager des caractéristiques avec le rock alternatif (ou « alt rock »), comme avec les thématiques

---

<sup>234</sup> Ces exemples sont tirés de l'article : Kenneth Gloag, « Indie », *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3415>, consulté le 9 juin 2016.

<sup>235</sup> Roy Shuker, *Popular Music Culture: The Key Concepts*, Routledge, New York, 2012, p. 186.

antisystèmes et anti-*mainstream* des chansons<sup>236</sup>.

Durant ces années, le terme fait aussi référence aux groupes issus des scènes punk et hardcore tels que SST, Touch&Go, Dischord, ou encore Hüsker Dü, Sonic Youth ou Dinosaur Jr. pour lesquels les étiquettes plus généralistes de punk ou hardcore ne s'appliquaient plus<sup>237</sup>. C'est aussi à ce moment-là que les maisons de disques indépendantes font la promotion de l'éthique du punk do-it-yourself (DIY) et de la liberté créative pour enregistrer et distribuer une musique qui n'attirait pas l'attention des *majors* du moment.

Or, la distance entre les maisons de disque indépendantes et les *majors* sera encore une fois raccourcie – comme cela s'était produit avec le rock des débuts– avec le succès de la scène *grunge* de Seattle et du groupe Nirvana, et la réussite commerciale d'autres groupes tels que Green Day ou The Offspring. Cette attention des *majors* pour des groupes signés par des maisons indépendantes n'est pas sans intérêt : « Major labels returned to signing bands away from independents, as they had in earlier periods of rock history using them as a kind of farm system for talent scouting, while the music that was once “alternative” in its sound began being assimilated into the mainstream as the new standard of rock<sup>238</sup>. »

Avant les années 1990, les expressions « rock *indie* » et « rock alternatif » se sont fondues l'une dans l'autre. Par la suite, le concept de rock alternatif s'est élargi jusqu'à englober une production plus large du rock, et le rock *indie* a commencé à être considéré comme un sous-genre du rock alternatif. C'est ainsi que l'utilisation du terme *indie* s'est un peu éloignée de son utilisation d'origine (en référence à la production indépendante) pour finir par désigner le nom d'un genre musical. On a alors commencé à parler de groupes *indie* même s'ils publiaient chez des *majors* et qu'ils en utilisaient les circuits de diffusion<sup>239</sup>. Le terme *indie* définit désormais une esthétique de la musique rock et pas

---

<sup>236</sup> Kerry L. Smith, *Encyclopedia of Indie Rock*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, London, 2008, p. XXIII.

<sup>237</sup> Ces exemples sont tirés de l'article : Gloag, « Indie », <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3415>.

<sup>238</sup> Ryan Moore, « Indie rock », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2241531>, consulté le 10 juin 2016.

<sup>239</sup> En sont des exemples des groupes comme Sonic Youth, issu de la scène post-punk et underground de New York et qui a publié chez DGC Records et Geffen Records ; Radiohead, qui a publié chez EMI ; et

seulement une philosophie de production de la musique. Or, il est difficile de trouver une définition pour cette acception du terme, car l'esthétique du genre *indie* n'est pas clairement définie.

De nos jours, nous retrouvons aussi le terme *indie* appliqué à d'autres genres de musique tels que le hip-hop, la musique électronique, le jazz, etc. Nous pouvons donc parler d'un ensemble de musiques dites indépendantes. Nous retrouvons aussi le concept un peu partout dans les autres arts comme le cinéma ou le théâtre, qui ont aussi leurs propres scènes indépendantes, ou encore dans les styles de vie, dont celui des hipsters, qui serait un exemple de la recherche d'un mode de vie indépendant du courant dominant ou de l'industrie.

Autour des années 2000, s'est produit une importante transformation de l'industrie culturelle, soit la multiplication des formats de diffusion (sites web musicaux divers, médias spécialisés et mis à jour quotidiennement, réseaux sociaux, etc.) et des circuits de distribution de la musique populaire (la vente de disques perd une partie de ses revenus face aux services en ligne payants ou gratuits). Cette transformation de l'industrie de la musique a permis à certains groupes de rock qualifiés d'indépendants, comme The Strokes, The White Stripes, The Hives et The Vines, d'atteindre les réseaux *mainstream*. Ce n'est pas la première fois que des groupes *indie* entraînent dans le *mainstream*, comme on a pu le voir avec le *grunge* de la décennie précédente. La différence entre ces deux moments réside dans le fait que les chiffres actuels sont les chiffres d'une période où les ventes de disques sont plus bas et où la vente et l'écoute de musique sur Internet est en pleine croissance.

Selon Pirenne, l'inclusion de *Daydream Nation* (1988) de Sonic Youth dans le *National Recording Registry de la Library of Congress* en 2005<sup>240</sup> – après le classement en 2004 de *Nevermind* de Nirvana – montre que « la notion d'indépendance, récupérée par les *majors* au cours de la décennie précédente et désormais académisée, semblait avoir

---

Pulp qui publie chez Island Records, aujourd'hui une filiale d'Universal.

<sup>240</sup> Il s'agit d'une liste d'enregistrements qui « sont culturellement, historiquement ou esthétiquement importantes et/ou informent ou reflètent la vie des États-Unis », tiré de : Pirenne, *Une histoire musicale du rock*, p.659.

perdu tout fondement<sup>241</sup> ». S'il est vrai que ces musiques nées sur les scènes « underground » de New York et Seattle font maintenant partie d'un certain canon institutionnalisé de la musique populaire, il est aussi vrai qu'à l'aube du nouveau millénaire un ensemble de groupes retournent aux modes de production plutôt artisanaux « qui témoignent à la fois d'une nouvelle forme de confidentialité et d'une cruelle réalité économique<sup>242</sup> ». C'est le cas, par exemple, de Radiohead qui, après avoir publié six albums chez la *major* EMI, travaille désormais avec le label indépendant XL Recordings.

Pirenne montre aussi qu'entre 2000 et 2010, le rock « guitare » en général et le rock indépendant « disparaissent virtuellement de la carte des musiques populaires », dominée par un trio masculin – Eminem, Usher et Nelly – suivi d'un trio de vedettes féminines – Beyoncé, Alicia Keys, Britney Spears, etc. – et de la vague hip-hop/R&B<sup>243</sup>. Pour l'auteur, le paradoxe réside dans le fait qu'une partie des médias – et pas seulement des médias dits indépendants – se comporte « comme si les musiques indépendantes étaient seules au monde ». Par exemple, *The Guardian* compose son trio de tête avec The Streets, Radiohead et Arctic Monkeys (et Arcade Fire en cinquième position). Pour *Pitchfork*, le trio est constitué de Radiohead, Arcade Fire et Daft Punk<sup>244</sup>. Pour Pirenne, cette « élite marginale » de médias défend des artistes (dits *indie*) qui vendent beaucoup moins que les trios cités au début de ce paragraphe, et donc « la musique indépendante reste un îlot de résistance défendu par des auditeurs masculins, blancs et issus de la classe moyenne, face à ce qui est présenté comme un océan de vulgarités commerciales<sup>245</sup>. »

Kerry L. Smith va également dans ce sens, en affirmant que l'avenir de l'*indie* rock est incertain si l'on veut persister à relier ce terme à celui d'indépendance<sup>246</sup>. Pour l'auteur, la réalité est que des groupes comme Modest Mouse ou Arcade Fire, considérés comme *indie*, ont déjà percé dans le *mainstream*, comme l'a fait Nirvana en son temps<sup>247</sup>. Cette réussite commerciale sous l'étiquette *indie* a été perçue, par quelques-uns, comme une contradiction en soi, ce qui a mené quelques auteurs à parler de l'avenir incertain et

---

<sup>241</sup> *Ibid.*

<sup>242</sup> *Ibid.*

<sup>243</sup> Pirenne, *Une histoire musicale du rock*, p. 659.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p.660.

<sup>245</sup> *Ibid.*

<sup>246</sup> Smith, *Encyclopedia of Indie Rock*, p. 22.

<sup>247</sup> *Ibid.*

même de la mort de l'*indie*<sup>248</sup>.

Selon des chiffres publiés en 2005, les quatre *majors* (Time Warner, Sony Music, Universal Music Group et EMI) contrôlaient 90% des ventes musicales canadiennes et américaines, et 80% des ventes mondiales<sup>249</sup>. Face à cet oligopole des *majors*, en 2007, 20 000 labels indépendants se sont regroupés pour former ce que certains ont nommé le « virtual fifth major », sous la licence de Merlin<sup>250</sup> et sous la direction de Charles Caldas, le chef du distributeur indépendant le plus important d'Australie<sup>251</sup>.

En 2011, ce « Big Four » représentait 71,1% des ventes sur le marché musical mondial de vente de CD, face à 28,3% des distributeurs indépendants<sup>252</sup>. En 2011, cet oligopole s'est concentré davantage, car Universal Music Group a acheté EMI Group, le nombre de labels *majors* passant ainsi à trois. Néanmoins, cette industrie souffre d'une crise depuis 2013 à cause, entre autres, de la distribution gratuite de musique en ligne sur des services comme Spotify ou YouTube, et du partage de contenus en ligne, ce que l'industrie appelle le piratage numérique.

Au-delà de la question de la production indépendante, le terme *indie* a aussi une connotation d'intelligentsia qui est en contradiction avec le succès commercial : « As a style of music, indie rock has typically been used to describe artists who are more intellectual and ironic in their approach and seemingly not as driven by commercial success as musicians in other subgenres of rock<sup>253</sup>. » Dans ce sens, l'*indie* est « avant tout une philosophie, un choix de libre expression<sup>254</sup> », selon la définition des Salons de la Musique Indépendante de l'Organisation Québécoise pour le Réseautage Culturel

---

<sup>248</sup> Voir : Kelli Korducki, « Is indie rock dead? », *The Varsity, The University of Toronto's Student Newspaper Since 1880*, <http://thevarsity.ca/2007/07/17/is-indie-rock-dead/>, consulté le 11 juin 2016, et Nitsuh Abebe, « The Decade in Indie », *Pitchfork*, <http://pitchfork.com/features/article/7704-the-decade-in-indie/>, consulté le 11 juin 2016.

<sup>249</sup> Mark Fox, « Market power in music retailing: The case of Wal-Mart », *Popular Music & Society*, 28 (4), p. 501-519 cité dans : Cummins-Russell et Rantisi, « Networks and place in Montreal's independent music industry », *The Canadian Geographer/Le Géographe canadien*, p. 83.

<sup>250</sup> « What we do », *Merlin*, <http://www.merlinnetwork.org/what-we-do>, consulté le 5 avril 2015.

<sup>251</sup> Smith, *Encyclopedia of Indie Rock*, p. XXIX.

<sup>252</sup> Ces chiffres sont tirés du rapport : Andrés Nicolas, « Les marchés de la musique enregistrée, 1er trimestre 2011 », *Cité de la musique, Observatoire de la musique*, [http://rmd.cite-musique.fr/observatoire/document/MME\\_S12011.pdf](http://rmd.cite-musique.fr/observatoire/document/MME_S12011.pdf), consulté le 10 juin 2016. À ce moment-là, il existait encore 4 *majors*, car c'était avant que Universal Music Group n'ait acheté EMI Group en 2011.

<sup>253</sup> Moore, « Indie rock », <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2241531>.

<sup>254</sup> Salon de la musique indépendante de Montréal/Québec, <http://salondelamusique.ca/about/>, consulté le 10 juin 2016.

(ROCQ) qui considère comme indépendant « tout artiste qui crée et gère sa carrière artistique selon ses goûts et les objectifs qu’il se fixe<sup>255</sup> ».

Pour Pirene, le terme « indépendant » n’est pas devenu plus cohérent avec le temps, mais peut-être cette incohérence interne est-elle son moteur. Pour lui, le terme demeure toujours générique et couvre des répertoires (et donc des genres et des styles) « tellement différents qu’ils entretiennent parfois des rapports conflictuels<sup>256</sup> » et, précisément, « cette dynamique d’oppositions et de réconciliations fut l’un des principaux moteurs des musiques indépendantes<sup>257</sup> ».

Ainsi, il semble évident qu’« *indie* » est un terme difficilement définissable, car il intègre les caractéristiques de beaucoup d’autres termes dont les limites ne sont pas claires. Les acteurs de la scène *indie* de Montréal semblent en être conscients : « Là où l’underground, l’indépendant, la culture DIY se déploie, c’est en mélangeant les idiomes au point qu’on ne sait plus ce que c’est, et ils ne savent plus comment te vendre l’idée. Et il y a tellement de descriptions et de “tags”, que ça cesse d’être important, et il ne reste plus qu’à porter attention à ce qu’il y a devant toi », dit Matt Lee, membre des groupes Leamers et Devileyes<sup>258</sup>.

### 3.1.2 L’authenticité en tant que valeur de l’*indie*

La question de la valeur des musiques – autant savantes que populaires – se pose sans cesse dans la littérature musicologique. Le sociomusicologue Simon Frith a abordé la question de l’industrialisation de la musique et du problème de sa valeur pour montrer que les oppositions supérieur/inférieur, classique/populaire, bon/mauvais se reproduisent aussi dans le monde de la pop à travers le « même type de critiques mettant en jeu l’aspect commercial<sup>259</sup> ». C’est le cas des musiques *indie* qui se trouvent souvent face à des dichotomies telles que *mainstream*/marginalité, authenticité/artifice et local/national<sup>260</sup>.

---

<sup>255</sup> *Ibid.*

<sup>256</sup> Pirene, *Une histoire musicale du rock*, p. 660.

<sup>257</sup> *Ibid.*

<sup>258</sup> Bossa et Laurent, *Montréal Underground*, 2013.

<sup>259</sup> Simon Frith, « L’industrialisation de la musique », *Musiques, une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 1 « Musiques du XX<sup>e</sup> siècle », sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, Arles-Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 1132-1146, ici p. 1131.

<sup>260</sup> Holly Kruse, *Site and Sound. Understanding Independent Music Scenes*, New York, Peter Lang, 2003,

Alors, comment une musique *indie* peut-elle dépasser ces oppositions sans trahir son identité *indie* et, en conséquence, comment cette étiquette peut continuer à s'appliquer?

Pour qu'une étiquette fonctionne, il faut qu'elle soit remplie de contenu et attachée à des valeurs. Authentique, réelle, honnête, sincère, vraie, intègre, essentielle ou fidèle à soi-même, entre autres, sont des qualités et des valeurs qui se trouvent souvent dans les récits tant des journalistes que des amateurs de musiques et de groupes *indie*<sup>261</sup>. Ce sont, à notre avis, des qualités et des valeurs qui peuvent se regrouper sous un concept unique : celui d'authenticité. Ainsi, dans le cas des musiques *indie*, l'authenticité est la valeur dominante<sup>262</sup> : « Indie remains constantly shifting set of aesthetic goals and performance practices, situated around the idea based in an ideology of authenticity that privileges artistic expression above commercial concerns<sup>263</sup> ». En utilisant cette définition du chercheur Roy Shuker, l'idée de l'authenticité se base sur les aspects artistiques plutôt plutôt que sur les aspects commerciaux et financiers.

Le concept d'authenticité a fait couler beaucoup d'encre tant en ethnomusicologie qu'en études de la *popular music*, même s'il est utilisé de façon différente dans les deux spécialités. Il reste, malgré tout, un concept complexe, problématique et souvent confus. Pour le musicologue Allan F. Moore, l'authentique rejoint les notions d'intégrité, de sincérité et d'honnêteté<sup>264</sup>. Cette définition nous semble pertinente pour notre cas d'étude, car, comme nous l'avons montré tout au long des deux chapitres précédents, il semble y avoir dans la carrière d'Arcade Fire une volonté de la part du groupe de prendre ses propres décisions, et donc d'être intègre et honnête vers lui-même. Or, la question de la sincérité est un peu plus problématique, car elle est la seule qui n'est pas autoréférentielle comme le sont l'intégrité et l'honnêteté, et elle demande de l'existence d'un autre sujet vers lequel être sincère<sup>265</sup>. Il nous semble possible d'analyser l'authenticité d'un sujet à

---

p.27.

<sup>261</sup> Allan Moore, « Authenticity as authentication », *Popular Music*, vol. 21, N° 2, Cambridge University Press, 2002, p. 209.

<sup>262</sup> Roy Shuker, *Key Concepts in Popular Music*, Londres, New York, Routledge, 1998, p. 171.

<sup>263</sup> Roy Shuker, *Popular Music Culture : The Key Concepts*, p. 187.

<sup>264</sup> Moore, *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*, p. 199.

<sup>265</sup> Dans son ouvrage *Sincerity and Authenticity*, Trilling définit la sincérité comme « a congruence between avowal and actual feeling » ce qui dénote une congruence entre ce qu'on sent et ce qu'on exprime aux autres. Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1972, p. 4, cite dans : Rebecca J. Erickson, « The Importance of Authenticity for Self and Society », *Symbolic*

travers l'intégrité et l'honnêteté projetée (soit naturelle, soit construite), mais il nous semble plus difficile de le faire à travers la sincérité, car cela nécessite de savoir s'il y a concordance entre ce qui est ressenti et désiré (dans notre cas, par les musiciens) et ce qui est exprimé (par les musiciens face au public et aux médias).

La recherche de l'authenticité est récurrente pas seulement dans l'*indie*, mais aussi dans d'autres genres de musique, formes d'art et styles de vie<sup>266</sup>. Même si cette valeur puisse servir à construire et à affirmer l'identité *indie* d'un groupe, la perte potentielle de cette authenticité peut aussi impliquer la perte de cette identité *indie* (du moins, aux yeux du public et de la critique) lorsque ce groupe grandit, perce dans le *mainstream* ou change de scène et d'échelle :

The aura of authenticity attached to peripheral, non-mainstream forms of music by participants in marginal musical cultures not only defines the music as oppositional, it identifies the participants as outsiders. When marginal musics begin to cross over to the mainstream, these oppositional identities – and thus participants' sense of themselves – are threatened. A backlash of true believers against the artists or institutions that have “sold out”, and a perception that the music is now in decline, usually follows<sup>267</sup>.

Selon Moore, la polarité commercial/authentique est objectivement illusoire, car les musiques médiatisées sont toutes soumises aux impératifs commerciaux<sup>268</sup>. Dans le cas qui nous occupe, Arcade Fire a réussi à affirmer son identité *indie* et à s'attacher à la valeur d'une authenticité construite<sup>269</sup>, surtout dans les premières années de sa carrière, ce qui a conféré une valeur d'authenticité au groupe et à sa musique.

### 3.2 Arcade Fire, un groupe *indie* ?

Le propre groupe a un récit sur le fait d'être indépendant et il ne refuse pas l'étiquette *indie* (l'utilise autant pour parler de la production indépendante de la musique que pour parler de son genre de musique). Un exemple de l'utilisation de ce terme dans le récit du

---

Interaction, vol. 18, n° 2, été 1995, p. 123.

<sup>266</sup> Voir : Hugh Baker et Yuval Taylor, *Faking it: the Quest for Authenticity in Popular Music*, Faber and Faber, Londres, 2007.

<sup>267</sup> Kruse, *Site and Sound. Understanding Independent Music Scenes*, p. 8.

<sup>268</sup> Moore, *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*, p. 199.

<sup>269</sup> Pour approfondir la construction de l'authenticité : Richard A. Peterson, « In Search of Authenticity », *Journal of Management Studies*, vol. 42, n° 5, juillet 2005, p. 1083-1098.

groupe se trouve dans une entrevue avec Régine Chassagne où elle reconnaît qu'elle ne connaissait pas cette musique « vague » et « mystérieuse » avant sa rencontre avec Win Butler :

I was from another planet. I didn't even know what an 'indie' band was — it sounded so vague and mysterious. But Win wrote really good, catchy melodies (though with fairly typical chord changes, I thought), and right away I had all these ideas I wanted him to try: strange progressions, beats, instruments. And: enough with the acoustic guitar!<sup>270</sup>

Comme nous l'avons déjà montré dans le premier chapitre, Chassagne et Butler proviennent de mondes musicaux très différents. Elle provient d'un monde musical plus classique et elle avait surtout joué de la musique baroque et du jazz. Par contre, Butler est plus autodidacte et a grandi en écoutant des groupes alternatifs ou *indie* comme Radiohead, The Pixies, The Smiths ou The Cure<sup>271</sup>. On voit que Chassagne fuit les idées simples et courantes, car elle manifeste un désir d'aller au-delà des accords « typiques » et d'essayer des progressions, rythmes et instruments « étranges ». C'est d'ailleurs précisément la richesse harmonique, les rythmes puissants et une instrumentation originale qui sont les bases musicales d'Arcade Fire, ce qui nous conduit à penser que Régine Chassagne est possiblement le pilier de l'esthétique de la musique du groupe.

La recherche d'une certaine qualité et complexité musicale dans la musique *indie* est aussi partagée par Win Butler. En racontant la première fois qu'il a écouté des groupes comme Neutral Milk Hotel et Superchunk (le groupe des deux fondateurs de Merge Records), il affirme que c'était la première fois qu'il écoutait une musique qui était totalement indépendante au niveau de la production, mais qui était d'une qualité comparable à d'autres musiques non indépendantes<sup>272</sup>. Pour Butler, le fait d'être indépendant ne peut pas être une excuse pour produire une musique « merdique » :

I had kind of associated indie music with having an excuse to be crappy. Like, "Oh, we didn't spend that much money. That's why it sucks." Whereas this music was like, "We didn't spend that much money because – who cares? We write really good songs"<sup>273</sup>.

Le groupe n'est pas le seul à décrire sa musique comme de l'*indie*, car, comme nous

---

<sup>270</sup> Frey, « One Very, Very Indie Band », [http://www.nytimes.com/2007/03/04/magazine/04arcade.t.html?\\_r=2](http://www.nytimes.com/2007/03/04/magazine/04arcade.t.html?_r=2).

<sup>271</sup> *Ibid.*

<sup>272</sup> Cook, McCaughan et Ballance, *Our Noise. The Story of Merge Records, the Indie Label that Got Big Band and Stayed Small*, p. 245.

<sup>273</sup> *Ibid.*

l'avons déjà dit, ce terme apparaît constamment associé à Arcade Fire dans les médias, tant généralistes que spécialisés. En sont des exemples les gros titres des couvertures des médias spécialisés comme « Arcade Fire. The Greatest Little Big Band in the World! », de *Blender*; « How Canada's DIY Heroes Went From Playing Bars to Indie Stars », de *Billboard*; ou « Arcade Fire, The 411 on Indie's Biggest Band », de *Spin*<sup>274</sup>. Dans tous les cas, il y a l'idée que le succès du groupe est lié à une augmentation de son activité, ce qui implique des tournées plus internationales, des concerts dans des salles réputées ou de grande envergure, un public plus large et une plus grande attention médiatique au niveau international. Le même phénomène se produit avec son label, la maison de disques indépendante Merge Records, qui intitule sa biographie *Our Noise. The Story of Merge Records, The Indie Label that got Big and stayed Small*. Il semble que l'augmentation de ses proportions ait une connotation négative de perte d'« esprit » : il semble qu'il faille constamment justifier la croissance économique en rappelant que l'« esprit », lui, est toujours « petit ». Ce changement des dimensions de la carrière d'Arcade Fire n'est pas arrivée complètement par hasard, car elle a toujours été désirée et recherchée par le groupe, surtout par son leader, Win Butler : « We were thinking big, really. For better or worse. I always saw us as a big band. I don't know whether that seems unethical to some people. But as a big band we could get the life we craved and also help a few people along the way<sup>275</sup> ». Cependant, selon ces mots, Butler attribue lui-même une connotation négative au fait de grandir, comme si une dimension plus grande du groupe impliquerait une attitude non éthique. Il est clair que Butler désirait cet essor depuis toujours, mais une fois arrivés à ce stade (en 2014), d'autres membres du groupe ont fini par être d'un tout autre avis : « Personally, I don't feel like we need to become any more popular. (...) It's kind of absurd. We're two months behind on band meetings right now, because the last two months have been so bonkers<sup>276</sup> », disait Richard Reed Parry. Quoi qu'il en soit, l'ambition de Win Butler n'est pas un secret : « Founded in 2003, the Montreal-based band (...) has always thought and acted big<sup>277</sup>. »

---

<sup>274</sup> Voir les couvertures dans les annexes.

<sup>275</sup> Middles, *Arcade Fire. Behind the Black Mirror*, p.56.

<sup>276</sup> *Ibid.*

<sup>277</sup> David Fricke, « Reflektor », *Rolling Stone*, <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/reflektor->

### 3.2.2 Une naissance « authentique » et un début *indie*

Au-delà de la conception d'*indie* du groupe et du récit construit par les médias, il y a des aspects qui, objectivement, ont contribué à l'affirmation d'une identité *indie* et à la construction de l'authenticité au sein du groupe, et ce, surtout au cours des premières années de sa carrière. Par exemple, la manière dont le groupe s'est constitué rejoint l'idée d'authenticité proposée par Richard A. Peterson<sup>278</sup>. Lors de la formation de certains groupes pop, le sociologue y voit une attitude qu'il qualifie d'authentique lorsque le rassemblement des musiciens se fait de façon naturelle et spontanée, comme on l'a montré dans l'introduction de ce mémoire avec le cas d'Arcade Fire<sup>279</sup>. L'attitude opposée à cette dernière consiste à concevoir une idée gagnante de groupe sur le plan médiatique et commercial. Pour concrétiser cette idée, un producteur ira chercher les musiciens qui pourraient répondre à l'idée de produit artistique qu'il songe créer, et forme son groupe en conséquence. Selon Peterson, ce deuxième cas correspond à celui du groupe 'NSYNC', mais on pourrait également mentionner les Spice Girls dans les années 1990. En revanche, un groupe comme Arcade Fire, constitué par un couple et ses amis, semble ne pas répondre à la stratégie préconçue d'un producteur, mais à un processus spontané d'agrégation, ce qui contribue à engendrer une image d'authenticité du groupe.

À la suite de cette constitution « authentique », le groupe a affirmé son identité *indie* au niveau de la production de la musique en publiant un premier EP, *Arcade Fire*, autoproduit sous la philosophie DIY. Le livret du disque est écrit et dessiné à la main en noir et blanc par Win Butler et Régine Chassagne : il n'est donc pas le travail d'un dessinateur, mais des musiciens du groupe<sup>280</sup>. De plus, la diffusion du disque dans les médias a aussi été faite par les musiciens eux-mêmes. L'exemple le plus représentatif est le dossier de presse envoyé par la poste aux radios qui consiste en une lettre manuscrite de Régine Chassagne<sup>281</sup>. Avec cette façon de faire, on perçoit la conception du disque comme un tout artistique géré par les musiciens, une conception qui se maintiendra plus

---

20130927, consulté le 13 juin 2016.

<sup>278</sup> Peterson, « In Search of Authenticity », p. 1085.

<sup>279</sup> Voir p. 4-11 de ce mémoire.

<sup>280</sup> Voir le livret du disque *Funeral* dans les annexes.

<sup>281</sup> Pour le voir, lire l'extrait vidéo suivant à partir de 4'30" : « Sur les traces d'Arcade Fire », *TéléQuébec*, <http://zonevideo.telequebec.tv/media/7583/sur-les-traces-d-arcade-fire/voir>, consulté 15 mars 2015.

ou moins tout au long de la carrière du groupe, même si les albums seront de moins en moins artisanaux et produits par un ensemble d'acteurs divers (chaîne de coopération)<sup>282</sup>.

### 3.2.3 L'indie de Merge Records et les *majors*

Arcade Fire a fait son entrée à Merge Records grâce à Howard Bilterman, à la fois ingénieur et membre du studio montréalais Hotel2Tango où Arcade Fire a enregistré une partie de sa musique, et également batteur du groupe pour *Funeral*. Merge Records est une maison de disques indépendante fondée en 1989 par Laura Ballance et Mac McCaughan et basée à Durham (Caroline du Nord). Elle a commencé ses activités en publiant la musique de son groupe, Superchunk, et celle des groupes de ses amis. Pendant quinze ans, elle a distribué ses disques avec un autre label indépendant, Touch and Go Records, qui à son tour avait des liens avec Alternative Distribution Alliance (ADA), la branche de distribution de musique et de cinéma indépendants de la *major* Warner Music Group. Selon le site web d'ADA, ce service s'adresse aux musiciens et aux groupes qui recherchent à la fois un partenaire indépendant, tout en bénéficiant des avantages procurés par une *major*<sup>283</sup>. En 2009, Touch and Go Records a annoncé qu'il cessait ses activités de distribution<sup>284</sup>, de sorte que Merge Records a dû passer un nouvel accord avec ADA<sup>285</sup>. ADA fonctionne avec un processus de fabrication qui semble être divisé en deux : l'enregistrement et la production du disque se fait avec le label indépendant, tandis que le marketing, la distribution et la vente se font à un niveau planétaire avec ADA. Il semble évident que les possibilités de distribution de cette plateforme ne sont pas accessibles au sein d'une maison de disques indépendante, car sa structure et ses possibilités sont très différentes, mais cela confirme que les lignes qui séparaient les labels indépendants des *majors* sont de plus en plus diffuses. Ainsi, un petit label indépendant de Caroline du Nord a vu quelques-uns de ses albums (*The Suburbs* et *Reflektor* d'Arcade Fire) réussir à

---

<sup>282</sup> Becker, *Les Mondes de l'art*, p. 49.

<sup>283</sup> ADA Music, <http://ada-music.com/#about>, consulté le 14 juin 2016.

<sup>284</sup> Todd Martens, « Touch and Go to cut staff, distribution services », *Los Angeles Times*, [http://latimesblogs.latimes.com/music\\_blog/2009/02/touch-go-to-cut.html](http://latimesblogs.latimes.com/music_blog/2009/02/touch-go-to-cut.html), consulté le 14 juin 2016.

<sup>285</sup> Pour en savoir plus sur la manière dont les labels indépendants interagissent avec les *majors*, voir : Ed Christman, « How Five Indie Labels Are Trying to Change The Major Distribution Game », *BillboardBiz*, <http://www.billboard.com/biz/articles/news/digital-and-mobile/1565541/how-five-indie-labels-are-trying-to-change-the-major>, consulté le 14 juin 2016.

se placer à la première place du Billboard 200 et l'un de ces disques, *The Suburbs* d'Arcade Fire, gagner un Grammy.

Six mois après la parution de *Funeral*, en 2004, Win Butler a affirmé qu'au-delà de l'intérêt porté par les labels indépendants pour signer un contrat avec eux – en plus de Merge Records, le groupe avait aussi eu des contacts avec Absolutely Kosher Records et Alien8, parmi d'autres labels indépendants –, les *majors* ont également exprimé leur intérêt :

*Pitchfork*: Has there been any interest since from major labels?

Win: Yeah, it's almost a bit crazy.

*Pitchfork*: Has it been a *lot* of interest?

Win: I don't have any basis of comparison, but I would say it's most of them. I never really wanna talk about that too much.

*Pitchfork*: Understandably<sup>286</sup>.

Cet extrait d'interview montre que Win Butler n'avait aucune envie de signer un contrat avec une *major*, ni d'en parler. Cette opinion est également partagée par Régine Chassagne, une opinion qui se base autant sur des critères esthétiques qu'économiques :

Win says. "Merge is like the labels used to be, based on someone's tastes and interest in music —"

"—instead of statistics and marketing," Régine says.

"If you look at the Web sites of a lot of the majors," Win goes on, "they're selling everything — hip-hop, country, Disney soundtracks. It's the throw-a-lot-of-garbage-at-the-wall —"

"— and-see-what-sticks strategy," Régine says "But at least we got to stay in some nice hotels, didn't we? And we ate good food for a month! And we didn't lie to anyone either: Right from the start, we made it clear we'd never sign with them. I mean, why would we?"<sup>287</sup>.

La conviction qu'il ne fallait pas signer avec une *major* était claire et de fait Arcade Fire a publié toute sa discographie chez Merge Records – et d'autres labels indépendants en fonction du pays ou du continent de publication du disque – depuis son premier CD, *Funeral*, et son nom a été toujours associé à ce label indépendant. Le fait d'être resté chez un label indépendant a aidé à affirmer et à consolider son identité *indie*. Cependant, les relations de Merge Records et d'Arcade Fire avec les *majors* sont de plus en plus

---

<sup>286</sup> Ryan Schreiber, « The Arcade Fire », *Pitchfork*, <http://pitchfork.com/features/interview/5963-the-arcade-fire/?page=3>, consulté le 14 juin 2016.

<sup>287</sup> Frey, « One Very, Very Indie Band », [http://www.nytimes.com/2007/03/04/magazine/04arcade.t.html?\\_r=2](http://www.nytimes.com/2007/03/04/magazine/04arcade.t.html?_r=2).

nombreuses et explicites, et cela se reflète dans la carrière discographique d'Arcade Fire, surtout à partir de la publication de *Neon Bible*.

Pour les deux premières publications, Arcade Fire a strictement travaillé avec des labels indépendants. Ainsi, pour *Funeral*, il existe vingt-cinq versions publiées entre 2004 et 2009 par des labels indépendants (Merge Records aux États-Unis et au Canada, Rough Trade au Royaume-Uni, Noiselab au Mexique, Sinnamon Records en Espagne, etc.<sup>288</sup>). Pour *Arcade Fire*, l'EP réédité et remastérisé, il existe sept versions toutes publiées en 2005 par les deux labels indépendants les plus proches du groupe (Merge Records aux États-Unis et au Canada, et Rough Trade au Royaume-Uni). Les premières relations explicites avec une des *majors*, Universal Music<sup>289</sup>, se formalisent avec la parution de *Neon Bible*, pour lequel vingt-six versions ont été publiées en 2007 par des labels indépendants (Merge Records aux États-Unis, au Canada et au Royaume-Uni, en Russie, en Ukraine ; le label allemand City Slang et Sonovox Records pour d'autres pays européens ; Noiselab au Mexique) et par Universal en Malaisie, en Indonésie, en Russie et au Royaume-Uni. Les versions se multiplient davantage pour *The Suburbs*, qui a trente-quatre versions publiées entre 2010 et 2011, tant par des labels indépendants (Merge Records au Canada et aux États-Unis, et City Slang pour la plupart de l'Europe) que par Universal (en Allemagne, au Mexique, au Brésil, en Russie, au Japon et ailleurs en Europe). Pour le dernier disque, *Reflektor*, il semble que le groupe soit revenu aux labels indépendants (Merge Records au Canada et aux États-Unis, et Sonovox Records en Europe, en Australie, en Indonésie et en Nouvelle Zélande), même si, dans les crédits du livret du disque, il est écrit que toutes les chansons du disque sont publiées par EMI Music Publishing Ltd<sup>290</sup>. La version *deluxe* de *Reflektor* a été publiée par Virgin EMI

---

<sup>288</sup> Toute l'information sur les différentes versions de la discographie d'Arcade Fire est extraite de la base de données collaborative Discogs, consulté le 14 juin 2016 :

*Funeral*, <https://www.discogs.com/fr/master/view/1945>.

*Arcade Fire*, <https://www.discogs.com/fr/master/view/5441>.

*Neon Bible*, <https://www.discogs.com/fr/Arcade-Fire-Neon-Bible/master/5410>.

*The Suburbs*, <https://www.discogs.com/fr/master/view/264742>.

*Reflektor*, <https://www.discogs.com/fr/master/view/611685>.

<sup>289</sup> Malgré le fait que Merge Records distribue avec ADA, la filiale de Warner Music Group pour les musiques indépendantes, c'est Universal Music Group qui s'est chargé du cas d'Arcade Fire.

<sup>290</sup> Depuis 2011, EMI Music Publishing Ltd est la propriété d'un consortium dirigé par Sony/ATV Music Publishing. La partie des affaires d'opérations musicales d'EMI a été achetée par Universal Music Group.

Records au Royaume-Uni<sup>291</sup>, Merge Records aux États-Unis et Sonovox Records au Canada. Finalement, pour la cassette produite à partir du documentaire *Reflektor Tapes*, c'est Virgin EMI Records qui l'a publiée<sup>292</sup>.

Cette relation restait hors du circuit des *majors*, mais au fil des années, la relation entre les groupes de musique, les maisons de disque indépendantes et les *majors* est devenue de plus en plus imbriquée. L'exemple d'Arcade Fire confirme la complexité croissante de cette relation. Même si en 2004 Win Butler ne semblait porter aucun intérêt aux *majors*, force est de constater qu'Arcade Fire est un cas de semi-indépendance au niveau des moyens de production<sup>293</sup>, car il bénéficie d'une sorte de partenariat entre les acteurs indépendants et les *majors* en utilisant, d'une part, les moyens d'une maison de disques indépendante pour enregistrer les albums, et, d'autre part, les structures des *majors* pour les distribuer et les diffuser.

### 3.2.4 Contrôle artistique *indie* et revenus économiques *mainstream*

La liberté de création et le contrôle de la production de la musique et de la carrière sont des caractéristiques qui définissent souvent le DIY, qui se comprend comme une philosophie et une éthique de production de la musique. En fait, dans le documentaire « What is Indie? A Look Into the World of Independent Musicians » de Dave Cool, les caractéristiques les plus citées par les musiciens interviewés pour définir l'*indie* sont le contrôle artistique sur le travail, la liberté et l'anonymat<sup>294</sup>. De plus, tout au long de l'histoire de la pop, il existe d'autres exemples de groupes et des musiciens qui ne sont a priori pas *indie* – les Beatles, Stevie Wonder et Bob Dylan, par exemple – qui ont su garder un grand contrôle sur la production de la musique, fait qui constitue la base de leur crédibilité musicale :

---

<sup>291</sup> EMI Virgin Records est un label britannique propriété d'Universal Music Group et fondé en 2013 suite à la fusion de Mercury Records et de Virgin Records.

<sup>292</sup> « Arcade Fire announce Reflektor Deluxe Edition », *Arcade Fire Tube*, <http://arcadefiretube.com/2015/09/21/arcade-fire-announce-reflektor-deluxe-edition/>, consulté le 14 juin 2016.

<sup>293</sup> Cummins-Russell et Rantisi, « Networks and place in Montreal's independent music industry », p. 85.

<sup>294</sup> Dave Cool, « What is Indie? A Look Into the World of Independent Musicians », Stand Alone Records, Montréal, 2006.

In some ways, artists like the Beatles, Stevie Wonder, and Bob Dylan were precursors to DIY – while their careers were extensively stage-managed, they did demand and receive unprecedented amounts of control over their music, a radical development at the time. In their wake, musicians asserted their right to create without outside meddling, and how strongly they did so became key to their credibility<sup>295</sup>.

Dans le cas qui nous occupe, les chansons sont toujours composées et interprétées (à l'exception de collaborations spéciales, comme celle de David Bowie avec la chanson « Reflektor ») par les membres du groupe. La figure d'un compositeur unique ou d'un producteur n'intervient donc pas dans le processus de composition. Un autre exemple de la gestion et du contrôle d'Arcade Fire sur sa musique est le fait que ses membres interviennent dans tout le processus de production et de post-production des albums. Comme nous l'avons déjà montré dans la section dédiée au « son Arcade Fire » dans le premier chapitre<sup>296</sup>, le producteur d'Arcade Fire a plutôt un statut de conseiller, ce qui confirme que les décisions finales sont principalement prises par les musiciens. Le cas du producteur Markus Dravs, qui a participé à la production et à la post-production de *Neon Bible*, *The Suburbs* et *Reflektor*, l'illustre bien :

Jeremy Gara : Markus [Dravs] is just one of the few people who can be around us when we record, and have an opinion that we appreciate. If somebody else comes in and has an opinion, it'd get really negative really fast. But Marcus is such a friend to us all, and we respect what he does as a producer.

Richard Reed Parry : He respects that we're a band of producers that doesn't really need a producer.

JG: Marcus is one of the few people that if he has an opinion and we don't agree with it, we can shut him down and it's not personal at all. Because he's our friend.

RRP : And he's not like, "Well fuck this, I'm leaving."

JG : He's not afraid to tell us how he feels, negatively or positively, and it doesn't affect our relationship. He's just really good at what he does.

RRP : This is a band of extremely strong personalities, and he complements that really well. He just fits in, and that's rare. We're not out of ideas, or in need of tons of help, so just having someone we trust is all we need. And he does beautiful sonic things as well. Magic fairy type things<sup>297</sup>.

Nous pouvons conclure de cet extrait d'interview que les « fortes personnalités » des membres du groupe sont un des moteurs permettant de préserver ce contrôle sur sa

---

<sup>295</sup> Kruse, *Site and Sound. Understanding Independent Music Scenes*, p.27.

<sup>296</sup> Voir p. 19-25 de ce mémoire.

<sup>297</sup> Caine, « Jeremy Gara and Richard Reed Parry of Arcade Fire », <http://www.avclub.com/article/jeremy-gara-and-richard-reed-parry-of-arcade-fire-45341>.

musique<sup>298</sup>. Or, selon Richard Reed Parry, des conditions économiques favorables leur auraient également permis un tel contrôle sur l'ensemble de leur travail :

We don't do anything that we think is tasteless, and if we can help it—and so far we haven't had to compromise—we don't do anything we wouldn't have done otherwise, just for money. That's the corner that most artists are put into, through no fault of their own. A lot of the time, the only way a reasonable amount of money can be made is through licensing or commercials, and thankfully we've done okay enough that we haven't had to do that. But there have been a few occasions where we have done that for someone else's behalf, like raising money for Haiti<sup>299</sup>.

Selon cet extrait d'interview, Arcade Fire ne travaillerait jamais uniquement pour des raisons économiques, mais qu'il recherche toujours une finalité artistique à ses travaux. Or, l'on pourrait penser que si Arcade Fire a le loisir de donner la priorité à des buts artistiques plutôt qu'à des préoccupations économiques, c'est aussi parce qu'il se trouve déjà à une étape de sa carrière où il ne connaît pas de difficultés sur le plan financier. En fait, une des figures les plus importantes qu'Arcade Fire a incorporée à sa chaîne de coopération est celui de son manager, Scott Rodger, qui travaille avec le groupe depuis la parution de *Funeral*. Rodger a en somme aidé le groupe à être un groupe économiquement productif quasiment dès le départ. Ainsi, Arcade Fire a eu les moyens de financer ses productions à l'avance, productions qui se sont avérées être relativement coûteuses : 500 000\$ pour *The Suburbs* et le triple, 1,6 M\$, pour *Reflektor*<sup>300</sup>.

Bien que le groupe ait déclaré ne pas avoir cédé de droits pour l'utilisation de ses chansons dans des publicités, Arcade Fire a cédé quelques chansons à des fins commerciales, par exemple « Wake Up », utilisé pour l'annonce de la campagne de promotion de la ville de Los Angeles comme hôte des Jeux olympiques d'été de 2024<sup>301</sup>.

---

<sup>298</sup> La notion de personnalité forte est certes subjective. Or, il nous semble que les différentes entrevues vidéo réalisées auprès des différents membres du groupe permettent de confirmer cette idée. À titre d'exemple, voir la discussion entre Win Butler et Régine Chassagne sur le débat concernant Pearl Jam et Nirvana : Flashspacer, « Arcade Fire – Nirvana vs Pearl Jam », <https://www.youtube.com/watch?v=LrTYjiHhZ4>, consulté le 15 juin 2016.

<sup>299</sup> Caine, « Jeremy Gara and Richard Reed Parry of Arcade Fire », <http://www.avclub.com/article/jeremy-gara-and-richard-reed-parry-of-arcade-fire-45341>.

<sup>300</sup> Eells, « The Unforgettable Fire: Can Arcade Fire Be the World's Biggest Band? », <http://www.rollingstone.com/music/news/the-unforgettable-fire-can-arcade-fire-be-the-worlds-biggest-band-20140116>.

<sup>301</sup> Chris DeVille, « Arcade Fire Soundtrack Los Angeles' Bid For 2024 Olympics », *Stereogum*, <http://www.stereogum.com/1830677/arcade-fire-soundtrack-los-angeles-bid-for-2024-olympics/news/>, consulté le 15 juin 2016.

Dans ce cas, le groupe a redistribué tous les bénéfices à Partners in Health, un des projets solidaires auxquels il participe<sup>302</sup>. En fait, c'est avec des actions comme celle-ci ou celles qu'ils entreprennent à travers la fondation Kanpé, cofondée par Régine Chassagne, que le groupe a réussi à se construire une image humaine, authentique et honnête<sup>303</sup>. Arcade Fire a aussi cédé sa musique pour le cinéma, comme la chanson « Rebellion (Lies) » pour la bande annonce télévisée du film *Steve Jobs*, produite par Universal Pictures<sup>304</sup>; la chanson « Wake up » pour *The Secret Life of Walter Mitty* ; et les chansons « Deep Blue » et « Suburban War » pour le film *Boyhood*, entre autres<sup>305</sup>.

### 3.2.6 À la recherche du grand public et du *mainstream*

Des actions comme celles décrites dans la section précédente touchent un public très large. Parmi les actions à grande échelle qui ont permis à la musique d'Arcade Fire d'atteindre un public de masse, le moment le plus décisif aura été celui de la nuit du février 2011, quand le groupe a gagné un prix Grammy pour *The Suburbs* comme meilleur album de l'année. Cet événement soulève différentes questions. Premièrement, il faut remarquer que le disque était nominé dans deux catégories, celle du « meilleur album de musique alternative » et celle du « meilleur album de l'année ». Si Arcade Fire a toujours été considéré comme un groupe *indie* (ou alternatif), pourquoi n'a-t-il pas gagné dans cette catégorie? Il n'est pas possible de répondre de manière univoque à cette question, car nous n'avons pas accès aux arguments invoqués par les membres de l'académie. Or, les prix Grammy, accordés par la National Academy of Recording Arts & Sciences (NARAS), semblent être une manière efficace de promouvoir les ventes de l'industrie du disque, car les artistes et les groupes qui les gagnent voient leurs ventes augmenter presque automatiquement<sup>306</sup>. Arcade Fire est arrivé au gala avec une carrière

---

<sup>302</sup> « Arcade Fire's "Rebellion (Lies)" features in a Steve Jobs TV spot », *Arcade Fire Tube*, <http://arcadefiretube.com/2015/10/14/arcade-fires-rebellion-lies-features-in-a-steve-jobs-tv-spot/>, consulté le 15 juin 2016.

<sup>303</sup> La fondation Kanpé travaille pour les familles les plus vulnérables d'Haïti, pays des parents de Régine Chassagne.

<sup>304</sup> Il n'est pas clair si le groupe a touché de l'argent pour cette cession, car Arcade Fire a des relations avec Universal Music Group.

<sup>305</sup> « Arcade Fire's "Rebellion (Lies)" features in a Steve Jobs TV spot », <http://arcadefiretube.com/2015/10/14/arcade-fires-rebellion-lies-features-in-a-steve-jobs-tv-spot/>.

<sup>306</sup> Quelques exemples d'artistes pour qui cela a été le cas sont énoncés dans : La Presse Canadienne, « Un

assez solide, tant au niveau de la discographie (il avait déjà publié *Funeral*, l'EP remastérisé *Arcade Fire*, *Neon Bible* et *The Suburbs*) qu'en ce qui concerne le public (il remplissait des salles de concerts de grand format tant à Montréal qu'à l'international). Par contre, le groupe, qui avait été en 2004 et 2005 le centre de l'attention médiatique de toute la scène montréalaise, n'avait pas encore reçu de reconnaissance du grand public au-delà de la scène *indie*. Un exemple révélateur de cette méconnaissance est le fait qu'au moment de la remise du prix Grammy, Barbra Streisand n'a pas su prononcer les noms du disque et du groupe gagnants<sup>307</sup>. Ces deux faits – d'un côté, être un groupe consolidé avec une identité et un son propres, de l'autre, ne pas être suffisamment connu du grand public – faisait d'Arcade Fire le groupe parfait pour recevoir ce prix : il avait tous les éléments nécessaires pour pouvoir se faire connaître du grand public, mais ce dernier ne le connaissait pas encore, de sorte que les médias et l'industrie musicale avaient du chemin à parcourir et une petite pépite à exploiter, médiatiquement et économiquement.

Le prix Grammy (et quelques autres prix remportés par *The Suburbs* comme le BRIT, le Juno et le Polaris) ont marqué un tournant au niveau médiatique, car bien qu'Arcade Fire ait toujours reçu l'attention des médias, surtout spécialisés en musique et en *indie*, le fait de gagner ce prix lui a donné accès aux médias généralistes et plus traditionnels et, par conséquent, une visibilité planétaire et une potentielle popularité *mainstream*. Ce fait est en contradiction directe avec quelques caractéristiques de l'*indie*, comme l'anonymat<sup>308</sup>, l'appartenance à une scène locale et la distribution à petite échelle, entre autres.

### 3.2.7 Le danger du *mainstream*

À notre avis, cette saga du prix Grammy représentait un danger clair pour la carrière d'Arcade Fire, comme cela a déjà été le cas pour d'autres groupes qui sont passés d'une

---

Grammy se traduit par une hausse des ventes au Canada pour Beck », *The Huffington Post*, [http://quebec.huffingtonpost.ca/2015/02/26/un-grammy-se-traduit-par-\\_n\\_6760618.html](http://quebec.huffingtonpost.ca/2015/02/26/un-grammy-se-traduit-par-_n_6760618.html), consulté le 15 juin 2016; Guillaume Concarne, « Les ventes de 'To Pimp a Butterfly' explosent après les Grammy », *Booska-P*, <http://www.booska-p.com/new-les-ventes-de-to-pimp-a-butterfly-explosent-apr-s-les-grammy-n57558.html>, consulté le 15 juin 2016.

<sup>307</sup> The Grammy's, « Arcade Fire accepting the GRAMMY for Album of the Year at the 53<sup>rd</sup> GRAMMY Awards », <https://www.youtube.com/watch?v=f5npCMAok-M>, consulté le 15 juin 2016.

<sup>308</sup> Cool, « What is Indie? A Look Into the World of Independent Musicians ».

scène locale et indépendante à une popularité *mainstream*, Nirvana en étant l'exemple le plus connu :

Once a musical form like punk pop/rock begins to receive some recognition from mainstream institutions and audiences, it is "co-opted" by the mainstream, thereby losing much of the aura of authenticity that it held for its original audience<sup>309</sup>.

Nous pouvons transposer cette explication du phénomène du punk à celui de l'*indie* pour dire qu'une fois que le *mainstream* s'approprié une musique supposément indépendante, celle-ci perd une grande partie de son aura d'authenticité. Or, ces corrélations entre *indie* et authenticité, et entre *mainstream* et perte de l'aura d'authenticité ne sont ni simples ni claires. En fait, pour le cas d'Arcade Fire nous pouvons affirmer que sa réception dans les médias, y compris dans ceux du monde *indie*, a continué à être presque toujours très positive<sup>310</sup>. Selon le journaliste Alain Brunet, l'ampleur prise par le groupe n'a pas affecté l'originalité de son travail : « Vu le succès planétaire et la taille acquise de la machine Arcade Fire, il y avait lieu d'en craindre la standardisation. Reflektor infirme cette appréhension »<sup>311</sup>, affirme-t-il.

Le même phénomène a lieu avec la réception du public. Bien qu'il faille mener une vaste étude sur la réception du groupe parmi le public pour savoir comment la popularité du groupe a affecté la perception de son public, nous avons ici l'exemple d'un fan qui pense que le groupe a « lutté » pour garder sa personnalité malgré le *breakthrough mainstream* :

As Arcade Fire has achieved mainstream success, they've also struggled to maintain their indie appeal. How does a band preserve its counter-culture ethos when it's on stage with industry stars accepting a Grammy for best album? Many bands have struggled with this problem, and Arcade Fire has generally handled it fairly well<sup>312</sup>.

Les exceptions à cette bonne réception et les mauvaises critiques faites au groupe sont rares, et la plupart sont apparues à la suite de la parution du dernier disque du groupe,

---

<sup>309</sup> Kruse, *Site and Sound. Understanding Independent Music Scenes*, p. 4.

<sup>310</sup> Un corpus de critiques des albums d'Arcade Fire parues dans des médias spécialisés sera analysé dans le chapitre suivant.

<sup>311</sup> Alain Brunet, « Arcade Fire: relents d'audace, de substance, de feu », La Presse, <http://www.lapresse.ca/arts/musique/critiques-cd/201311/01/01-4706085-arcade-fire-relents-daudace-de-substance-de-feu-12.php>, consulté le 12 janvier 2017.

<sup>312</sup> Ian Dille, « My Wife Was Vandalized by Arcade Fire », *Slate*, [http://www.slate.com/blogs/browbeat/2013/09/12/arcade\\_fire\\_graffiti\\_marketing\\_vandalism\\_or\\_both\\_reflektor\\_ads\\_are\\_a\\_nuisance.html](http://www.slate.com/blogs/browbeat/2013/09/12/arcade_fire_graffiti_marketing_vandalism_or_both_reflektor_ads_are_a_nuisance.html), consulté le 16 juin 2016.

*Reflektor*, en 2013.

À propos du public, citons un exemple de ce mécontentement tiré du même témoignage du fan que nous venons de citer. Alors qu'il reconnaît l'intégrité *indie* d'Arcade Fire, il accuse le groupe de commettre des actes de vandalisme et d'être « immature » et « socialement irresponsable » avec la campagne de marketing de *Reflektor*<sup>313</sup>. Concernant les médias, il y a deux exemples de critiques plutôt négatives de ce dernier disque, celles de *The Guardian* et de *The Washington Post*, déjà citées dans le premier chapitre de ce mémoire<sup>314</sup>, et qui, d'une certaine façon, soulignent une surestimation du groupe. Concernant les programmeurs, le directeur artistique du festival de Saint-Malo « La Route du Rock », François Floret, a également des reproches à faire à Arcade Fire. Selon lui, les membres du groupe se « laissent manipuler » par l'industrie musicale et deviennent inaccessibles pour les petits budgets :

Je trouve très triste et je pèse mes mots, que ce groupe soit désormais inaccessible alors qu'il fait tellement partie de la famille... C'est notre drame depuis des années : nous étions quasiment les seuls à nous intéresser aux groupes indés il y a 25 ans et désormais, ils sont très rentables donc tout le monde les veut. La loi de l'offre et la demande fait que certains cachets et moyens techniques sont hors de portée pour nous. Il doit y avoir un juste milieu entre le confidentiel et le stade non ? Le plus gonflant, ce sont ces groupes issus du circuit indé avec des idées assez anti-conformistes qui oublient trop vite d'où ils viennent et se laissent manipuler. Il faut se méfier des postures punks. Le plus souvent, ce n'est que de la com<sup>315</sup>.

Ces opinions et ces critiques ont été publiées il y a trois ans, mais le fait est que depuis la parution de *Reflektor* en 2013 et sa tournée en 2014, Arcade Fire n'a pas sorti de nouvel album. Même si le groupe a donné trois concerts au début de l'été 2016, c'est la sortie d'un nouvel album qui pourra confirmer ou non cette nouvelle tendance dans l'opinion.

---

<sup>313</sup> *Ibid.* Pendant la campagne de marketing pour le lancement de *Reflektor*, la façade de l'établissement commercial de ce fan a été peinte avec le logo du disque. À la suite de cette plainte, Win Butler a écrit une lettre pour s'excuser de cette erreur, car les peintures qui auraient dû être utilisées étaient censées disparaître sous la pluie : Ian Dille, « My Wife Was Vandalized by Arcade Fire ».

<sup>314</sup> Voir p. 40 de ce mémoire.

<sup>315</sup> François Chevalier, « François Floret, directeur de la Route du Rock : "Arcade Fire est un groupe inaccessible" », *Street Tease*, <http://www.street-tease.com/frais/2360-route-du-rock-arcade-fire-est-devenu-un-groupe-inaccessible.html>, consulté le 16 juin 2016.

### 3.3 Conclusion

Arcade Fire est né comme un groupe issu de la scène *indie* de Montréal. Nous pouvons l'affirmer parce qu'il a adhéré à la philosophie DIY pour autoproduire et distribuer son premier EP, *Arcade Fire* ; il a fait ses premiers pas sur une scène locale et indépendante comme celle du début des années 2000 à Montréal ; et il a signé avec un label indépendant, Merge Records. Depuis ses débuts, le groupe s'est aussi attaché à la valeur de l'authenticité, pas seulement à travers la création naturelle et spontanée du groupe, mais aussi par la recherche constante d'un son et d'un format « authentiques ».

À la suite de la parution de son premier album studio, *Funeral* (Merge, 2004), et à la suite du buzz médiatique généré autour de la scène *indie* de Montréal et du groupe, la carrière d'Arcade Fire a pris son envol. Les années comprises entre 2005 et 2011 ont vu un essor considérable de la carrière du groupe qui s'est traduit par un succès auprès de la critique et du public, ce qui a généré de nombreuses ventes. Effectivement, Arcade Fire s'est placé à la première place de la liste Billboard 200 ; il a donné des concerts à grande échelle, tant au Québec qu'à l'international, et a été la tête d'affiche des festivals *indie* les plus connus au monde (Lollapalooza, Coachella, Primavera Sound, Reading Festival, etc.) ; et il a partagé des scènes et collaboré avec des artistes mondialement connus tels que U2, Bruce Springsteen et David Bowie. Le prix Grammy pour *The Suburbs* (Merge, 2010) et l'attention médiatique subséquente ont confirmé qu'Arcade Fire avait bel et bien changé de scène et d'échelle.

Ce changement de dimension et l'entrée du groupe dans le circuit *mainstream* global a supposé la perte de certaines qualités *indie*, ce qui est clairement illustré par les relations, déjà explicites, de plus en plus nombreuses entre le groupe, son label indépendant et les *majors*. La nouvelle envergure d'Arcade Fire s'est aussi concrétisée avec la campagne de marketing à échelle internationale pour le lancement de son dernier album, *Reflektor* (Merge, 2013). En une dizaine d'années, le groupe est passé de l'envoi de dossiers de presse écrits à la main par Régine Chassagne à une grande campagne de marketing simultanée dans différents pays. Cette campagne a démontré comment la chaîne de coopération du groupe s'est élargie, car, en hormis les producteurs, la maison de disque, l'équipe de management, les collaborateurs artistiques, et même une nounou pour

le fils de Win Butler et de Régine Chassagne, Arcade Fire a aussi pu compter sur une forte équipe de communications. Or, si le groupe a su maintenir la prise de décisions artistiques quant aux productions de sa musique, il semble que l'élargissement de la chaîne de coopération comporte aussi une perte de contrôle sur les décisions concernant sa carrière<sup>316</sup>. Néanmoins, le groupe continue à avoir la confiance du public, de la critique, des programmeurs et de l'industrie, et il a reçu très peu de critiques négatives, publiées majoritairement à la sortie de son dernier disque. Ainsi, après quinze ans de carrière et après avoir percé dans le *mainstream*, le groupe jouit de beaucoup plus de sympathisants que de détracteurs, même dans le monde de l'*indie*.

Comme on l'a démontré tout au long du chapitre, l'identité d'Arcade Fire est moins *indie* aujourd'hui qu'il y a quelques années. Or, la fondation initiale de sa carrière sur les valeurs de l'identité et de l'authenticité – les aspects qui sont, aujourd'hui, plus une apparence qu'une réalité, comme on l'a déjà démontré – lui a valu une forme de légitimité (et, par conséquent, l'attribution de valeur) pour sa carrière aux yeux de la critique, du public et des programmeurs de concerts et de festivals, du moins, jusqu'à présent. Une chaîne logique s'établit alors entre identité, authenticité, valeur et capacité de vente de sa musique<sup>317</sup>. Ainsi, la carrière d'Arcade Fire nous permet de parler d'un phénomène *indie-mainstream* – comme le permettait aussi celle de Nirvana –, le groupe ayant réussi à changer d'échelle et à fonctionner dans les grands circuits de l'industrie musicale en gardant le qualificatif d'*indie* comme étiquette principale.

Pour aller plus loin dans la réflexion, il faudrait mener une étude plus vaste sur la compréhension du concept d'authenticité au sein du public. L'authenticité, liée à l'identité, articule souvent un désir des consommateurs de se différencier des masses<sup>318</sup>.

---

<sup>316</sup> À propos d'un problème survenu avec les peintures faites lors de la campagne de lancement de *Reflektor*, Win Butler a reconnu : « It is sometimes hard to control all these tiny details when you are doing something on such a large scale ». Ce détail démontre qu'il y a inévitablement une perte de contrôle sur sa carrière. Dans : Ian Dille, « My Wife Was Vandalized by Arcade Fire », [http://www.slate.com/blogs/browbeat/2013/09/12/arcade\\_fire\\_graffiti\\_marketing\\_vandalism\\_or\\_both\\_reflektor\\_ads\\_are\\_a\\_nuisance.html](http://www.slate.com/blogs/browbeat/2013/09/12/arcade_fire_graffiti_marketing_vandalism_or_both_reflektor_ads_are_a_nuisance.html).

<sup>317</sup> Un phénomène similaire se produit dans le monde de la *World Music*. Flavia Gervasi analyse cette chaîne (identité/authenticité/valeur/capacité de vente) à propos de la musique des chanteurs revivalistes au Salento : Flavia Gervasi, « Affirmation artistique et critères d'appréciation des chanteurs revivalistes au Salento », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, 25, 2012, p. 187-204.

<sup>318</sup> Robert Owen Gardner, « Tradition and Authenticity in Popular Music », *Symbolic Interaction*, vol. 28, n°

Plus précisément, un individu cherche à se construire une identité propre sur la base de la valeur de l'authenticité qui, à son tour, a d'autres valeurs associées telles que l'intégrité, la sincérité et l'honnêteté. C'est le cas, par exemple, de la nouvelle communauté *hipster* apparue autour des années 2000 dans différentes villes occidentales telles que New York, Montréal ou Tokyo. Le paradoxe est que cette recherche de différenciation à travers la consommation d'une musique, d'une autre forme d'art ou d'un style de vie authentique n'est vite plus le propre d'une petite partie de la société, mais celui d'une plus grande partie de la population, ce qui estompe encore plus la ligne entre ces musiques dites *indie* et le courant dominant ou de masse<sup>319</sup>.

Jusqu'à présent, la stratégie a fonctionné aussi pour Arcade Fire et notre hypothèse est valide, car le peu de critiques négatives existantes n'ont commencé à apparaître qu'après la parution de *Reflektor* et sont encore très peu répandues. Quoiqu'il en soit, le prochain travail de studio du groupe sera décisif pour confirmer où se situe sa carrière.

---

1, p. 136.

<sup>319</sup> Pour aller plus loin dans cette idée, le travail suivant, bien que non académique, est intéressant. Il se fonde sur le concept de distinction de Pierre Bourdieu : Víctor Lenore, *Indie, hipsters y gafapastas. Crónica de una dominación cultural*, Capitán Swing, Madrid, 2014.

## **CHAPITRE 4**

## 4. La réception d'Arcade Fire par la critique musicale spécialisée

La médiatisation du phénomène Arcade Fire a été importante presque tout au long de sa carrière, dès le moment du *buzz* médiatique généré par la parution du disque *Funeral* en 2004 jusqu'à l'attention reçue internationalement lors de la réception du prix Grammy pour le disque *The Suburbs* en 2011. En parallèle, la critique musicale spécialisée a fait preuve d'une bienveillance assez prononcée envers Arcade Fire. Si dans le chapitre précédent nous avons analysé comment la construction d'une identité *indie* et l'appropriation du concept d'authenticité ont fonctionné pour assurer à Arcade Fire une carrière musicale réussie, nous montrerons dans ce dernier chapitre comment l'idée d'indépendance (et le concept *indie* qui en découle) et le concept d'authenticité ont été mobilisés par les journalistes spécialisés en musique populaire, avec pour résultat la construction d'un récit sur la musique propre à Arcade Fire. Si dans les pages précédentes ce sont les faits et les événements les plus significatifs de la carrière du groupe qui ont été analysés, dans ce chapitre, c'est le discours critique qui sera mis en valeur, lequel se révèle bien souvent beaucoup plus proche de la subjectivité que de l'objectivité.

### 4.1 La critique musicale, une vocation politique

Les transformations sociales, économiques et culturelles des deux derniers siècles ont bouleversé les fondements de la critique musicale qui s'étaient constitués au XIX<sup>e</sup> siècle, à la lumière de la pensée rationaliste. Ainsi, aujourd'hui, cette critique oscille entre le relativisme esthétique et la capitulation devant une société de consommation qui voit dans le nombre de ventes d'albums et de billets de concert le meilleur indicateur de ce qui est musicalement acceptable<sup>320</sup>, mais aussi valable.

À notre avis, la critique musicale (et artistique en général) possède une vocation politique à certains égards, dans la mesure où, bien que cette vocation ne soit pas toujours explicitée par ses acteurs, elle influence, dirige et même gouverne les goûts et les actions

---

<sup>320</sup> Oscar Hernández, *Música y acontecimiento, una mirada a la crítica musical desde los estudios culturales*, Academia.edu, [https://www.academia.edu/213643/M%C3%BAsica\\_y\\_Acontecimiento.\\_una\\_mirada\\_a\\_la\\_c%C3%ADtica\\_musical\\_desde\\_los\\_estudios\\_culturales](https://www.academia.edu/213643/M%C3%BAsica_y_Acontecimiento._una_mirada_a_la_c%C3%ADtica_musical_desde_los_estudios_culturales), p.1, consulté le 13 avril 2016.

de consommation du public. À ce propos, Hernández écrit que :

Les jugements de valeur esthétique exprimés par un critique musical ne peuvent pas être considérés comme des commentaires innocents, encore moins dans les cas où ils prétendent être neutres, évitant ainsi de se nommer critiques<sup>321</sup>.

D'ailleurs, la critique musicale se formule très souvent à partir d'une position subjective et d'un goût personnel, et non à partir d'une réflexion scientifiquement argumentée. Cela étant dit, ce jugement n'est pas sans conséquences, comme le souligne Hernández, pour qui la critique ne doit pas être comprise « comme une émission de jugements sans appel, mais comme un exercice intellectuel qui a des répercussions profondes sur la façon de comprendre, percevoir, produire et consommer la musique »<sup>322</sup>.

Bien que le but de ce mémoire ne soit pas de réfléchir aux changements qui ont jalonné l'évolution du genre littéraire qu'est la critique au fil du temps, il nous semble important de remarquer qu'aujourd'hui ce jugement de valeur ne se formule plus seulement via la presse écrite, mais aussi sur une multitudes d'autres supports, surtout virtuels, comme les sites spécialisés en musique, les blogs, les réseaux sociaux, etc., ce qui démultiplie l'offre en matière de critique musicale. Néanmoins, dans le cadre de notre recherche, nous avons restreint notre corpus d'analyse à catorze critiques des disques d'Arcade Fire, parues dans les versions en ligne de quatre revues spécialisées et reconnues dans le domaine de la production journalistique sur la musique populaire<sup>323</sup>: *Rolling Stone*, qui est la revue anglophone de référence en matière de musique rock ; *Les InRockuptibles*, qui est la référence francophone la plus importante en musique populaire , et *Pitchfork*, pour son rôle de *tastemaker*<sup>324</sup> sur la scène *indie*, tant en Amérique du Nord qu'à l'international.

Ce chapitre se limite aux critiques de disque parce qu'elles sont, à notre avis, celles qui conservent encore les caractéristiques du genre littéraire-journalistique de la critique, tandis que les articles issus de la presse qui portent sur les événements musicaux se situent de plus en plus dans une zone intermédiaire entre la chronique et la critique

---

<sup>321</sup> Citations traduites de l'espagnol au français par l'auteur de ce mémoire : Oscar Hernández, *Música y acontecimiento, una mirada a la crítica musical desde los estudios culturales*, p. 31.

<sup>322</sup> Citations traduites de l'espagnol au français par l'auteur de ce mémoire : *Ibid*, p. 35.

<sup>323</sup> Les disques d'Arcade Fire sont le LP *Arcade Fire* et les CD *Funeral*, *Neon Bible*, *The Suburbs* et *Reflektor*.

<sup>324</sup> Rouleau., *Brooklyn, capitale du rock indépendant : médiations, réseaux et le train « L »*, p. 112.

proprement dite. Pour des raisons d'uniformisation, les critiques analysées sont toutes des versions numériques, car *Pitchfork* n'est pas publié en version papier.

## 4.2 Les critères d'appréciation dans la critique

Notre analyse des critiques des disques d'Arcade Fire a pour but de faire ressortir le récit construit par la critique autour du terme *indie* et, par conséquent, le récit construit autour du concept d'authenticité, souvent au cœur des valeurs associées à l'*indie*. Pour le moment, nous n'avons trouvé qu'un autre travail portant sur la réception d'Arcade Fire dans la critique. Il s'agit du travail d'Ernst Samuel qui a étudié les « caprices » de la réception musicale dans le monde de l'*indie* rock et ses effets sur le « indie hype cycle »<sup>325</sup>. Plus concrètement, Samuel a analysé et comparé les deux premières critiques qu'a faites *Pitchfork* de la musique d'Arcade Fire et du groupe Clap Your Hands Say Yeah (CYHSY). Son analyse est bâtie autour des concepts clés de genre, d'élitisme et d'authenticité, pour montrer qu'une authenticité sous différentes formes – émotionnelle, économique et *talent-based*<sup>326</sup> – affecte le *indie hype cycle* de différentes manières<sup>327</sup>. Cependant, nous ne mobiliserons pas ce modèle d'authenticité tripartite, car d'une part, il nous semble que le concept d'authenticité économique simplifie un peu trop la question de l'indépendance des moyens de production et la relation entre les labels indépendants et les *majors*, et d'autre part, le concept d'authenticité émotionnelle nous semble problématique du fait qu'il présuppose l'existence d'émotions non authentiques.

En effet, il apparaît que l'authenticité se situe au cœur des valeurs les plus importantes pour les amateurs de pop et de rock, comme en témoigne l'analyse faite en 2006 par Ralf Von Appen et André Doehring, portant sur trente-huit listes anthologiques de type 'The 100 greatest albums of all times'<sup>328</sup>. À partir de ces listes d'œuvres

---

<sup>325</sup> Ernst Samuel, « An Indie Hype Cycle Built for Two : a Case Study of the Pitchfork album reviews of Arcade Fire and Clap Your Hands Say Yeah », mémoire de maîtrise, Colorado State University, 2012, p. ii. Dans ce travail, le « indie hype cycle » est défini : « as a naturalized communicative process governing the flow of critical favor within the indie music community and identify its four primary phases as *entrance on to the scene*, *hype generation*, *backlash*, and *obscurity/visibility* ».

<sup>326</sup> C'est-à-dire basée sur le talent de l'artiste.

<sup>327</sup> Samuel, « An Indie Hype Cycle Built for Two : a Case Study of the Pitchfork album reviews of Arcade Fire and Clap Your Hands Say Yeah », p.ii.

<sup>328</sup> Ralph Von Appen, André Doehring, « Nevermind the Beatles, here' Exile 61 and Nico : “ The 100

canoniques, les auteurs ont établi les principaux critères d'appréciation formulés implicitement par les mélomanes :

To sum up the results, we revealed a network of values, in which the appraisal of innovation, expression, authenticity and song writing are of major significance for the final judgment. Other criteria such as originality, versatility, homogeneity, complexity, simplicity, or (the hardly definable) beauty are of further importance, while instrumental virtuosity seems to be an aspect that is neglected. Among these values, a hierarchy of universal validity cannot be found. Authenticity, however, seems to rank as a key factor (...) Musicians who do not create an impression of making music that matters personally to them have no chance to be successful in the lists we document<sup>329</sup>.

En plus de la valeur d'authenticité, aussi l'innovation, l'expressivité, la qualité de l'écriture des chansons (*song writing*) l'originalité, la polyvalence, l'homogénéité, la complexité, la simplicité et la beauté apparaissent comme des valeurs jugées essentielles par les amateurs de pop et de rock. Dans ce chapitre, nous analyserons donc le discours des critiques publiées pour montrer comment, au-delà de l'authenticité, certaines de ces valeurs sont aussi appréciées et soulignées par les critiques de la musique d'Arcade Fire.

### **4.3 Pourquoi ces médias ?<sup>330</sup>**

#### **4.3.1 *Rolling Stone* : la voix historique**

*Rolling Stone* est le magazine de musique populaire par excellence en matière de musique rock. Il est publié bimensuellement depuis qu'il a été fondé à San Francisco en 1967 par le critique Ralph J. Gleason et Jann Wenner, qui est encore l'éditeur du magazine. En 1977, le magazine a déplacé son siège social de San Francisco à New York.

À ses débuts, le magazine s'intéressait à divers sujets liés à la culture hippie, ayant par ailleurs toujours eu une vocation journalistique allant au-delà des enjeux purement musicaux. En outre, la revue incluait des articles politiques du journaliste réputé Hunter S.

---

Records of all time" - a canon of pop and rock albums from a sociological and an aesthetic perspective », *Popular Music*, n°25, 2006, p. 21-39.

<sup>329</sup> *Ibid*, p. 31.

<sup>330</sup> Les critiques du réputé journaliste de *La Presse* Alain Brunet n'ont pas été incluses parce que: 1) *La Presse* est un média généraliste, un type de presse qui a été utilisée dans les trois premiers chapitres du mémoire, mais pas dans la partie d'analyse de critiques, et 2) Alain Brunet a seulement écrit la critique de *Reflektor* sur *La Presse* (il a écrit celle de *Funeral* au *Corona* et celle de *Neon Bible* dans *Eureka.cc*). Néanmoins, Brunet a été déjà cité dans ce mémoire à propos d'autres articles sur Arcade Fire.

Thompson, qui pratiquait le journalisme “gonzo”<sup>331</sup>. Avec le temps, le magazine a graduellement porté son regard sur les différents produits de la culture populaire tels que les productions télévisuelles, le cinéma et la musique populaire. Quoique *Rolling Stone* n’ait jamais arrêté d’être publié en version imprimée, il est également très présent dans le monde 2.0.

#### **4.3.2 *Pitchfork* : le tastemaker de la scène indie**

*Pitchfork* Media<sup>332</sup>, plus connu sous le nom de *Pitchfork*, est une publication quotidienne en ligne basée à Chicago et consacrée à la critique musicale, aux actualités musicales et aux entrevues avec les artistes. Elle se concentre sur la musique indépendante et notamment sur l’*indie* rock, mais l’éventail de genres musicaux qu’elle couvre comprend aussi le pop, le hip hop, le folk, etc. Le site est réputé pour ses listes des meilleurs albums de chaque décennie et de chaque année depuis 1999.

*Pitchfork* a été créé en 1995 à Minneapolis, sous l’influence des magazines locaux et de la station de radio universitaire. Son fondateur et directeur Ryan Schreiber s’était proposé d’offrir une plateforme qui fournirait aux amateurs des ressources sur la musique indépendante. Certains le considèrent comme le thermomètre de la scène musicale indépendante : on considère que ses critiques positives contribuent de manière significative au succès de plusieurs artistes, comme Arcade Fire, Bon Iver, Sufjan Stevens, Clap Your Hands Say Yeah, etc. Inversement, le site a également eu des effets catastrophiques sur la carrière de certains artistes : c’est notamment le cas de Travis Morrison, qui a reçu une note de 0,0 de la part de *Pitchfork* pour son album *Travistan*, ce qui en a énormément fait chuter les ventes et entraîné son exclusion de la programmation de plusieurs stations de radio.

---

<sup>331</sup> Le journalisme “gonzo” est selon *L’internaute* une « méthode d’enquête journalistique visant à informer le public. Le journalisme gonzo consiste à travailler en immersion et à raconter les événements à la première personne du singulier, tels que le journaliste les a vécus. Le ton n’est donc pas neutre ou objectif. Il s’agit d’un récit avec du ressenti »; <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/journalisme-gonzo/>, consulté le 28 avril 2016.

<sup>332</sup> L’histoire du magazine est reconstruite surtout à partir des sources suivantes : « *Pitchfork* », *Wikipedia*, [http://en.wikipedia.org/wiki/Pitchfork\\_Media#cite\\_ref-18](http://en.wikipedia.org/wiki/Pitchfork_Media#cite_ref-18), consulté le 29 mars 2015 ; *Pitchfork*, <http://www.pitchfork.com>, consulté le 29 mars 2015.

Dans un autre ordre d'idées, *Pitchfork* a fait l'objet de certaines critiques, dont la plus répandue veut que le magazine ait un point de vue limité sur le monde de la musique indépendante, ayant toujours une préférence pour les genres les plus obscurs et le *lo-fi*.

### 4.3.3 Les *Inrockuptibles* : la voix francophone

*Les Inrockuptibles*<sup>333</sup>, familièrement appelés *Les Inrocks*, est un magazine français fondé en 1986 par Les Éditions Indépendantes, dirigées par Christian Fevret et Arnaud Deverre.

Son intérêt, exclusivement centré sur le rock, s'est avec le temps ouvert à d'autres genres. Enfin, en 1995, non seulement le magazine est passé au stade d'hebdomadaire culturel, intégrant des articles sur le cinéma, la littérature, les arts plastiques, etc., mais il a également pris un caractère résolument généraliste, s'ouvrant notamment aux sujets sociaux et à l'engagement politique de gauche<sup>334</sup>.

Malgré son omniprésence, le magazine n'en a pas moins des détracteurs, parmi lesquels figure son ancien éditorialiste Emmanuel Lemieux, qui, dans son ouvrage *Pouvoir intellectuel : Les nouveaux réseaux*, souligne l'influence marquée du magazine sur l'industrie musicale.

## 4.4 Analyse des critiques<sup>335</sup>

### 4.4.1 EP *Arcade Fire*

L'EP auto-produit *Arcade Fire* a été lancé en 2003, mais la plupart des critiques n'ont pas été publiées avant 2005, soit après le lancement de l'album *Funeral* (2004), lorsque Merge Records réédite l'EP en format CD. Il faut noter que *Rolling Stone* n'a pas publié la critique pour cet album.

---

<sup>333</sup> L'histoire du magazine est reconstruite surtout à partir des sources suivantes : « Les Inrockuptibles », *Wikipedia*, [http://fr.wikipedia.org/wiki/Les\\_Inrockuptibles](http://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Inrockuptibles), consulté le 29 mars 2015; Philippe Brochen, « Christian Fevret, fondateur des «Inrockuptibles», quitte l'hebdo », *Libération*, [http://www.liberation.fr/medias/2010/03/15/christian-fevret-fondateur-des-inrockuptibles-quitte-l-hebdo\\_615399](http://www.liberation.fr/medias/2010/03/15/christian-fevret-fondateur-des-inrockuptibles-quitte-l-hebdo_615399), consulté le 29 mars 2015 ; David Bensoussan, « Le provoc version InRocks », *L'express*, [http://www.lexpress.fr/informations/la-provoc-versioninrocks\\_656181.html](http://www.lexpress.fr/informations/la-provoc-versioninrocks_656181.html), consulté le 29 mars 2015; Chris Andrews, « The social ageing of LesInrockuptibles », *French Cultural Studies*, England, vol. 11, n° 32, 2000, p.235-248 ; Les InRocks, <http://www.lesinrocks.com/>, consulté le 29 mars 2015.

<sup>334</sup> Selon *Wikipedia*, en 1997, le magazine se positionne contre la politique d'immigration et en 1999 il organise un concert de soutien au GISTI (Groupe d'information et de soutien des immigrés). En 2004, il publie le manifeste « Appel contre la guerre à l'intelligence ».

<sup>335</sup> Les citations extraites des critiques en anglais sont traduites au français par l'auteure de ce mémoire.

Chez *Les Inrocks*, c'est Stéphane Deschamps<sup>336</sup> qui signe la critique<sup>337</sup>. Il est journaliste et responsable de la rubrique « Musiques » du magazine et il est aussi cofondateur et programmateur du festival *Les nuits de l'alligator*, consacré aux musiques inspirées des bayous et des grandes plaines d'Amérique, dont la dixième édition s'est déroulée en février 2015.

Cette critique numérique date du 31 mai 2003, or, dans son dernier paragraphe, elle aborde le disque *Funeral*, qui ne sera publié que l'année suivante. À partir de cette information, on peut déduire soit que l'EP est passé inaperçu et que la critique a été écrite lors de la réédition du disque en 2005, soit qu'elle a été écrite en 2003 et modifiée en 2005.

La critique de 337 mots s'ouvre sur un ton subjectif et élogieux : « La révélation, le phénomène, le disque chef-d'œuvre, le groupe de l'année (passée, présente, à venir) ». Or, immédiatement après, le critique remet en question le genre de musique d'Arcade Fire en affirmant que le groupe « a gagné ses galons de groupe de rock le plus intéressant du moment (...) en jouant une musique qui lui tourne souvent le dos, au rock ». Néanmoins, il n'aborde pas plus en profondeur la question du genre du groupe, laissant la question ouverte et abandonnant toute tentative de classer la musique d'Arcade Fire selon une étiquette de genre.

Dans le deuxième paragraphe, Deschamps laisse entrevoir l'idée de distinction<sup>338</sup> – ou même d'élitisme – en situant le groupe au-dessus de « la masse des bons groupes de rock épique et sensible ». De plus, l'auteur renvoie au concept d'authenticité de production en disant que « si The Arcade Fire s'était contenté d'être un groupe à guitares produit par un professionnel de la profession, sa musique aurait peut-être brillé par sa banalité ». La critique se poursuit sur une réflexion abordant la récupération de certains instruments folk « oubliés, mal-aimés, sous-estimés », Deschamps affirmant que « ces

---

<sup>336</sup> L'information biographique est tirée de : « Stéphane Deschamps », *France Inter*, <http://www.franceinter.fr/personne-stephane-deschamps>., consulté le 30 mars 2015.

<sup>337</sup> Stéphane Deschamps, « Premier album de la nouvelle révélation rock : hallucinant », *Les InRocks*, <http://www.lesinrocks.com/musique/critique-album/the-arcade-fire/>, consulté le 4 février 2015.

<sup>338</sup> Dans l'ouvrage *La distinction : critique sociale du jugement*, Pierre Bourdieu montre les résultats d'une enquête menée en France dans les années 1960 pour démontrer que le goût (aussi musical) est une forme de distinction et de légitimation des classes sociales dominantes : Pierre Bourdieu, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979.

instruments de folk, de ploucs, de vieux (...) retrouvent ici leur vrai terrain de jeu : la musique populaire ». Encore une fois, selon le critique, le groupe utilise une stratégie d'affirmation identitaire en puisant dans les racines de la musique populaire folk, peu importe son genre musical à proprement parler.

L'idée d'authenticité d'expression et de production est présente dans le passage où Deschamps se réfère à la sonorité et à l'ambiance de l'enregistrement : « On entend des oiseaux, des claquettes, comme si ce disque avait été enregistré dans le conservatoire de musique du village, avec la fenêtre ouverte et les moyens du bord ».

Les références musicales ne sont par ailleurs pas négligées dans cette critique : « The Arcade Fire sonne comme un orchestre communal qui se serait amusé à reproduire, avec ce qu'il avait sous la main, la musique entendue sur quelques disques illuminés (Bowie, Pulp, Talking Heads, Björk) ». On peut interpréter ce passage de deux façons différentes : d'une part, on pourrait penser qu'il s'agit d'une critique remettant en cause l'originalité et la qualité du groupe, car il semble que le journaliste l'accuse de « reproduire » sans avoir rien de nouveau à ajouter à la musique d'autres groupes ; d'autre part, le ton positif de tout l'article nous permet de penser qu'il s'agirait plutôt d'une louange, car en utilisant le terme « reproduire », Deschamps laisse entendre que le groupe a su véhiculer fidèlement les idées de ces autres musiciens emblématiques, avec très peu de ressources. Cette dernière interprétation nous renvoie à l'idée d'authenticité d'exécution proposée par Moore, qui prend forme quand un musicien réussit à convaincre l'auditeur de sa filiation avec un autre musicien<sup>339</sup>.

En ce qui concerne la critique de *Pitchfork*, celle-ci a été publiée le 11 juillet 2005 lors de la publication de l'EP *Arcade Fire* en format CD<sup>340</sup>. La critique de 677 mots est signée par Stephen M. Deusner, natif du Tennessee<sup>341</sup>. Pendant les 9 ans durant lesquels il a travaillé pour ce média, Deusner n'a donné la note maximale de 10.0 qu'une seule fois. Il publie aussi dans *American Songwriter*, *CMT/CMT Edge*, *Bluegrass Situation*, *LA Review of Books* et *Paste Magazine*.

---

<sup>339</sup> Moore, *The Primary Text, developing a musicology of rock*, p. 200.

<sup>340</sup> Stephen M. Deusner, « Arcade Fire EP », *Pitchfork*, <http://pitchfork.com/reviews/albums/453-arcade-fire-ep/>, consulté le 4 février 2015.

<sup>341</sup> Les données biographiques sont tirées de : « Stephen M. Deusner », *Pitchfork*, <http://pitchfork.com/staff/stephen-m-deusner/>, consulté le 4 février 2015.

Le critique, qui donne une note de 6,8/10 au disque, débute en expliquant tout le processus suivi par cet album, depuis son premier enregistrement en méthode DIY, jusqu'à sa remastérisation par la maison de disques Merge.

Dès le début, Deusner positionne l'EP par rapport à *Funeral*, qu'il qualifie de « obélisque monumental ». Selon lui, pour ce premier opus, le groupe n'était pas encore sûr de ses capacités futures : « L'EP montre un groupe qui est encore en train de trouver ses forces et qui développe son son, pas sûr de son talent pour le drame cathartique ». Il appuie cette affirmation avec des remarques plutôt techniques sur la construction des chansons, comme « les changements rapides plus délibérés », « les structures plus lourdes » et « les gains finalement moins gratifiants ». Deusner souligne lui aussi le caractère « fait maison » de cet album, et selon lui, la réédition de l'EP en format CD ne fait qu'amplifier les problèmes qui seront résolus plus tard dans *Funeral*. Il semble que l'auteur se permette d'être plus critique envers l'EP parce qu'il a la certitude, appuyée par un regard rétroactif, que le travail à venir sera meilleur.

Cependant, Deusner ne veut pas accuser l'EP d'être seulement une répétition générale pour *Funeral* et il se fait un point d'honneur de mettre en lumière les points forts de l'album : « Il y a des moments qui non seulement insinuent les hauteurs de cet album, mais qui grimpent ces hauteurs ». De plus, Deusner met en évidence la bonne exploitation de l'instrumentation démontrée dans cet EP.

Dans le dernier paragraphe, Deusner affirme que « ce qui connecte The Arcade Fire si inextricablement à *Funeral* – et ce qui distingue le groupe – c'est son ton de conspiration juvénile ». Cette phrase renvoie à deux idées : d'un côté, au concept de distinction, déjà présent dans la critique formulée par *Les Inrocks*; de l'autre, à l'idée de la jeunesse, historiquement considérée comme le public cible du rock. En fait, les références aux âges précoces, comme l'enfance et la jeunesse, sont assez présentes dans cette critique, comme dans ce passage : « Butler et Chassagne écrivent dans un langage codé explicitement pour le public originaire du rock : les enfants. Mais (...) ils ne se réfugient jamais dans une notion romantique de l'enfance ».

#### 4.4.2. *Funeral*

Dans notre corpus, la première critique publiée de *Funeral* a été celle de *Pitchfork* qui, deux jours avant de la parution du disque, le 14 septembre 2004, lui a donné une note de 9,7/10<sup>342</sup>, une note excellente pour l'album d'un groupe encore inconnu. La critique de 921 mots a été signée par David Moore, mais aucune information n'a été trouvée sur l'auteur, qui a seulement écrit 28 critiques pendant les quatre mois durant lesquels il a collaboré avec le magazine en 2004<sup>343</sup>.

Avec le titre *How did we get here?*<sup>344</sup>, Moore entame une critique sur un ton plus existentialiste, évoquant la question de l'identité générationnelle et parlant d'une génération « accablé par la frustration, les troubles, la peur et la tragédie ». L'auteur aborde les blessures émotionnelles et existentielles pour en arriver à affirmer que la douleur ressentie par les musiciens d'Arcade Fire est réelle :

The pain of Win Butler and Régine Chassagne (...) is not merely metaphorical, nor is it defeatist. They tread water in Byrne's ambivalence because they have known real, blinding pain, and they have overcome it in a way that is both tangible and accessible.

En effet, il s'avère que la thématique de la mort, qui revient tout au long du disque, provient d'expériences vécues, car plusieurs membres du groupe ont perdu des membres de leur famille. Ernst Samuel, dans son analyse de cette critique, associe ces expériences de la mort et les sentiments qui en découlent à l'idée d'authenticité des émotions, en ce sens où la création musicale est issue d'un ensemble d'expériences vécues et ressenties par les musiciens eux-mêmes, et non pas d'une thématique profonde à laquelle on s'identifie et à partir de laquelle on crée sans l'avoir vécue réellement. On retrouve aussi cette évocation des émotions dans la façon dont Moore parle de la voix du chanteur : « Butler, dans une voix audacieuse qui vacille avec la force de l'émotion brute et non dite ».

Malgré l'obscurité de la douleur exprimée dans cet opus, Moore y perçoit également des traces d'optimisme : « *Funeral* evokes sickness and death but also

---

<sup>342</sup> David Moore, « Funeral », *Pitchfork*, consulté le 4 février 2015, <http://pitchfork.com/reviews/albums/452-funeral/>.

<sup>343</sup> Un autre David Moore a été localisé, mais il a seulement des activités de composition et d'interprétation documentées, aucune activité critique.

<sup>344</sup> Ce titre s'inspire de la chanson *Once in a Lifetime* de David Byrne (Talking Heads) qui dit : « And you may ask yourself, well... How did I get here », dans *Remain in Light*, Sire Records, 1981.

understanding and renewal; childlike mystification, but also the impending coldness of maturity (...) [E]ven in its darkest moments, *Funeral* exudes an empowering positivity ».

La subjectivité de cette première partie plutôt existentialiste de la critique laisse place à une dissection plus technique de chaque chanson de l'album, abordant les détails musicaux à travers une description de l'instrumentation, et du style de certaines chansons, ainsi que de l'ambiance qu'elles véhiculent. Par exemple, Moore définit la première pièce, *Neighborhood #1 (Tunnels)*, comme « un premier numero somptueux » et *Neighborhood #3 (Power Out)* comme « un hymne audacieux qui combine un rythme pop et un assaut de guitare menaçant (...) ». Cette analyse chanson par chanson lui permet de faire ressortir d'autres thématiques au-delà de la mort, comme celle des classes sociales ou de l'importance de la géographie vécue, c'est-à-dire des lieux où les musiciens ont habité et qui ont marqué leur vie.

Les valeurs et les émotions sont à nouveau évoquées dans la partie finale de la critique où l'auteur mentionne la « sincérité », l'« émotion honnête », l'« amour » et la « rédemption » :

So long as we're unable or unwilling to fully recognize the healing aspect of embracing honest emotion in popular music, we will always approach the sincerity of an album like *Funeral* from a clinical distance. Still, that it's so easy to embrace this album's operatic proclamation of love and redemption speaks to the scope of The Arcade Fire's vision. It's taken perhaps too long for us to reach this point where an album is at last capable of completely and successfully restoring the tainted phrase "emotional" to its true origin.

Dans cet extrait, Moore ancre son propos dans la subjectivité et le jugement personnel, sans forcément apporter des arguments de poids pour appuyer ses affirmations. Par exemple, il remet en question l'honnêteté des émotions véhiculées en musique populaire, ce qui s'avère une perception personnelle difficile à vérifier, étant donné que la musique populaire est très vaste. En fait, quand il affirme qu'il faut conserver une distance avec la « sincérité » de l'album *Funeral*, il remet en question cette sincérité, instaure un doute par rapport à elle. Par contre, l'auteur reconnaît que l'album est une proclamation d'amour et de rédemption, et dès lors semble croire en la sincérité des émotions qui y sont exprimées.

Dans le cas de *Les Inrocks*, la critique est publiée plus de deux mois après la

parution du disque<sup>345</sup>. Elle est signée par Pierre Siankowski, un journaliste français qui a été rédacteur en chef adjoint du magazine ainsi que directeur général chargé du développement de la marque sur les nouveaux supports et hors-médias. Il a quitté le magazine le 1er septembre 2014 pour devenir le rédacteur en chef de la section culturelle du Grand Journal de Canal +. Il s'est spécialisé dans le hip-hop, les White Stripes et la scène montréalaise<sup>346</sup>.

Le début de cette critique adopte déjà un ton très subjectif en parlant de beauté – l'un des critères d'appréciation proposés par Ralf Von Appen et André Doehring<sup>347</sup> – : « Le début de *Funeral* (...) est probablement le plus beau de cette fin d'année ». Cette remarque traduit par ailleurs un désir de surenchère dans le jugement qualitatif, ne se limitant pas à qualifier le début de beau, mais comme « le plus beau ». Selon l'auteur, cette beauté provient de la série de quatre chansons intitulée *Neighborhood* [#1 (Tunnels), #2 (Laïka), #3 (Power Out) et #4 (Kettles)], qui constitue un ensemble empreint d'une « anarchie émotionnelle ». Selon l'auteur, ces quatre pièces « prennent les tripes dans le désordre, comme seuls savent le faire aujourd'hui les groupes de Montréal, des Molasses à Godspeed You ! Black Emperor ». Comme on l'a vu, cette recherche des émotions profondes et irrationnelles venant des tripes était déjà mentionnée dans la critique de *Voir*.

La seule référence strictement musicale se limite à l'instrumentation, mais elle n'utilise pas un vocabulaire technique pour autant : « On retrouve beaucoup de guitares, pas mal de violon, pas mal de piano »; elle est également complétée par un commentaire subjectif faisant appel aux émotions véhiculées par la musique : « Pas mal de rage, de trouille et de désespoir ». Le fait d'associer des caractéristiques musicales avec une série d'émotions situe la critique encore une fois dans le domaine de l'émotivité et de la subjectivité, ce qui éloigne la possibilité de construire une critique rigoureuse basée sur des termes techniques et proprement musicaux.

Enfin, l'auteur fait référence au temps et à la réécoute nécessaires pour bien

---

<sup>345</sup> Pierre Siankowski, « Funeral », *Les InRocks*, <http://www.lesinrocks.com/musique/critique-album/funeral/>, consulté le 4 février 2015.

<sup>346</sup> « Francolofies Archives », *Francofolies*, <http://www.francofolies.com/program/concert.aspx?id=11781>, consulté le 29 mars 2015.

<sup>347</sup> Von Appen et Doehring, « Nevermind the Beatles, here' Exile 61 and Nico: “ The 100 Records of all time ”, p. 31.

comprendre les « véritables intentions » du groupe, ce qui se situe encore une fois du côté de l'émotivité et du jugement subjectif, comme ces véritables intentions s'avèrent extrêmement difficiles à cerner sans avoir eu un contact direct avec les créateurs. Pour Moore, ce disque « mélancolique et sombre » finit par donner « ces belles et trop rares déflagrations soniques et symphoniques qui donnent envie de tout, sauf de baisser les bras ».

Finalement, la dernière critique à avoir été publiée est celle de *Rolling Stone*, le 9 décembre 2004<sup>348</sup>. Il s'agit d'une critique très courte aussi – seulement 148 mots –, signée par Jenny Eliscu. Elle est la première critique de notre corpus à utiliser explicitement le concept d'*indie-rock* pour parler d'Arcade Fire. Eliscu commence par quelques commentaires techniques sur le rythme de valse de « Crown of Love », ainsi que sur l'utilisation du chœur et le rythme « féroce » de « Wake Up ». Puis, elle conclut en abordant les émotions que l'album provoque : « *Funeral* capture l'agonie et même l'extase de la mort survivante tout autour de vous ».

Pour ce qui est de ces quatre premières critiques de *Funeral*, on peut conclure qu'il s'agit de critiques plutôt subjectives qui s'attardent surtout sur les émotions véhiculées par l'album, se permettant de juger de son authenticité (ou de son inauthenticité) sans forcément s'appuyer sur des arguments techniques ou sur une quantité suffisante d'exemples musicaux. La critique la plus complète et technique est selon nous celle de *Pitchfork*, car son auteur prend le temps de détailler chaque pièce en une brève analyse. Par contre, celle de *LesInrocks* n'est à notre avis pas suffisamment technique pour un média qui est réputé spécialisé en rock *indie* et qui publie en outre une critique portant sur l'un des disques les plus importants du rock *indie* du début des années 2000.

#### 4.4.3 *Neon Bible*

La première critique de *Neon Bible* est celle de *Les Inrocks*, publiée un mois avant la parution du disque, le 3 mars 2007<sup>349</sup>. La critique de 445 mots est signée par le journaliste

---

<sup>348</sup> Jenny Eliscu, « Funeral », *Rolling Stone*, <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/funeral-20041209>, consulté le 25 avril 2016.

<sup>349</sup> Jean-Daniel Beauvallet, « Neon Bible », *Les InRocks*, <http://www.lesinrocks.com/musique/critique-album/neon-bible/>, consulté le 4 février 2015.

Jean-Daniel Beauvallet<sup>350</sup>. D'origine française, il a commencé sa carrière dans des émissions de radio indépendantes et dans plusieurs magazines. Conquis par le rock anglais, il a déménagé à Manchester (Angleterre), où il a assisté au renouvellement de la scène anglaise, avec The Smiths comme figure de proue. Il travaille pour les *Les Inrocks* depuis 1986, où il est un des rédacteurs en chef actuels, programmateur du festival Inrockuptibles depuis 1989 et responsable de la sélection du concours CQFD.

Le premier paragraphe de la critique de Beauvallet établit ce qui est le plus important à ses yeux, soit l'indépendance du groupe : « Plutôt que de travailler à devenir U2 (...), Arcade Fire a préféré prendre le large, se retirer une année entière à Montréal pour y polir son indépendance, à l'abri du monde ». C'est donc la première fois qu'une critique de notre corpus utilise explicitement le mot indépendance pour se référer à Arcade Fire. De plus, une partie de la critique est consacrée à l'enregistrement du disque dans une église de Farnham, reconvertie en studio. Beauvallet souligne que, pendant le processus de création et d'enregistrement du disque, les portes de ce studio « ne se sont ouvertes qu'à de très rares reprises », notamment pour recevoir des amis du groupe comme Owen Pallett, Liza Butler, qui joue de la harpe dans le disque, ou Bob Johnston, le producteur de Bob Dylan et de Leonard Cohen.

La partie centrale de la critique est consacrée à la musique d'Arcade Fire, mais l'approche n'est pas technique pour autant. De surcroît, la critique du disque ne porte pas sur le disque en soi, mais le considère plutôt dans le rapport qu'il entretiendrait avec *Funeral* : « Neon Bible se révèle dès la première écoute nettement plus âpre que son prédécesseur, dispensant lumière et énergie avec beaucoup plus de parcimonie. (...) Là où *Neon Bible* pourrait pourtant rejoindre *Funeral*, c'est lorsqu'il ne laisse entrevoir jalousement son paroxysme que sur la fin ». Bien que les influences musicales ne soient pas aussi nombreuses que dans d'autres critiques, l'auteur ne peut éviter d'évoquer « l'influence springsteenienne inconsciente ».

Finalement, la pièce « My Body Is a Cage » est utilisée pour donner un exemple du « talent » de Win Butler : « D'une humilité presque larguée, il est l'*antirock-star*

---

<sup>350</sup> L'information biographique est tirée de l'article : « Jean-Daniel Beauvallet », [http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Daniel\\_Beauvallet](http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Daniel_Beauvallet)., consulté le 30 mars 2015.

absolu, à contre-courant de son statut auprès de toute une génération de groupes romantiques et lyriques »; une telle image pourrait d'ailleurs renvoyer à l'idée d'authenticité « talent-based » suggérée par Samuel Ernst<sup>351</sup>. Mais la glorification du groupe ne s'arrête pas là : « Arcade Fire est ainsi devenu une influence universelle et revendiquée : ceux qui n'y voyaient qu'un feu de paille devront s'habituer à ce grand incendie ».

La deuxième critique publiée sur *Neon Bible* est celle de *Rolling Stone*, qui, cette fois-ci, est beaucoup plus longue (524 mots) que celles des disques antérieurs<sup>352</sup>. Elle est signée par David Fricke, l'éditeur senior de la revue et spécialiste du rock. Pour lui, la pièce clé de *Neon Bible* est la chanson « No Cars Go », qu'il qualifie d'hymne. Cette chanson faisait déjà partie de l'EP *Arcade Fire*, mais le groupe l'a récupérée dans cet opus :

The version on *Neon Bible* shows the difference a bigger production budget and a quantum leap in fear, everywhere you turn, can make. The basics remain : the simple, infectious melody ; the singing-telegram lyrics (...). But the song now takes off like an army of Halreyson a dirt track (...) and the arrangement is atomic melodrama.

Alors, même si le groupe a gagné en ressources économiques, il considère qu'il n'a pas perdu son authenticité musicale.

Fricke, comme le font les autres critiques, situe ce disque par rapport à son prédécesseur – « La réverbération dans *Funeral* était distincte mais restreinte » – et remarque que, même si la réverbération est forte et noire, le résultat est un « son énorme qui ne brille que sur les bords, laissant Butler seul au milieu ». Le critique suggère que peut-être la volonté du groupe était précisément de laisser Butler seul au milieu de l'arrangement musical comme s'il chantait sur une chaire d'une cathédrale vide. Fricke ne manque pas d'aborder le son gothique de l'album, rendu explicite grâce aux chansons « Intervention », « Black Mirror » ou « Black Wave/Bad Vibrations ». Enfin, Fricke termine sa critique avec une réflexion plus centrée sur la thématique des chansons et du disque en général.

---

<sup>351</sup> Samuel, « An Indie Hype Cycle Built for Two : a Case Study of the Pitchfork album reviews of Arcade Fire and Clap Your Hands Say Yeah », p. ii.

<sup>352</sup> David Fricke, « Neon Bible », *Rolling Stone*, <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/neon-bible-20070220>, consulté le 25 avril 2016.

En ce qui concerne *Pitchfork*, c'est encore une fois Stephen M. Deusner qui signe la critique de *Neon Bible* (914 mots)<sup>353</sup>. Celle-ci donne à l'album une note de 8,4/10, et se construit elle aussi en grande partie par rapport à *Funeral*, comme en témoignent les extraits suivants :

The Arcade Fire's second album is markedly different from its more cloistered predecessor. (...) If *Funeral* captured the enormity of personal pain, *Neon Bible* sounds large enough to take on the whole world. (...) Unlike the cathartic *Funeral*, *Neon Bible* operates on spring loaded-tension and measured release.

Selon Deusner, ce disque se concentre sur des préoccupations plus banales et il en résulte la même puissance que sur *Funeral*, mais à travers une certaine économie de moyens : « Ces chansons n'entrent pas en éruption, mais progressivement elles s'accroissent et s'intensifient ». Esthétiquement, pour Fricke, le groupe a fait un pas en avant – « Les changements ne sont pas drastiques, mais ils sont signifiants » – et si dans *Funeral* les influences musicales prédominantes semblaient être David Byrne et David Bowie, dans ce cas-ci, c'est l'influence de Bruce Springsteen qui se fait d'abord ressentir, comme l'a d'ailleurs souligné Beauvallet de *Les Inrocks*.

Concernant l'esthétique vocale, jusqu'à présent Win Butler avait toujours été mis en vedette, mais cette fois-ci Deusner porte son attention sur Régine Chassagne :

Perhaps the most noticeable (and promising) development in the band's sound is the more prominent role of Régine Chassagne. If she once sounded studied or mannered, here her angelic soprano projects a tentative hopefulness, making her a capable foil for Win Butler's tense performance.

Comme nous l'avons montré dans les chapitres précédents, si Win Butler est le leader du groupe, la voix de Régine Chassagne n'en est pas moins importante pour l'esthétique d'Arcade Fire. Or, le peu d'attention qu'elle suscite en général parmi les critiques montre à quel point ces derniers n'ont pas réalisé sa grande responsabilité dans la construction de la carrière du groupe.

Pour en revenir à la critique de Deusner, tout n'y est cependant pas élogieux, car il critique que « *Neon Bible* est plein de paroles poussives, qui révèlent la tendance de Butler à l'exagération et la dramatisation ». Cette phrase pourrait nous laisser croire que le

---

<sup>353</sup> Stephen M. Deusner, « Neon Bible », *Pitchfork*, <http://pitchfork.com/reviews/albums/9946-neon-bible/>, consulté le 4 février 2015.

critique accuse le groupe d'être inauthentique dans sa démarche, comme il accorde une importance démesurée aux émotions jusqu'à en faire du sensationnalisme ; toutefois, Deusner dissipe rapidement l'ambiguïté en affirmant que « chaque fois qu'une ligne décline dans *Neon Bible*, la musique, toujours en avant, la reprend et la porte ».

Deusner affirme également que le groupe, comme d'autres artistes indie, s'apprécie mieux en format album qu'en concert. Comme nous l'avons déjà évoqué dans le chapitre précédent, Arcade Fire est un groupe qui travaille beaucoup la production de ses disques, car il cherche un son très propre et concret. Par cette affirmation, Deusner reconnaît dès lors cette intention et le travail mené par le groupe en ce sens.

Les critiques consacrées à *Neon Bible* sont souvent écrites par rapport au disque qui l'a précédé, *Funeral*, soit pour faire les louanges de ce dernier et contribuer à construire une sorte de mythification autour de lui, soit pour comparer les deux albums et faire ressortir les améliorations du deuxième. Par ailleurs, c'est dans ce corpus de critiques dédiées à *Neon Bible* que l'idée d'indépendance apparaît pour la première fois. Comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, Arcade Fire était encore très *indie* lors de la production de *Neon Bible*. Or, il est surprenant que cette idée ne soit évoquée ni dans les critiques de l'EP *Arcade Fire*, qui a été produit purement selon les principes du DIY, ni dans les critiques de *Funeral*, qui a posé les bases de la relation entre le groupe et une maison de disque indépendante. La critique de *Rolling Stone* va au-delà de l'idée d'indépendance, car Fricke remarque que si le groupe bénéficie de meilleures ressources de production, il n'en a pas pour autant perdu l'authenticité musicale construite avec les deux albums précédents. De plus, comme dans le corpus de critiques de *Funeral*, on retrouve des passages consacrés à l'analyse de la musique de l'album, mais l'approche n'est pas technique, même si la plupart des critiques s'entendent pour constater l'influence de Bruce Springsteen sur la composition. Le processus de recherche sonore est par ailleurs presque entièrement ignoré dans toutes les critiques, à l'exception d'une petite référence à la qualité supérieure des disques d'Arcade Fire par rapport à ses concerts.

#### **4.4.4 *The Suburbs***

La critique parue dans *Les Inrocks* sur le disque *The Suburbs* est signée par Pierre

Siankowski, qui a également écrit la critique de *Funeral*<sup>354</sup>. Selon Siankowski, le disque suit une direction plus lumineuse que ses prédécesseurs : « *The Suburbs* s’annonce moins sombre que les précédentes œuvres du groupe. (...) L’heure n’est pas encore à la rigolade, mais Arcade Fire semble avoir oublié la rage froide pour des aventures peu excentrées. (...) Les mines caverneuses qui suivirent *Neon Bible*, en 2007, ont disparu ». Pour Siankowski, *The Suburbs* est une sorte de libération pour Arcade Fire :

[C’est un disque] que les intéressés pensent devoir juger “moins caricatural” dans vingt ans que leurs deux albums précédents. (...) Une grande œuvre ouverte et libérée des certitudes d’autrefois. (...) Hier, la musique était pour ce gang une affaire sérieuse. Elle se révèle aujourd’hui, l’être “un peu moins” ». Néanmoins, il semble que ce n’est pas un disque facile à apprivoiser : « *The Suburbs* est un album fourmillant, probablement long à dompter. Mais au final, la joie n’en sera que plus grande.

La critique est encore une fois peu technique et très subjective, comme le démontrent ces exemples, qui abondent en métaphores : « une longue montée vers le ciel », « l’étonnant Deep Blue », « pâteux mais saisissant », « à la fois aérienne et complexe ». Cela mène à penser que la beauté et la complexité de l’album – qui sont, nous le rappelons, des valeurs musicales proposées par Von Appen et Doehring<sup>355</sup> – sont appréciées. En guise de commentaire technique, l’auteur se limite à affirmer que le morceau « Suburban War » s’assimile à une « sorte de mazurka pop ».

Au niveau méta-critique, c’est la première fois dans notre corpus de critiques d’Arcade Fire que la critique contient des déclarations des musiciens. L’auteur les utilise pour expliquer la pause que le groupe s’est octroyée après la tournée du deuxième album : « Chassagne et Butler n’eurent d’autre envie que de “ressentir les saisons, la chaleur de l’été, l’intensité de l’hiver. Retrouver des sensations très simples” ». En fait, le groupe a souvent manifesté son besoin de retourner à Montréal pour écrire de nouvelles musiques, car c’est là que se situeraient son foyer et son centre de création.

La critique suivante est celle de *Rolling Stone*, signée par le journaliste américain réputé Rob Sheffield<sup>356</sup>. C’est une des rares fois où la critique utilise explicitement le

---

<sup>354</sup> Pierre Siankowski, « The Suburbs », *Les InRocks*, <http://www.lesinrocks.com/musique/critique-album/the-suburbs/>, consulté le 4 février 2015.

<sup>355</sup> Von Appen et Doehring, « Nevermind the Beatles, here’ Exile 61 and Nico : “The 100 Records of all time” », ici p. 31.

<sup>356</sup> Bob Sheffield, « The Suburbs », *Rolling Stones*, <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/the-suburbs-20100721>, consulté le 25 avril 2016.

terme *indie* pour se référer à Arcade Fire. Dès le début, Sheffield mentionne la maturité émotionnelle du groupe, car à son avis, si un groupe intitule son premier disque *Funeral*, cela ne peut que traduire un haut niveau de maturité. Comme l'a aussi remarqué Siankwoski, Sheffield souligne une plus grande ouverture par rapport aux deux disques précédents et il insinue qu'Arcade Fire aurait atteint une certaine maturité dans sa musique.

En outre, le critique aborde la notion d'authenticité, car selon lui, Arcade Fire est un groupe capable de dévoiler son intimité devant un public de masse à travers la musique, et donc en ce sens de faire preuve d'intégrité, d'honnêteté et de sincérité dans sa création : « La chose la plus étrange, à propos d'Arcade Fire, est la façon dont ils balançaient instinctivement leurs confessions les plus intimes vers les publics de masse, déployant de gros tambours et des claviers brillants ».

Dans la partie finale de la critique, Sheffield examine une à une chaque chanson de l'album. Il le fait en faisant appel à certaines références musicales notoires – dont Bruce Springsteen et David Bowie, qui ont déjà été évoqués par le passé –, des extraits de texte des chansons et des commentaires sur l'instrumentation.

Finalement, la dernière critique pour cet album est celle de *Pitchfork*, signée par Ian Cohen<sup>357</sup>. Cohen écrit dans *Pitchfork* depuis 2007, mais il a écrit aussi pour *Rolling Stone*, *LA Weekly*, *GOOD Magazine*, *ESPN The Magazine*, *GQ.com*, *MTV Hive*, *eMusic*, etc<sup>358</sup>. Il s'agit d'une des critiques les plus longues, avec 1111 mots et une note de 8,6/10.

La critique débute alors que Cohen tente d'expliquer l'une des raisons qui ont contribué à la popularité d'Arcade Fire, c'est-à-dire son ambition : « Arcade Fire ne vise jamais rien de moins que de grandes déclarations. Cette qualité a joué un rôle important en les rendant très, très populaires ; c'est aussi leur plus grande faiblesse ».

Cohen fait ressortir de nombreuses références musicales, qui vont de *The River* de Bruce Springsteen à la chanson « In Bloom » de Nirvana, en passant par Neil Young, The National ou Titus Andronicus. Cette critique est probablement l'une de celles qui

---

<sup>357</sup> Ian Cohen, « The Suburbs », *Pitchfork*, <http://pitchfork.com/reviews/albums/14516-the-suburbs/>, consulté le 4 février 2015.

<sup>358</sup> Les données biographiques sont tirées de : « Ian Cohen », *Pitchfork*, <http://pitchfork.com/staff/ian-cohen/albumreviews/1/>, consulté le 4 février 2015.

s'approchent le plus d'une critique technique nourrie par des commentaires ancrés dans la théorie musicale : « Stacatto, accords mineurs qui évoquent l'anxiété ».

Dans cette critique, les références à l'authenticité concernent directement le groupe et sa démarche. En effet, Cohen semble identifier un potentiel conflit de valeurs entre l'un des publics-cibles de Arcade Fire, soit la communauté *hipster*, et la démarche d'Arcade Fire. Ce conflit serait illustré notamment par la chanson « Rococo », qui présente selon Cohen les *hipsters* comme des gens plus préoccupés par les modes que par une éventuelle quête de sens relative à leur présence sur Terre<sup>359</sup>, alors que le travail de Win Butler s'ancrerait, toujours selon le critique, dans des valeurs humaines beaucoup plus profondes, comme la franchise, la vérité et l'honnêteté. Ainsi, la chanson « Rococo » pourrait se comprendre comme une critique de Win Butler envers une partie de son public, la communauté *hipster*, car selon la perspective de Cohen, elle ne partagerait pas les mêmes préoccupations que Butler.

Selon Cohen, *The Suburbs* pourrait encore être perçu comme un album moins caractéristique du travail habituel d'Arcade Fire si on considère le rock pour son pouvoir d'évasion, car les préoccupations qui sont présentées dans l'album semblent a priori plus banales, et donc potentiellement moins pertinentes aux yeux du public d'Arcade Fire. Or, ce n'est pas le cas, selon Cohen : « Seulement parce que les préoccupations de *The Suburbs* sont parfois banales, cela ne les rend pas moins réelles ».

Les critiques à l'encontre de *The Suburbs* soulignent l'idée qu'il s'agit d'un disque plus lumineux et ouvert, moins sombre que les précédents, et même si on pourrait le considérer comme un disque plus simple, les critiques ne l'envisagent pas comme un disque mineur pour autant. Dans le chapitre précédent, nous avons expliqué l'impact qu'a eu *The Suburbs* sur la carrière d'Arcade Fire. Bien que nous ne puissions pas le démontrer, on pourrait penser que c'est cette luminosité et cette ouverture qui ont donné au groupe la possibilité de gagner un prix Grammy et de conquérir un plus vaste public.

Si c'est dans le corpus de critiques de l'album *Neon Bible* que l'on a vu apparaître pour la première fois l'idée d'indépendance, dans le cas de cet album-ci, c'est la première

---

<sup>359</sup> « The hipster [seem] more concerned with following trends than locating a genuine understanding in the world around him », dans : Cohen, « *The Suburbs* », <http://pitchfork.com/reviews/albums/14516-the-suburbs/>.

fois que l'on est confronté au concept de « scène *indie* ». Comme nous l'avons déjà montré tout au long du mémoire, le concept de scène est essentiel pour situer la carrière d'Arcade Fire, surtout lors de ses premières années avec la parution du EP *Arcade Fire* et de *Funeral*. Le fait qu'il faille attendre le troisième album du groupe pour qu'une critique évoque ce concept indique que les critiques des disques d'Arcade Fire ont généralement été écrites sans vraiment prendre en compte le contexte musical dans lequel le groupe a évolué. C'est aussi la première fois qu'une critique, soit celle de Ian Cohen dans *Pitchfork*, aborde l'ambition du groupe, sujet que nous avons déjà analysé dans le chapitre précédent et qui est très présent depuis le début dans l'esprit de la formation, et surtout de son leader Win Butler.

En somme, nous avons vu que l'émotivité est très récurrente dans cet ensemble de critiques, celle de Rob Sheffield, de *Rolling Stone*, soulignant par ailleurs que le groupe avait atteint une certaine maturité émotionnelle, exprimée par *The Suburbs*. Le même auteur renvoie en outre au concept d'authenticité en affirmant qu'Arcade Fire est capable de montrer son intimité face à la masse de ses fans. Bien qu'en général, les critiques soient encore peu techniques et très subjectives, celle de Ian Cohen, de *Pitchfork*, est l'une des critiques les plus techniques de notre corpus, se caractérisant par des commentaires assez concrets se référant à la théorie musicale.

#### **4.4.5 Reflektor**

La critique des *Inrocks* sur *Reflektor*, signée encore une fois Pierre Siankowski, est deux fois plus longue que la critique portant sur *The Suburbs*, ce qui nous mène à penser qu'une attention particulière a été accordée au dernier opus d'Arcade Fire<sup>360</sup>. Siankowski souligne que, depuis la parution de son dernier album, trois ans se sont écoulés, dont la première partie a vu le groupe presque continuellement en tournée : « C'est le business », constate l'auteur, ce qui constitue une première association entre le travail d'Arcade Fire et l'industrie de la musique dans l'ensemble de ce corpus de critiques. Pendant la deuxième partie de ces trois ans, 2012 et presque l'intégralité de 2013, le groupe a fait une

---

<sup>360</sup> Pierre Siankowski, « Reflektor : immense Arcade Fire », *Les InRocks*, <http://www.lesinrocks.com/musique/critique-album/reflektor-immense-arcade-fire/>, consulté le 4 février 2015.

pause à Montréal, au cours de laquelle selon Siankowski le groupe « a poli sa musique » et lui « a donné de nouvelles orientations », notamment grâce aux contacts qu’il a établis avec Chris Blackwell (ancien patron du label de Bob Marley et de U2) et James Murphy, qui est devenu le producteur de *Reflektor*. Comme l’a fait la critique de *Pitchfork*, que l’on analysera plus tard, Siankowski remarque la qualité du travail de production de ce dernier opus.

Comme le montre la note attribuée à l’album, soit 4,5 sur 5, Siankowski évalue très positivement le progrès du groupe, comme en témoignent les extraits suivants : « [Il s’agit d’un] disque d’une fantastique précision et d’une incroyable profondeur de champ » ; « Avec *Reflektor*, Butler et Chassagne ont bien entendu remodelé l’armure d’Arcade Fire (elle brille désormais dans la nuit, merci) ». Néanmoins, selon Siankowski, « *Reflektor* n’échappe pourtant pas à la noirceur traditionnelle du groupe », ce qui laisse sous-entendre que le groupe demeure fidèle au style avec lequel il s’est démarqué.

Quant à la musique en tant que telle, Siankowski en souligne trois aspects : l’augmentation de la durée des chansons – « l’époque n’est plus au format pop, c’est désormais une certitude » –, qui se rapprochent à cet égard des chansons du rock progressif ; le gain en *beat* – « on trouve sur chaque morceau de *Reflektor* un groove et une souplesse », et l’introduction de rythmes afro-caribéens, qui répond à une volonté du groupe d’aller plus loin sur le plan rythmique (après avoir passé un mois en Jamaïque), dénotant également l’influence du producteur James Murphy. Or, les influences ne se limitent pas qu’à cela et Siankowski évoque également celles de Giovanni Giorgio Moroder, Basement 5, David Byrne, Brian Eno ou même Lou Reed.

Si le fait que Win Butler et Régine Chassagne soient un couple est devenu un lieu commun dans les publications sur Arcade Fire, dans ce cas-ci, l’auteur fait une remarque peu habituelle : il profite de sa tribune pour les féliciter publiquement pour la naissance de leur premier fils. Dans le chapitre précédent, nous avons déjà abordé la naissance « authentique » du groupe autour d’un couple et des relations familiales et personnelles qui l’entourent. Le fait que ce couple noyau du groupe ait un fils renforce encore plus le sentiment de famille et d’amitié que Régine Chassagne évoque pour expliquer ce qu’est

Arcade Fire<sup>361</sup>.

La critique de *Pitchfork* sur *Reflektor* est la critique la plus longue que nous ayons étudiée (1574 mots), celle qui donne la note la plus élevée au groupe (9,2/10) et une des rares critiques signées par une femme, Lindsay Zoladz<sup>362</sup>. Zoladz contribue aux publications de *Pitchfork*, *The Believer*, *Slate*, *Bitch*, *Salon*, *Washington City Paper*, etc. et elle est chargée d'écrire les critiques sur les musiques populaires pour *New York*<sup>363</sup>.

Zoladz consacre la première partie de sa critique à contextualiser la nouvelle façon que nous avons de découvrir la musique depuis l'explosion d'Internet : « Alone, together », chacun chez soi, mais tous en même temps. Zoladz croit que tous les sujets touchés par Arcade Fire tout au long de sa carrière – l'isolement de la banlieue, la fausse communauté de la religiosité, etc. – créent une tension entre ces deux mots : « alone » et « together ». Néanmoins, selon elle, *Reflektor* va au-delà de toutes les réalisations antérieures du groupe : « Le son de *Reflektor* est luxuriant et imaginatif, mais jamais d'une façon qui vous étouffe avec la fumée de son vernis ».

Dans une deuxième partie, Zoladz raconte le voyage du groupe en Haïti et les influences de ce séjour présentes sur le disque. Zoladz souligne aussi le caractère physique de la musique d'Arcade Fire, qui se prête aisément à la danse, mais elle remarque que la section rythmique n'avait jamais été aussi éclatante, ce qui serait imputable à la présence d'un nouveau producteur en la personne de James Murphy.

C'est en raison de cette musique plus rythmique et imaginative, que la critique parle des détracteurs d'Arcade Fire, qui sont encore très rares et qui n'ont en vérité pas beaucoup d'impact :

As their detractors will be quick to point out, Arcade Fire's greatest crime in the past has been sometimes coming off too stately and self-serious, (...) but on the first half of *Reflektor* they often feel like they're deflating their own sense of grandeur. It's nice to hear a band that showed up on the scene quite literally dressed for a funeral now sounding like they're having (at least a little) fun.

Zoladz remarque également le travail de plus en plus important de Régine

---

<sup>361</sup> Voir p. 10 de ce mémoire.

<sup>362</sup> Lindsay Zoladz, « *Reflektor* », *Pitchfork*, <http://pitchfork.com/reviews/albums/18667-arcade-fire-reflektor/>, consulté le 4 février 2015.

<sup>363</sup> Les données biographiques sont tirées de : « Lindsay Zoladz », *Pitchfork*, <http://pitchfork.com/staff/lindsay-zoladz/>, consulté le 4 février 2015.

Chassagne dans les arrangements harmoniques de chansons telles que « Reflektor », « It's Never Over (Oh Orpheus » et « Joan of Arc ». Enfin, c'est l'émotivité du groupe qui est mise en évidence par la critique : « Arcade Fire sont des adolescents éternels et provocateurs, et c'est ce qui les a aidés à continuer à sonner comme des *outsiders* [*genuine underdogs*] en même temps qu'ils sont devenus un des groupes les plus grands au monde ». Il convient de prêter attention à l'emploi du terme *genuine* dans la version originale en anglais, qui en français serait traduit par authentique, paradoxalement mis en parallèle avec le constat qu'Arcade Fire est devenu l'un des groupes les plus connus au monde. En effet, les membres du groupe sont présentés par Zoladz comme d'authentiques désemparés, sans pour autant que l'on sache ce qui provoque cause ce désemparement ou si celui-ci a quelque chose à voir avec la condition indépendante du groupe. Si l'on abonde dans le sens de cette deuxième interprétation, on peut dire que Zoladz met en évidence le statut ambigu d'Arcade Fire, à la fois indépendant et pourtant pleinement assis dans l'industrie du *mainstream*, ce qui le situe directement dans le phénomène *indie-mainstream*, que nous avons abordé dans le troisième chapitre.

La critique de *Rolling Stone* sur *Reflektor* est signée par David Fricke, l'éditeur senior de la revue qui avait déjà signé celle de *Neon Bible*<sup>364</sup>. La critique n'échappe pas à deux sujets qui reviennent tout au long de l'histoire de la réception du groupe : l'instrumentation et les références musicales – David Bowie, U2, Radiohead, Rolling Stones. Fricke aborde également le travail du nouveau co-producteur, James Murphy, et lui attribue une partie du succès sonore du disque qui pour lui est mieux que *The Suburbs* pour la fusion entre le *modern-dance* de Murphy, le post-punk, le galop naturel d'Arcade Fire et les rythmes caribéens. Comme nous l'avons déjà expliqué, le travail du producteur est de plus en plus important dans la carrière d'Arcade Fire et c'est dans *Reflektor* que son rôle prend toute son ampleur. Or, nous avons aussi montré comment les membres du groupe ont un poids très important sur les décisions finales concernant la production des disques, ce qui est également le cas pour *Reflektor*.

C'est la première fois dans le corpus des critiques étudiées que le concept de

---

<sup>364</sup> David Fricke, « Reflektor », *The Rolling Stone*, <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/reflektor-20130927>, consulté le 25 avril 2016.

*mainstream* est mobilisé. Fricke parle de l'ambition du groupe, sujet qui a déjà été évoqué dans une des critiques de *The Suburbs* ; comme le souligne Fricke : « [Le groupe] a toujours pensé et il a agi d'une façon grande ». Malgré le constat de cette présence d'Arcade Fire dans la sphère *mainstream*, Fricke tient à défendre son essence *indie* : « [La chanson « Reflektor »] est également un résumé parfait de la faim indie du groupe encore vivante après une décennie de succès *mainstream* ». Encore une fois, il semble que le fait d'avoir percé dans le *mainstream* ne soit pas incompatible avec l'identité *indie*.

Les critiques de *Reflektor* sont presque unanimes quant à l'importance du rôle du nouveau producteur dans le produit final. Comme nous l'avons déjà évoqué dans le chapitre précédent, le travail de production a été un aspect important de la musique d'Arcade Fire tout au long de sa carrière, et encore plus dans *Reflektor*, bien que le groupe ait toujours maintenu son droit de regard sur ses orientations musicales.

Cet ensemble de critiques souligne aussi le changement de style caractéristique de ce disque, plus dansant et plus léger que les précédents. En effet, Lindsay Zoladz de *Pitchfork* affirme que *Reflektor* va au-delà de toutes les réalisations antérieures du groupe, notamment en raison de son séjour en Haïti, qui aurait grandement influencé son travail, notamment sur le plan rythmique. Néanmoins, certaines caractéristiques typiques d'Arcade Fire reviennent tout au long du corpus de critiques étudiées, comme l'instrumentation et les références musicales à d'autres groupes.

Enfin, c'est dans ce corpus de critiques de *Reflektor* qu'apparaît l'idée de *mainstream* pour la première fois, or cette idée n'est pas présentée en opposition à l'identité *indie*, mais plutôt en relation de coexistence, ce qui renforce l'idée qu'Arcade Fire s'inscrirait dans le phénomène hybride *indie-mainstream*. C'est également la première fois que le travail d'Arcade Fire est analysé par la critique dans son rapport à l'industrie musicale, sans pour autant réduire sa musique à une simple marchandise.

### **3.5 Conclusion**

D'après notre étude, nous pouvons affirmer que l'évocation de l'émotivité et de l'authenticité est à la base du discours critique formulé sur la musique d'Arcade Fire, car même si le groupe est né comme un groupe *indie* dans le sens premier du terme

(production, distribution et diffusion de la musique avec des moyens indépendants), l'identité *indie* n'a pas été mise explicitement en valeur dans les premières critiques de sa carrière. En effet, les termes *indie* et/ou indépendance n'ont pas été autant utilisés qu'on pourrait le supposer, vu leur prégnance dans les discours dans d'autres branches du monde de la musique (magazines de vente, liste de classement, classification dans des services de musique en ligne, etc.). C'est dans le corpus de critiques dédiées à *Neon Bible* que l'idée d'indépendance apparaît pour la première fois. Comme nous l'avons expliqué dans le troisième chapitre, Arcade Fire était encore très *indie* lors de la production de *Neon Bible*, mais il l'était encore plus lors de la production de l'EP *Arcade Fire*, produit avec la philosophie du DIY, et de *Funeral*, qui a par la suite entraîné la signature d'un contrat avec Merge Records. De plus, dans la plupart des cas où le terme *indie* est cité dans les critiques, c'est en tant que dénomination d'un genre musical, l'indie-rock, plutôt que dans le sens originel du terme *indie*, qui se réfère plutôt au mode de production musicale.

Ainsi, ce sont l'émotivité et l'authenticité (comprise comme ce qui est intègre, honnête et sincère) qui ont dominé le récit des critiques lors des premières années de carrière du groupe. Dans un sens général, on peut conclure qu'il s'agit de critiques plutôt subjectives, recherchant des émotions véhiculées par la musique d'Arcade Fire, se basant sur celles-ci pour juger de son authenticité (ou de son manque d'authenticité), sans pour autant appuyer un tel jugement sur des critères techniques.

En règle générale, il nous semble que l'évocation des émotions et de l'attachement à l'authenticité constituent une stratégie discursive plus durable que l'importance accordée à la sauvegarde de l'identité *indie*, car, après tout, un groupe s'étant inséré dans le *mainstream* n'est plus purement *indie* sur le plan de la production, de la distribution et de la diffusion de sa musique<sup>365</sup>. L'émotivité et l'authenticité sont aussi plus utiles si on cherche à faire perdurer un groupe dans l'imaginaire du public, et dans le cas d'Arcade Fire, ce sont ces aspects qui ont servi à créer une sorte de mythe autour du groupe. Par exemple, les critiques dédiées à *Neon Bible*, souvent écrites en relation avec son prédécesseur *Funeral*, ont contribué à consolider le mythe autour de *Funeral*.

---

<sup>365</sup> Ersnt Samuel, « An Indie Hype Cycle Built for Two: a Case Study of the Pitchfork album reviews of Arcade Fire and Clap Your Hands Say Yeah », p. 80.

Souvent, l'idée d'indépendance et le terme *indie* semblent incompatibles avec la célébrité grandissante du groupe. Dans une des critiques de *Rolling Stone* sur *Neon Bible*, le critique remarque que, bien que le groupe ait déjà augmenté ses ressources économiques, il n'a pas pour autant perdu sur le plan de l'authenticité musicale construite avec les albums *Arcade Fire* et *Funeral*. La recherche du son « Arcade Fire », que nous avons analysé dans le chapitre précédent, est ignorée dans presque tout le corpus critique, à l'exception d'une petite référence à la qualité supérieure du format disque par rapport au format *live*.

Nous avons également expliqué ce qu'a signifié la sortie de *The Suburbs* pour la carrière d'Arcade Fire. Les critiques consacrées à ce disque ont souligné qu'il s'agit d'un disque plus lumineux et ouvert, cette ouverture ayant peut-être été en partie responsable de l'obtention par le groupe d'un prix Grammy, et par extension, de l'accès à un public plus vaste. Dans le chapitre précédent, nous avons établi que le disque *The Suburbs* suppose un tournant dans le changement d'échelle de la carrière d'Arcade Fire, qui passe d'une scène *indie* locale à une scène mondiale. Néanmoins, c'est dans le corpus critique portant sur *Neon Bible* que le concept de « scène *indie* » apparaît pour la première fois, un concept qui a été essentiel pour la construction de la carrière d'Arcade Fire, comme nous l'avons expliqué dans le deuxième chapitre. En outre, c'est dans le corpus de critiques portant sur *The Suburbs* qu'une critique aborde pour la première fois l'ambition du groupe, sujet que nous avons traité dans le chapitre précédent. Comme nous l'avons montré, l'ambition d'expansion a été toujours présente dans l'esprit de Win Butler, et ce, même si cette expansion et le changement d'échelle qui en résulte (de *l'indie* au *mainstream*) est en apparence contradictoire avec l'esprit *indie*, qui évolue dans de plus petites sphères.

Encore une fois, l'émotivité est très récurrente dans cet ensemble de critiques, toutefois une progression peut être constatée alors que Rob Sheffield, de *Rolling Stones*, souligne que le groupe a atteint une certaine maturité émotionnelle. Le même auteur renvoie par ailleurs au concept d'authenticité en affirmant qu'Arcade Fire est capable de révéler son intimité face à la masse de son public. Bien qu'en général, les critiques soient encore peu techniques et très subjectives, celle de Ian Cohen dans *Pitchfork*, s'avère l'une

des critiques les plus techniques de notre corpus, comprenant des commentaires assez concrets de théorie musicale.

Les critiques dédiées à *Reflektor* se centrent quant à elles sur la figure du nouveau producteur, à qui l'on reconnaît un impact remarquable sur la production. Comme nous l'avons déjà montré dans le troisième chapitre, le travail de production est important pour Arcade Fire, ce que l'on constate d'autant plus avec *Reflektor*, et à cet égard il faut garder en tête que les membres du groupe ont toujours conservé un grand pouvoir sur les décisions finales quant à leur production musicale, ce qui a pu être oblitéré par les critiques.

C'est dans le corpus critique portant sur *Reflektor* que l'idée de *mainstream* est abordée pour la première fois, sans toutefois être accompagnée de connotations négatives, comme nous l'avons expliqué dans le troisième chapitre<sup>366</sup>. Cela renforce notre postulat selon lequel Arcade Fire constitue un phénomène *indie-mainstream*. C'est également avec *Reflektor* qu'une critique parle pour la première fois du travail d'Arcade Fire en relation avec l'industrie de la musique.

Les références musicales dans les critiques augmentent parallèlement au succès croissant du groupe, de plus en plus axé sur le *mainstream*. Le décalage entre la diffusion de masse croissante de la musique d'Arcade Fire et un récit critique de plus en plus spécialisé peut se voir comme un mécanisme d'élitisme et même de distinction, car ceux qui ne partagent pas ces goûts musicaux et qui ne sont pas familiarisés avec ces références restent exclus du récit critique, en marge de la compréhension de la production musicale d'Arcade Fire.<sup>367</sup>

Enfin, comme nous l'avons mentionné au début de ce chapitre, la critique musicale n'est pas une activité neutre, car elle peut avoir une grande influence sur les goûts et les actions de consommation du public, et même sur la carrière et le succès d'un groupe : « Arcade Fire are eternal, defiantly emotive teenagers, and that's what kept them sounding like genuine underdogs eves as they've become on of the biggest bands in the world », dit *Pitchfork* sur *Reflektor*.

---

<sup>366</sup> Voir la section 3.2.7. dans la p. 89 de ce mémoire.

<sup>367</sup> Samuel, « An Indie Hype Cycle Built for Two: a Case Study of the Pitchfork album reviews of Arcade Fire and Clap Your Hands Say Yeah », p. 107.

## **CONCLUSION**

Ce mémoire a permis d'apporter une meilleure compréhension d'un phénomène de la musique populaire du XXI<sup>e</sup> siècle, soit celui du succès commercial et critique du groupe montréalais Arcade Fire, et ce, à partir d'une analyse historique de la carrière du groupe. L'étude nous a aussi permis de jeter un regard sur l'évolution du terme *indie* et de son fonctionnement en tant qu'étiquette dans la carrière d'Arcade Fire. D'après nos recherches, il s'agirait de la première fois qu'une étude musicologique s'intéresse à la carrière de ce groupe dans son ensemble et à sa relation avec la notion d'*indie*.

Dans un premier temps, nous avons pu aborder la formation d'Arcade Fire et le déroulement de sa carrière à travers sa discographie publiée. Nous avons montré comment, en une douzaine d'années, le groupe a battu tous les records de succès : ses albums se sont hissés aux premières places des charts ; il a fait des tournées internationales et la plupart de ses concerts ont fait partie des programmations des festivals les plus importants de musiques populaires en Amérique, en Europe, en Asie de l'Est et en Australie ; sa musique a suscité des critiques dans la plupart des cas très positives ; et il a su établir des relations avec des musiciens pop de grande notoriété tels que David Bowie, Bruce Springsteen et Chris Martin (chanteur de Coldplay).

Avec son caractère plutôt historique, le premier chapitre est capital pour cette étude, car il nous a permis de montrer les fondements de la musique et du son d'Arcade Fire, et, par le fait même, combien il est complexe de rassembler cette musique sous la bannière d'un genre précis. Le mélange de genres, de styles et de sonorités produit par le groupe, en plus du travail de studio, engendre ce que nous avons appelé le « son Arcade Fire ». Toutefois, d'un autre côté, ce mélange complexifie énormément la recherche d'une définition unique et simple de cette musique. Nous avons montré que cela peut poser problème aux acteurs de l'industrie de la musique qui ont besoin d'une étiquette claire pour pouvoir classer la musique et ainsi orienter le consommateur, comme c'est le cas dans le milieu de l'industrie du disque ou de la critique musicale. Face à la difficulté de trouver une définition simple pour la musique d'Arcade Fire, ces acteurs ont préféré continuer à utiliser le terme *indie* pour y faire référence.

À l'aide de la notion de « scène » telle que définie par Will Straw, nous avons pu analyser la scène *indie* de Montréal afin de faire ressortir les caractéristiques

socioéconomiques qui ont permis l'émergence d'un groupe comme Arcade Fire. Les difficultés que Win Butler a rencontrées pour former son groupe avant sa venue à Montréal ont toutes disparu dès son arrivée dans la ville québécoise. Bien qu'une partie de l'existence du groupe soit due au hasard – comme l'a été la rencontre et l'histoire d'amour entre Win Butler et Régine Chassagne –, le développement des premières années de carrière d'Arcade Fire a été possible grâce à la scène indépendante du Mile End montréalais. À travers l'approche interactionniste de Howard Becker, nous pouvons affirmer que l'existence d'un espace culturel vivant présentant un important réseau de cafés, de bars et de salles de concerts, ainsi qu'un ensemble de maisons de disques où se concentraient et interagissaient les acteurs du monde de la musique indépendante, a permis aux premiers membres du groupe de trouver d'autres musiciens pour compléter le groupe, des espaces où pratiquer et jouer leur musique, et des relations personnelles qui ont conduit à l'obtention d'un contrat avec une maison de disques indépendante.

S'il est vrai que l'existence d'Arcade Fire tient à la scène *indie* de Montréal, il est tout aussi vrai que la ville a profité de la reconnaissance médiatique du groupe et de la scène *indie*, pour se placer dans la carte des musiques populaires indépendantes du XXI<sup>e</sup> siècle. Cette affirmation devrait être analysée davantage avec une étude plus approfondie de la « marque Montréal » et de la relation réciproque entre la scène *indie* et la métropole en tant que pôle culturel.

Les deux premiers chapitres de ce mémoire, consacrés à la carrière d'Arcade Fire et à sa naissance dans la scène *indie* de Montréal, nous permettent aussi d'affirmer que le groupe est né comme un projet *indie* en profitant des ressources aussi bien matérielles que personnelles de la scène locale et indépendante des années 2000 à Montréal, en appliquant la philosophie DIY pour autoproduire et distribuer son premier EP, *Arcade Fire*, et en signant un contrat avec une maison de disques indépendante, Merge Records, pour la publication de son premier CD, *Funeral*. Comme nous l'avons montré dans le troisième chapitre, le groupe s'est aussi, depuis le début, attaché à la valeur de l'authenticité – ici considérée, selon la définition d'Allan F. Moore, comme ce qui provient de l'intégrité, de la sincérité et de l'honnêteté –, notamment à travers sa création naturelle et spontanée, mais aussi à travers la recherche constante d'un son et d'un format « authentique ».

La construction de cette identité *indie* lors des premières années de carrière et l'attachement à la valeur de l'authenticité, qui est souvent la valeur la plus associée à l'idée d'*indie*, ont fait l'objet d'analyse du troisième chapitre, et nous ont permis d'expliquer comment le terme *indie* est devenue l'étiquette utilisée pour Arcade Fire, et pourquoi elle est toujours opérationnelle, même si elle s'applique de moins en moins.

Suite à la parution de *Funeral* (Merge, 2004) et au buzz médiatique qui en a résulté, Arcade Fire a connu un succès critique et commercial qui a progressivement augmenté après la parution de chacun de ses albums. Le changement des dimensions de production, de distribution et de diffusion de la musique du groupe et son entrée dans le circuit *mainstream* mondial ont engendré la perte de certaines qualités considérées comme *indie*, dont l'exemple le plus évident est l'établissement de relations de plus en plus nombreuses entre le groupe, son label indépendant et les *majors*.

Ce changement d'échelle, dont la campagne de marketing à grande échelle pour *Reflektor* en est un exemple, a démontré que la chaîne de coopération du groupe s'est élargie avec le temps. Nous avons montré comment le groupe a tout de même réussi à conserver la confiance du public, de la critique, des programmeurs et de l'industrie, et à retarder les premières critiques négatives jusqu'à la parution de son dernier album, *Reflektor*. Le troisième chapitre nous a en outre permis de démontrer comment l'identité d'Arcade Fire est moins *indie* aujourd'hui qu'à ses débuts, mais que, néanmoins, la bonne construction initiale de son existence sur les valeurs de l'identité et de l'authenticité lui a valu la légitimation de toute sa carrière, du moins jusqu'à nos jours. Ainsi, nous pouvons affirmer que cette fondation sur des valeurs humaines telles que l'identité (dans ce cas *indie*) et l'authenticité (comme la valeur la plus associée à l'*indie*) ont donné de la valeur au nom d'Arcade Fire et à l'étiquette *indie* et, par conséquent, ont légitimé la carrière du groupe et ont favorisé sa capacité de vente. Le paradoxe qui se cache derrière l'étiquette *indie* nous permet donc de parler d'un phénomène *indie-mainstream*.

Dans le quatrième chapitre, nous avons pu analyser le discours des critiques musicales spécialisées qui ont écrit sur la discographie d'Arcade Fire. À travers l'analyse d'un corpus de critiques numériques parues dans des magazines culturels et musicaux, nous pouvons affirmer, d'une part, que l'identité *indie* que nous avons décrite dans le

troisième chapitre n'a pas été explicitement mise en valeur dans les premières critiques des débuts d'Arcade Fire. Bien que nous ayons constaté l'importance de la construction d'une identité *indie* en début de carrière, les termes « *indie* » et « indépendance » ne sont mis en évidence que dans le corpus de critiques de l'EP autoproduit *Arcade Fire* et du premier CD, *Funeral*. L'idée d'indépendance apparaît pour la première fois dans les critiques de *Neon Bible*, album avec lequel le groupe fera sa première tournée internationale et commencera timidement à s'éloigner du concept originel d'*indie*. Le terme persistera toutefois comme étiquette et, par conséquent, comme stratégie de légitimation. D'autre part, l'authenticité et l'émotivité – en tant qu'exaltation des émotions présentes dans les disques selon les journalistes – seront à la base du récit critique. Cependant, le caractère plutôt subjectif du récit de ce corpus a pour conséquence que les critiques étudiées manquent souvent d'analyses techniques et argumentées de la musique.

Comme nous l'avons déjà mentionné dans le quatrième chapitre, il nous semble que l'évocation des émotions et l'attachement à la valeur de l'authenticité constituent une stratégie plus durable que celle qui se base sur l'identité *indie*, car bien que les débuts d'un groupe soient *indie* dans le sens premier du terme – production, distribution et diffusion indépendante –, un groupe n'est plus purement *indie* dès le moment où il perce dans le *mainstream*<sup>368</sup>. Ce fait peut être perçu et soulevé par le public, la critique et les programmeurs, comme on peut le constater à la lecture des quelques critiques négatives parues à la suite de la publication de *Reflektor*. L'appel à l'émotivité et à l'authenticité est aussi très utile pour prolonger la vie d'un groupe dans l'imaginaire collectif, et le cas d'Arcade Fire est un exemple de création d'une sorte de mythe autour d'un groupe de musique populaire.

La contemporanéité du sujet traité nous empêche d'avoir du recul sur le phénomène. Ainsi, nous pouvons seulement défendre l'hypothèse que la stratégie utilisée pour atteindre un succès commercial, critique et public basé sur les valeurs de l'identité *indie* et l'authenticité est une réussite jusqu'à présent. Cependant, l'éventuelle parution

---

<sup>368</sup> Ersnt Samuel, « An Indie Hype Cycle Built for Two: A Case Study of the Pitchfork album reviews of Arcade Fire and Clap Your Hands Say Yeah », p. 80.

d'un nouvel album du groupe dans un avenir proche sera décisive pour confirmer ou non cette tendance. Ainsi, cette étude se présente comme une première approche sur le sujet et comme une référence et un point de départ pour d'autres travaux qui pourront actualiser la question au fur et à mesure que la carrière d'Arcade Fire évoluera.

## BIBLIOGRAPHIE

- Alfrey, Lauren M., « The Search for Authenticity: How Hipsters transformed from Local Subculture to a Global Consumption Collective », mémoire de maîtrise, Georgetown University, 2010.
- Andrews, Chris, « The social ageing of Les Inrockuptibles », dans *French Cultural Studies*, England, vol. 11, n° 32, 2000, p. 235-248.
- Baker, Hugh, et Yuval Taylor, *Faking it: the Quest for Authenticity in Popular Music*, Faber and Faber, Londres, 2007.
- Baker, Sarah, « Teenybop and The Extraordinary Particularities of Mainstream Practice? », *Redefining Mainstream Popular Music*, éd. par Sarah Baker, Andy Bennett et Jodie Taylor, New York, Routledge, 2013, p. 14-24.
- Bedford, William, « 'Montreal might eat its young, but Montreal won't break us down': The co-production of place, space and independent music in Mile End, 1995-2005 », *Journal of Urban Cultural Studies*, vol. 2, n° 3, p. 335-345.
- Becker, Howard, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.
- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994.
- Bourdieu, Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979.
- \_\_\_\_\_, *The Field of Cultural Production : Essays on Art and Literature*, New York, Columbia Press University, 1993.
- Carr, David, « Cold Fusion : Montréal's Explosive Music Scene », *The New York Times*, 6 février 2005, p. A 1.
- Colbert, François, « Aspects économiques de la vie musicale », *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 1 « Musiques du XXe siècle », dir. Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, 2003, p. 1122-1131.
- Cook, John Cook, Mac McCaughan et Laura Ballance, *Our Noise. The Story of Merge Records, the Indie Label that got Big and stayed Small*, Algonquin Books, Chapel Hill, 2009.
- Cummins-Russell, Thomas A. et Norma M. Rantisi, « Networks and place in Montreal's independent music industry », *The Canadian Geographer/Le Géographe canadien*, 2012, vol. 56, n° 1, p.81.

- Dimery, Robert, *1001 Albums You Must Hear Before You Die*, Universe Publishing, États-Unis, 2005.
- Erickson, Rebecca J., « The Importance of Authenticity for Self and Society », *Symbolic Interaction*, vol. 18, n° 2, été 1995, p. 121-144.
- Fauteux, Brian, « Reflections of the Cosmopolitan City: Mapping Arcade Fire's *Reflektor* and its Intermedia Promotional Campaign », *Journal of Popular Music Studies*, vol. 27, n° 1, 2015, p. 48-68.
- Florida, Richard, *The Rise of the Creative Class: and How it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York, Basic Books, 2012.
- Fox, Mark, « Market power in music retailing: The case of Wal-Mart », *Popular Music & Society*, vol. 28, n°4, p. 501-519.
- Frith, Simon, « L'industrialisation de la musique », *Musiques, une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 1 « Musiques du XXI<sup>e</sup> siècle », sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, Arles-Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 1132-1146.
- Gervasi, Flavia, « Affirmation artistique et critères d'appréciation des chanteurs revivalistes au Salento », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 25, 2012, p. 187-204.
- Guibert, Gêrôme, « Les musiques amplifiées en France. Phénomènes de surfaces et dynamiques invisibles », *Reseaux*, n° 141-142, 2007, p. 297-324.  
 \_\_\_\_\_ et Guy Bellavance, « Présentation », *Cahiers de Recherche Sociologique. La notion de « scène », entre sociologie de la culture et sociologie urbaine: genèse, actualités et perspectives*, n° 57, automne 2014, p. 5-15.
- Hesmondhalgh, David, « Subculture, scene or tribe : none of the above », *Journal of Youth Studies*, vol. 8, n° 1, 2005, p. 21-40.
- Huber, Alison, « Learning to Love the mainstream », dans D. Crowdy, S. Homan et T. Mitchell, *Musical In-between-ness*, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Technology, Sydney, 2002.
- Hybbet, Ryan, « What is Indie Rock? », *Popular Music and Society*, vol. 28, n° 1, 2005, p.55-77.
- Lalande, Olivier, « Vie et mort d'un certain Montréal », *Nouveau Projet*, n° 05, p. 116.
- Lenore, Víctor, *Indie, hipsters y gafapastas. Crónica de una dominación cultural*, Capitán Swing, Madrid, 2014.
- Lloyd, Richard, *Neo-Bohemia : Art and Commerce in the Postindustrial City*, New York,

- Routledge, 2006.
- Lussier, Martin, « Scène, permanence et travail d'alliance. Le cas de la scène musicale émergente de Montréal », *Cahiers de recherche sociologique. La notion de « scène », entre sociologie de la culture et sociologie urbaine: genèse, actualités et perspectives*, n° 57, automne 2014, p. 61-78.
- Kruse, Holly, *Site and Sound. Understanding Independent Music Scenes*, New York, Peter Lang, 2003.
- Middles, Mick, *Arcade Fire. Behind the Black Mirror*, Londres, Omnibus Press, 2012.
- Moore, Allan F., *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*, Aldershot, Hants, England, Ashgate, c2001.
- \_\_\_\_\_, « Authenticity as authentication », *Popular Music*, Vol. 21, N° 2, Cambridge University Press, 2002, p. 209-223.
- \_\_\_\_\_, « La musique pop », *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 1 « Musiques du XXe siècle », sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, Arles-Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 832-849.
- Ndalianis, Angela, « From Neo-Baroque to Neo-Baroques? », *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 33, n° 1, automne 2008, p. 265-280.
- Owen Gardner, Robert, « Tradition and Authenticity in Popular Music », *Symbolic Interaction*, vol. 28, n° 1, p.135-144.
- Perez, Rodrigo, « The Next Big Scene: Montreal No Really, Canada is Now Officially Cool », *Spin*, février 2005, p. 61-65.
- Peterson, Richard A., « In Search of Authenticity », *Journal of Management Studies*, vol. 42, n° 5, Juillet 2005, p.1083-1098.
- Pirenne, Christophe, *Une histoire musicale du rock*, Fayard, Paris, 2011, p. 166.
- Quintal, Vanessa, « Le tour du monde d'Arcade Fire », *L'Actualité*, vol. 31, 15 juin 2006.
- Rantisi, Norma M. et Deborah Leslie, « Materiality and creative production: the case of Mile End neighborhood in Montréal », *Environment and Planning A*, 2010, vol. 42, p. 2824-2841.
- « Résumés », *Cahiers de Recherche Sociologique. La notion de « scène », entre sociologie de la culture et sociologie urbaine: genèse, actualités et perspectives*, n° 57, automne 2014, p. 183-185.
- Rouleau, Jonathan, *Brooklyn, capitale du rock indépendant : médiations, réseaux et le*

- train « L », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2010.
- Samuel, Ersnt, « An Indie Hype Cycle Built for Two : a Case Study of the Pitchfork album reviews of Arcade Fire and Clap Your Hands Say Yeah », mémoire de maîtrise, Colorado State University, 2012.
- Shuker, Roy, *Key Concepts in Popular Music*, Londres, New York, Routledge, 1998.  
 \_\_\_\_\_, *Popular Music Culture : The Key Concepts*, Routledge, New York, 2012.
- Smith, Kerry L., *Encyclopedia of Indie Rock*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 2008.
- Stahl, Geoff, « Tracing-out an Anglo-bohemia : Musicmaking and myth in Montreal », *Public Cities/Scenes*, n° 20/21, 2001, p. 99-121.  
 \_\_\_\_\_, « Musicmaking and the City. Making Sense of the Montreal Scene », *Beiträge zur Populärmusikforschung: Sound and the City - Populäre Musik im urbanen Kontext*, n° 35, 2007, p. 141-159
- Straw, Will, « Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communities in Popular Music » *Cultural Studies*, Vol. 5, n° 3, octobre 1991, p. 361-375.  
 \_\_\_\_\_, « Cultural Scenes », *Loisir et société/Society and Leisure*, Vol. 27, n° 2, automne 2004, pp. 411-422.  
 \_\_\_\_\_, « Scènes: Ouvertes ou restreintes », *Cahiers de Recherche Sociologique. La notion de « scène », entre sociologie de la culture et sociologie urbaine: genèse, actualités et perspectives*, n° 57, automne 2014, p. 17-31.
- Trilling, Lionel, *Sincerity and Authenticity*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1972.
- Turbé, Sophie, « Observer les déplacements dans la construction des scènes locales. Le cas de la musique metal en France », *Cahiers de Recherche Sociologique. La notion de « scène », entre sociologie de la culture et sociologie urbaine: genèse, actualités et perspectives*. n° 57, automne 2014, p. 97-113.
- Von Appen, Ralph et André Doehring, « Nevermind the Beatles, here' Exile 61 and Nico : " The 100 Records of all time " - a canon of pop and rock albums from a sociological and an aesthetic perspective », *Popular Music*, n°25, 2006, p. 21-39.
- Willis, Jim, *100 Media Moments that Changed America*, California, Greenwood, 2009.

### **Sites et publications électroniques**

- Abebe, Nitsuh, « The Decade in Indie », *Pitchfork*, <http://pitchfork.com/features/article/7704-the-decade-in-indie/>, consulté le 11 juin 2016.

Ackerman, M., « Here comes the neighbourhood », *The Gazette*, <http://www.canada.com/montrealgazette/story.html?id=7385f0ff-19ee-4b6e-9aeb-b47051c89721&p=1>, dans Norma M. Rantisi et Deborah Leslie, « Materiality and creative production : the case of Mile End neighborhood in Montreal ».

ADA Music, <http://ada-music.com/#about>, consulté le 14 juin 2016.

Alexa, <http://www.alexa.com/siteinfo/rollingstone.com>, consulté le 29 avril 2016.

« Arcade Fire announce Reflektor Deluxe Edition », *Arcade Fire Tube*, <http://arcadefiretube.com/2015/09/21/arcade-fire-announce-reflektor-deluxe-edition/>, consulté le 14 juin 2016.

Arcade Fire, *Discogs*, <https://www.discogs.com/fr/master/view/5441>, consulté le 14 juin 2016.

« Arcade Fire », *Encyclopedie Canadienne*, <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/arcade-fire/>, consulté le 20 avril 2016.

« Arcade Fire (EP) », *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Arcade\\_Fire\\_\(EP\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Arcade_Fire_(EP)), consulté le 10 mai 2016.

« Arcade Fire on Tour », *Last.fm*, <http://www.last.fm/music/Arcade+Fire/+events/2002>, consulté le 20 avril 2016.

« Arcade Fire impose un code vestimentaire pour ses concerts », *La Presse Canadienne*, <http://www.lapresse.ca/arts/musique/201311/19/014712439arcadefireimposeuncodevestimentairepoursesconcerts.php>, consulté le 3 juillet 2016.

« Arcade Fire's "Rebellion (Lies)" features in a Steve Jobs TV spot », *Arcade Fire Tube*, <http://arcadefiretube.com/2015/10/14/arcade-fires-rebellion-lies-features-in-a-steve-jobs-tv-spot/>, consulté le 15 juin 2016.

Baillargeon, Stéphane, « Le Voir devient bimensuel », *Le Devoir*, <http://www.ledevoir.com/societe/medias/378285/le-voir-devient-bimensuel>, consulté le 30 avril 2016.

Bensoussan, David, « Le provoc version InRocks », *L'express*, [http://www.lexpress.fr/informations/la-provoc-versioninrocks\\_656181.html](http://www.lexpress.fr/informations/la-provoc-versioninrocks_656181.html), consulté le 29 mars 2015.

« Billboard 200 », *Billboard*, <http://www.billboard.com/charts/billboard-200/2010-08-21>, consulté le 16 mars 2016.

- Boire, Marianne, « Damaris Rose, la géographie urbaine et les politiques de logement : l'embourgeoisement des quartiers pauvres est-il une fatalité ? », *Webzine PlanèteINRS.ca, le magazine en ligne de l'INRS*, <http://planeteinrs.ca/webzine/embourgeoisement-des-quartiers-pauvres-est-il-une-fatalite>, consulté le 20 mai 2016.
- Boulangier, Luc, « Voir devient un magazine mensuel », *La Presse*, <http://www.lapresse.ca/arts/medias/201512/03/01-4927348-voir-devient-un-magazine-mensuel.php>, consulté le 30 avril 2016.
- Bowman, Kimbel, « Interview with Nick Launay, producer for Yeah Yeah Yeahs, Nick Cave & the Bad Seeds, Grinderman, The Cribs », *Songquarters*, [http://www.songquarters.com/index.php3?page=interview/2009/November16\\_3\\_18\\_40.html](http://www.songquarters.com/index.php3?page=interview/2009/November16_3_18_40.html), consulté le 12 mai 2016.
- Brault, Marie-Hélène, « Les 21 icônes du Mile-End », *Les urbanités*, <http://lesurbanites.com/2015/05/24/icones-du-mile-end/>, consulté le 31 de mars 2016.
- Breihan, Tom, « Is Arcade Fire's New Album Titled Reflektor? », *Stereogum*, <http://www.stereogum.com/1425762/is-arcade-fires-new-album-titled-reflektor/video/>, consulté le 15 novembre 2015.
- Brunet, Alain, « Arcade Fire Envoûte Montréal », *La Presse*, <http://www.lapresse.ca/arts/musique/201408/31/014796005arcadefireenvoutemontreal.php>, consulté le 15 février 2016.
- Brunet, Alain, « Bien au-delà du Montréal Sound », *La Presse*, <http://blogues.lapresse.ca/brunet/2014/09/17/bien-au-dela-du-%C2%ABmontreal-sound%C2%BB/>, consulté le 22 mai 2016.
- \_\_\_\_\_, « Arcade Fire: relents d'audace, de substance, de feu », *La Presse*, <http://www.lapresse.ca/arts/musique/critiques-cd/201311/01/01-4706085-arcade-fire-relents-daudace-de-substance-de-feu-12.php>, consulté le 12 janvier 2017.
- \_\_\_\_\_, « Reflektor, le meilleur album d'Arcade Fire depuis Funeral? », *La Presse*, <http://blogues.lapresse.ca/brunet/2013/10/14/reflektor-le-meilleur-album-darcade-fire-depuis-funeral/>, consulté le 12 janvier 2017.
- Burgel, Thomas, « Clues: la relève d'Arcade Fire? », *LesInrocks*, <http://www.lesinrocks.com/2010/01/12/musique/clues-la-releve-darcade-fire-1134681/>, consulté le 31 mars 2016.
- Caine, Paul, « Jeremy Gara and Richard Reed Parry of Arcade Fire », *A.V. Club*, <http://www.avclub.com/article/jeremy-gara-and-richard-reed-parry-of-arcade-fire-45341>, consulté le 13 mai 2016.
- Caufield, Keith, « Arcade Fire's 'Reflektor' Debuts At No.1 On Billboard 200 »,

- Billboard*, <http://www.billboard.com/articles/news/5778250/arcade-fires-reflektor-debuts-at-no-1-on-billboard-200>, consulté le 16 novembre 2015.
- Chevalier, François, « François Floret, directeur de la Route du Rock : “Arcade Fire est un groupe inaccessible », *Street Tease*, <http://www.street-tease.com/frais/2360-route-du-rock-arcade-fire-est-devenu-un-groupe-inaccessible.html>, consulté le 16 juin 2016.
- Chirache, Emmanuel, « The Suburbs. Arcade Fire », *Inside Rock*, <http://www.inside-rock.fr/The-Suburbs>, consulté le 13 mai 2016.
- Christman, Ed, « How Five Indie Labels Are Trying to Change The Major Distribution Game », *BillboardBiz*, <http://www.billboard.com/biz/articles/news/digital-and-mobile/1565541/how-five-indie-labels-are-trying-to-change-the-major>, consulté le 14 juin 2016.
- « Communiqué : Matthieu Pigasse devient le nouvel actionnaire majoritaire des “Inrockuptibles” », *Les Inrocks*, <http://www.lesinrocks.com/2009/07/20/actualite/medias-actualite/communiquematthieu-pigasse-devient-le-nouvel-actionnaire-majoritaire-des-inrockuptibles-1138819/>, consulté le 29 mars 2015.
- Concarne, Guillaume, « Les ventes de ‘To Pimp a Butterfly’ explosent après les Grammy », *Booska-P*, <http://www.booska-p.com/new-les-ventes-de-to-pimp-a-butterfly-explosent-apr-s-les-grammy-n57558.html>, consulté le 15 juin 2016.
- « Constellation Records », *Wikipedia*, [https://en.m.wikipedia.org/wiki/Constellation\\_Records](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Constellation_Records), consulté le 20 mars 2016.
- Côté, Émilie, « Arcade Fire enfin à la maison », *La Presse*, <http://www.lapresse.ca/arts/musique/201109/22/014450174arcadefireenfinalamaison.php>, consulté le 25 mai 2016.
- Coutu, Simon, « La vague *hipster* déferle à Montréal », *L’Actualité*, <http://www.lactualite.com/culture/la-vague-hipster-deferle-a-montreal/>, consulté le 20 mai 2016.
- Darcy, Patrick, « New Arcade Fire », *Spin*, <http://www.spin.com/2010/07/new-arcade-fire-depeche-mode-meets-neil-young/>, consulté le 10 mai 2016.
- Des Groseilliers, Mélissa, « Le journal culturel Voir ne sera plus un hebdomadaire », *Le Huffington Post Québec*, [http://quebec.huffingtonpost.ca/2013/05/15/le-journal-culturel-voir-\\_n\\_3281699.html](http://quebec.huffingtonpost.ca/2013/05/15/le-journal-culturel-voir-_n_3281699.html), consulté le 30 avril 2016.
- Desjardins, Yves, « Mile End History : Prologue », *Mémoire du Mile End, Memories*, <http://memoire.mile-end.qc.ca/en/histoire-du-quartier-mile-end-prologue/>, consulté le

15 mars 2016.

Deusner, Stephen, « Reflektor, Year Zero, and a Brief History of the Elaborate Album Rollout », *Pitchfork*, <http://pitchfork.com/thepitch/108-promo-campaigns/>, consulté le 16 novembre 2015.

DeVille, Chris, « Arcade Fire Soundtrack Los Angeles' Bid For 2024 Olympics », *Stereogum*, <http://www.stereogum.com/1830677/arcade-fire-soundtrack-los-angeles-bid-for-2024-olympics/news/>, consulté le 15 juin 2016.

Dille, Ian, « My Wife Was Vandalized by Arcade Fire », *Slate*, [http://www.slate.com/blogs/browbeat/2013/09/12/arcade\\_fire\\_graffiti\\_marketing\\_vandalism\\_or\\_both\\_relektor\\_ads\\_are\\_a\\_nuisance.html](http://www.slate.com/blogs/browbeat/2013/09/12/arcade_fire_graffiti_marketing_vandalism_or_both_relektor_ads_are_a_nuisance.html), consulté le 16 novembre 2015.

Divan Orange, <http://divanorange.org/a-propos/>, consulté le 20 mars 2016.

Eells, Josh, « The Unforgettable Fire: Can Arcade Fire Be the World's Biggest Band? », *Rolling Stone*, <http://www.rollingstone.com/music/news/the-unforgettable-fire-can-arcade-fire-be-the-worlds-biggest-band-20140116>, consulté le 20 avril 2016.

Fall, Azzedine, « Le Québec, Terre promise de la musique indé? », *Les Inrocks*, <http://www.lesinrocks.com/2014/07/29/musique/le-quebec-terre-promise-de-la-musique-inde-11516862/>, consulté le 15 mars 2016.

« Francolofies Archives », *Francofolies*, <http://www.francofolies.com/program/concert.aspx?id=11781>, consulté le 29 mars 2015.

Fraser, Malcolm, « The Montreal scene, 10 years later », *Cult Montreal*, <http://cultmontreal.com/2015/02/the-montreal-scene-10-years-later/>, consulté le 15 mars 2016.

Frey, Darcy, « One Very Very Indie Band », *The New York Times Magazine*, [http://www.nytimes.com/2007/03/04/magazine/04arcade.t.html?\\_r=2](http://www.nytimes.com/2007/03/04/magazine/04arcade.t.html?_r=2), consulté le 13 mai 2016.

Funeral, *Discogs*, <https://www.discogs.com/fr/master/view/1945>, consulté le 14 juin 2016.

« Geography. Geographic Terms and Concepts - Place », United States Census Bureau, [https://www.census.gov/geo/reference/gtc/gtc\\_place.html](https://www.census.gov/geo/reference/gtc/gtc_place.html), consulté le 20 avril 2016.

Gloag, Kenneth, « Indie », *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3415>, consulté le 9 juin 2016.

- Harris, Sophie, « Arcade Fire in the studio », *Wheels in motion. Archive of writing by Sophie Harris*, <http://sophiemadeleineharris.blogspot.ca/2007/02/arcade-fire-in-studio.html>, consulté le 12 mai 2016.
- Harrison-Julien, Pasquale, « 5 ans plus tard, où en est le rêve du Quartier des spectacles ? », *Ici Radio Canada*, [http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts\\_et\\_spectacles/2014/08/21/002-bilan-cinq-ans-quartier-des-spectacles-centre-ville-montreal.shtml](http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2014/08/21/002-bilan-cinq-ans-quartier-des-spectacles-centre-ville-montreal.shtml), consulté le 31 de mars 2016.
- Hernández, Oscar, « Música y acontecimiento, una mirada a la crítica musical desde los estudios culturales », Academia.edu, [https://www.academia.edu/213643/M%C3%BAsica\\_y\\_Acontecimiento.\\_una\\_mirada\\_a\\_la\\_cr%C3%ADtica\\_musical\\_desde\\_los\\_estudios\\_culturales](https://www.academia.edu/213643/M%C3%BAsica_y_Acontecimiento._una_mirada_a_la_cr%C3%ADtica_musical_desde_los_estudios_culturales), consulté le 13 avril 2016.
- Hervaud, Alexandre, « Miroir Noir, le “zapping infernal” d’Arcade Fire », *Libération*, [http://www.liberation.fr/ecrans/2009/04/10/miroir-noir-le-zapping-infernal-d-arcade-fire\\_958950](http://www.liberation.fr/ecrans/2009/04/10/miroir-noir-le-zapping-infernal-d-arcade-fire_958950), consulté le 30 juin 2016.
- Higgins, Hayden, « Hayden Higgins. Journalist, organizer anthropologist », *Tumblr*, <http://haydenhiggins.tumblr.com/>, consulté le 16 novembre 2015.
- \_\_\_\_\_, « Arcade Fire Exploited Haiti, and Almost No One Noticed », *The Atlantic*, <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/11/arcade-fire-exploited-haiti-and-almost-no-one-noticed/281377/>, consulté le 16 novembre 2015.
- Hill Strategies, « Les quartiers artistiques au Canada, Édition Internet », <http://www.arts.on.ca/AssetFactory.aspx?did=857>, consulté le 31 de mars 2016.
- Hoard, Christian, « The Fire this Time », *Rolling Stone*, [http://web.archive.org/web/20071002100404/http://www.rollingstone.com/news/story/7047705/the\\_fire\\_this\\_time](http://web.archive.org/web/20071002100404/http://www.rollingstone.com/news/story/7047705/the_fire_this_time), consulté le 1 mai 2016.
- « Ian Cohen », *Pitchfork*, <http://pitchfork.com/staff/ian-cohen/albumreviews/1/>, consulté le 4 février 2015.
- Jacques, Gabrielle, « Le magazine Voir voit le jour », *Infopresse*, <http://www.infopresse.com/article/2016/1/28/le-nouveau-magazine-voir-voit-le-jour>, consulté le 30 avril 2016.
- « Jean-Daniel Beauvallet », *Wikipedia*, [http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Daniel\\_Beauvallet](http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Daniel_Beauvallet), consulté le 30 mars 2015.
- Jodoin, Simon, « Printemps médiatique au Voir », *Voir*, <https://voir.ca/chroniques/theologie-mediatique/2013/05/15/printemps-mediatique-au-voir/>, consulté le 30 avril 2016.

- « Journalisme gonzo », *L'internaute*, <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/journalisme-gonzo/>, consulté le 28 avril 2016.
- Kardolus, Guillermo, « Guillermo Kardolus », *Flickr*, <https://www.flickr.com/photos/66009955@N02/9599378803/>, consulté le 15 novembre 2015.
- Kilpatrick, Alex, « 'The Suburbs': A Majestic Drive Down Memory Lane », *The Observer*, <http://ndsmcobserver.com/2010/08/the-suburbs-a-majestic-drive-down-memory-lane/>, consulté le 1<sup>er</sup> juillet 2016.
- Kinos-Goodin, Jesse, « Arcade Fire reflect on what it took to enter a 'new era' with the Reflektor Tapes », *CBC Music*, <http://music.cbc.ca/#!/blogs/2015/9/Arcade-Fire-reflect-on-what-it-took-to-enter-a-new-era-with-the-Reflektor-Tapes>, consulté le 13 mai 2016.
- Korducki, Kelli, « Is indie rock dead? », *The Varsity, The University of Toronto's Student Newspaper Since 1880*, <http://thevarsity.ca/2007/07/17/is-indie-rock-dead/>, consulté le 11 juin 2016.
- La Presse Canadienne, « Un Grammy se traduit par une hausse des ventes au Canada pour Beck », *The Huffington Post*, [http://quebec.huffingtonpost.ca/2015/02/26/un-grammy-se-traduit-par-\\_n\\_6760618.html](http://quebec.huffingtonpost.ca/2015/02/26/un-grammy-se-traduit-par-_n_6760618.html), consulté le 15 juin 2016.
- La Sala Rossa, <http://lasalarossa.com/fr/about/>, consulté le 20 mars 2016.
- Les InRocks, <http://www.lesinrocks.com/>, consulté le 29 mars 2015.
- « Les Inrockuptibles », *Wikipedia*, [http://fr.wikipedia.org/wiki/Les\\_Inrockuptibles](http://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Inrockuptibles), consulté le 29 mars 2015.
- « Lindsay Zoladz », *Pitchfork*, <http://pitchfork.com/staff/lindsay-zoladz/>, consulté le 4 février 2015.
- « List of number-one albums of 2010 (Ireland) », *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_number-one\\_albums\\_of\\_2010\\_\(Ireland\)](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_number-one_albums_of_2010_(Ireland)), consulté le 16 mars 2016.
- « List of UK Albums Chart number ones of the 2010s », *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_UK\\_Albums\\_Chart\\_number\\_ones\\_of\\_the\\_2010s](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_UK_Albums_Chart_number_ones_of_the_2010s), consulté le 16 mars 2016.
- Martens, Todd, « Touch and Go to cut staff, distribution services », *Los Angeles Times*,

- [http://latimesblogs.latimes.com/music\\_blog/2009/02/touch-go-to-cut.html](http://latimesblogs.latimes.com/music_blog/2009/02/touch-go-to-cut.html), consulté le 14 juin 2016.
- Ménard, Élisabeth, « Arcade Fire envoûte son public au parc Jean-Drapeau », *Le Journal de Montréal*, <http://www.journaldemontreal.com/2014/08/30/un-spectacle-envoutant>, consulté le 22 mai 2016.
- Michaels, Sean, « Arcade Fire to split up (er, in 2020) », *The Guardian*, <http://www.theguardian.com/music/2010/sep/17/arcade-fire-split-up-2020>, consulté le 26 avril 2016.
- Moore, Ryan, « Indie rock », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2241531>, consulté le 10 juin 2016.
- National Post Staff, « Dinner with David Bowie: The night in 2005 when he invited a young Arcade Fire out for an evening », *National Post*, <http://news.nationalpost.com/arts/music/dinner-with-david-bowie-the-night-in-2005-when-he-invited-a-young-arcade-fire-out-for-an-evening>, consulté le 14 mai 2016.
- Neon Bible, *Discogs*, <https://www.discogs.com/fr/Arcade-Fire-Neon-Bible/master/5410>, consulté le 14 juin 2016.
- Nicolas, Andrés, « Les marchés de la musique enregistrée, 1<sup>er</sup> trimestre 2011 », *Cité de la musique, Observatoire de la musique*, [http://rmd.cite-musique.fr/observatoire/document/MME\\_S12011.pdf](http://rmd.cite-musique.fr/observatoire/document/MME_S12011.pdf), consulté le 10 juin 2016.
- Pareles, Jon, « The Arcade Fire: Beyond Indie », *The New York Times*, [http://www.nytimes.com/2010/08/01/arts/music/01arcade.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2010/08/01/arts/music/01arcade.html?_r=0), consulté le 20 avril 2016.
- Petridis, Alexis, « Arcade Fire Reflektor: Review », *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/music/2013/oct/24/arcade-fire-reflektor-review>, consulté le 2 juillet 2016.
- Philippe Brochen, « Christian Fevret, fondateur des *Inrockuptibles*, quitte l'hebdo », *Libération*, [http://www.liberation.fr/medias/2010/03/15/christian-fevret-fondateur-des-inrockuptibles-quitte-l-hebdo\\_615399](http://www.liberation.fr/medias/2010/03/15/christian-fevret-fondateur-des-inrockuptibles-quitte-l-hebdo_615399), consulté le 29 mars 2015.
- Pitchfork, <http://www.pitchfork.com>, consulté le 29 mars 2015.
- Pitchfork Music Festival, <http://pitchforkmusicfestival.com/about/>, consulté le 29 mars 2015.

« Pitchfork », *Wikipedia*, [http://en.wikipedia.org/wiki/Pitchfork\\_Media#cite\\_ref-18](http://en.wikipedia.org/wiki/Pitchfork_Media#cite_ref-18), consulté le 29 mars 2015.

Reflektor, *Discogs*, <https://www.discogs.com/fr/master/view/611685>, consulté le 14 juin 2016.

« Reflektor », *Instagram*, <https://www.instagram.com/reflektor/>, consulté le 15 novembre 2015.

« Reflektor d'Arcade Fire divise la critique », *La Presse*, <http://www.lapresse.ca/arts/musique/201310/31/01-4705793-reflektor-darcade-fire-divise-la-critique.php>, consulté le 12 mai 2016.

Regroupement Pied Carré, « Contexte », [http://www.piedcarre.org/?page\\_id=89](http://www.piedcarre.org/?page_id=89), consulté le 3 avril 2016.

Rezzonico, Philippe, « Arcade Fire : Le Point D'orgue De 10 Ans De Succès », *ICI Radio Canada*, <http://blogues.radio-canada.ca/lafiliererezzonico/2014/08/31/arcade-fire-le-point-dorgue-de-dix-ans-de-succes/>, consulté le 15 février 2016.

Richards, Chris, « Arcade Fire's 'Reflektor': Still devoid of wit, subtly and danger », *The Washington Post*, [https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/arcade-fires-reflektor-still-devoid-of-wit-subtlety-and-danger-now-with-bongos/2013/10/28/6471097a-4004-11e3-9c8b-e8deeb3c755b\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/arcade-fires-reflektor-still-devoid-of-wit-subtlety-and-danger-now-with-bongos/2013/10/28/6471097a-4004-11e3-9c8b-e8deeb3c755b_story.html), consulté le 2 juillet 2016.

Robillard, Olivier, « Bars et petites salles du Mile End sur la sellette : Montréal, ville ouverte? », *Voir*, <https://voir.ca/societe/2009/03/26/bars-et-petites-salles-du-mile-end-sur-la-sellette-montreal-ville-ouverte/>, consulté le 20 mai 2016.

« Rolling Stone », *Wikipedia*, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Rolling\\_Stone](https://fr.wikipedia.org/wiki/Rolling_Stone), consulté le 28 avril 2016.

« Rolling Stone », *Wikipedia*, « [https://en.wikipedia.org/wiki/Rolling\\_Stone#cite\\_note-9](https://en.wikipedia.org/wiki/Rolling_Stone#cite_note-9), consulté le 28 avril 2016.

Salon de la musique indépendante de Montréal/Québec, <http://salondelamusique.ca/about/>, consulté le 10 juin 2016.

Schreiber, Ryan, « The Arcade Fire », *Pitchfork*, <http://pitchfork.com/features/interview/5963-the-arcade-fire/?page=3>, consulté le 14 juin 2016.

Simpson, Dave, « Four funerals and a wedding », *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/music/2005/mar/11/arcadefire.popandrock>, consulté le

26 juin 2016.

Singh, Amrit, « Arcade Fire LP4 Out 10/29 », *Stereogum*, <http://www.stereogum.com/1405441/arcade-fire-lp4-out-1029/news/>, consulté le 15 novembre 2015.

« Stéphane Deschamps », *France Inter*, <http://www.franceinter.fr/personne-stephane-deschamps>., consulté le 30 mars 2015.

« Stephen M. Deusner », *Pitchfork*, <http://pitchfork.com/staff/stephen-m-deusner/>, consulté le 4 février 2015.

« The Arcade Fire is red Hot », *McGill News*, <http://www.mcgill.ca/news-archives/2004/winter/newsbites/three/>, consulté le 20 avril 2015.

The Canadian Press, « Arcade Fire plays secret Montreal Show as Reflektors », *CBC News*, <http://www.cbc.ca/news/canada/montreal/arcade-fire-plays-secret-montreal-show-as-reflektors-1.1703236>, consulté le 16 novembre 2015.

The Dears, <http://thedears.tumblr.com/biography>, consulté le 2 avril 2016.

« The Pitchfork Review », *Fast Company*, <http://www.fastcompany.com/3021979/pitchfork-to-launch-print-publication-the-pitchfork-review>, consulté le 29 mars 2015.

The Suburbs, *Discogs*, <https://www.discogs.com/fr/master/view/264742>, consulté le 14 juin 2016.

« The Suburbs », *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Suburbs\\_\(album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Suburbs_(album)), consulté le 16 mars 2016.

Tingen, Paul, « Craig Silvey: Mixing Arcade Fire ‘The Suburbs’ », *Sound on Sound*, <http://www.soundonsound.com/sos/nov10/articles/it-1110.htm>, consulté le 13 mai 2016.

Tingen, Paul, « Inside Track: Arcade Fire’s Reflektor », *Sound on Sound*, <http://www.soundonsound.com/sos/mar14/articles/inside-track-0314.htm>, consulté le 12 mai 2016.

Ville de Montréal, [http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?\\_pageid=7557,81223570&\\_dad=portal&\\_schema=PORTA](http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=7557,81223570&_dad=portal&_schema=PORTA), consulté le 31 de mars 2016.

« What we do », *Merlin*, <http://www.merlinnetwork.org/what-we-do>, consulté le 5 avril 2015.

Who is Arcade Fire, <http://whoisarcadefire.com/>, consulté le 13 mai 2016.

Who is Arcade Fire, *Twitter*, <https://twitter.com/whoisarcadefire>, consulté le 13 mai 2016.

### Critiques numériques

Beauvallet, Jean-Daniel, « Neon Bible », *Les InRocks*, <http://www.lesinrocks.com/musique/critique-album/neon-bible/>, consulté le 4 février 2015.

Cohen, Ian, « The Suburbs », *Pitchfork*, <http://pitchfork.com/reviews/albums/14516-the-suburbs/>, consulté le 4 février 2015.

Deschamps, Stéphane, « Premier album de la nouvelle révélation rock : hallucinant », *Les InRocks*, <http://www.lesinrocks.com/musique/critique-album/the-arcade-fire/>, consulté le 4 février 2015.

Deusner, Stephen M., « Arcade Fire EP », *Pitchfork*, <http://pitchfork.com/reviews/albums/453-arcade-fire-ep/>, consulté le 4 février 2015.

Deusner, Stephen M., « Neon Bible », *Pitchfork*, <http://pitchfork.com/reviews/albums/9946-neon-bible/>, consulté le 4 février 2015.

Eliscu, Jenny, « Funeral », *Rolling Stone*, <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/funeral-20041209>, consulté le 25 avril 2016.

Fricke, David, « Neon Bible », *Rolling Stone*, <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/neon-bible-20070220>, consulté le 25 avril 2016.

Fricke, David, « Reflektor », *Rolling Stone*, <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/reflektor-20130927>, consulté le 13 juin 2016.

Moore, David, « Funeral », *Pitchfork*, consulté le 4 février 2015, <http://pitchfork.com/reviews/albums/452-funeral/>.

Robillard Laveaux, Olivier, « The Arcade Fire. Neon Bible », *Voir*, <https://voir.ca/albums/the-arcade-fire-neon-bible/>, consulté le 25 mars 2016.

Robillard Laveaux, Olivier, Marie Hélène Poitras et Olivier Lalande, « The Arcade Fire. The Suburbs », *Voir*, <https://voir.ca/albums/arcade-fire-the-suburbs/>, consulté le 25

mars 2016.

Robillard Laveaux, Olivier, « Reflektor », *Voir*, <https://voir.ca/albums/arcade-fire-reflektor/>, consulté le 25 avril 2016.

Sheffield, Bob, « The Suburbs », *Rolling Stones*, <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/the-suburbs-20100721>, consulté le 25 avril 2016.

Siankowski, Pierre, « Funeral », *Les InRocks*, <http://www.lesinrocks.com/musique/critique-album/funeral/>, consulté le 4 février 2015.

Siankowski, Pierre, « The Suburbs », *Les InRocks*, <http://www.lesinrocks.com/musique/critique-album/the-suburbs/>, consulté le 4 février 2015.

Siankowski, Pierr, « Reflektor : immense Arcade Fire », *Les InRocks*, <http://www.lesinrocks.com/musique/critique-album/reflektor-immense-arcade-fire/>, consulté le 4 février 2015.

« The Arcade Fire. Funeral », *Voir*, <https://voir.ca/albums/the-arcade-fire-funeral/>, consulté le 25 mars 2016.

Zoladz, Lindsay, « Reflektor », *Pitchfork*, <http://pitchfork.com/reviews/albums/18667-arcade-fire-reflektor/>, consulté le 4 février 2015.

### **Enregistrements audiovisuels électroniques**

« Arcade Fire: Early interview with Win Butler and Régine Chassagne », *Youtube*, [https://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=1Tg-rDhgfDg](https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=1Tg-rDhgfDg), consulté le 20 avril 2016.

« Interview with Régine Chassagne from Arcade Fire », *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=F8IINsgLDJY>, consulté le 20 avril 2016.

The Grammy's, « Arcade Fire accepting the Grammy for Album of the Year at the 53<sup>rd</sup> Grammy », *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=f5npCMAok-M>, consulté le 13 mai 2016.

The Grammy's, « Arcade Fire in the media center after winning Album of the Year! », *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=ce0jknI0YM>, consulté le 13 mai 2016.

Flashspacer, « Arcade Fire – Nirvana vs Pearl Jam », *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=LrTYjiHhZ4>, consulté le 15 juin 2016.

Voir, « Sur les traces d'Arcade Fire », *Télé-Québec*, <http://zonevideo.telequebec.tv/media/7583/sur-les-traces-d-arcade-fire/voir>, consulté le 16 novembre 2015.

### **Enregistrements audio<sup>369</sup>**

Arcade Fire, *Funeral*, Merge Records, 2004.

Arcade Fire, *Arcade Fire*, Merge Records, 2005.

Arcade Fire, *Neon Bible*, Merge Records, 2007.

Arcade Fire, *The Suburbs*, Merge Records, 2010.

Arcade Fire, *Reflektor*, Merge Records, 2013.

### **Enregistrements audiovisuels**

Bossa, Giuliano et Melanie Laurent, *Montréal Underground*, autoproduit, 2013.

Cool, Dave, « What is indie ?. A Look into the World of Independent Musicians », Stand Alone Records, Montréal, 2006.

Gélinas, Yannick B., *From Montréal*, Eurêka! Productions, 2011.

Griffin, Thomas, *Je suis dans un band*, Sycomore Films, 2013.

Morisset, Vincent, *Miroir Noir: Neon Bible archives*, Merge Records, Chapen Hill, 2008.

---

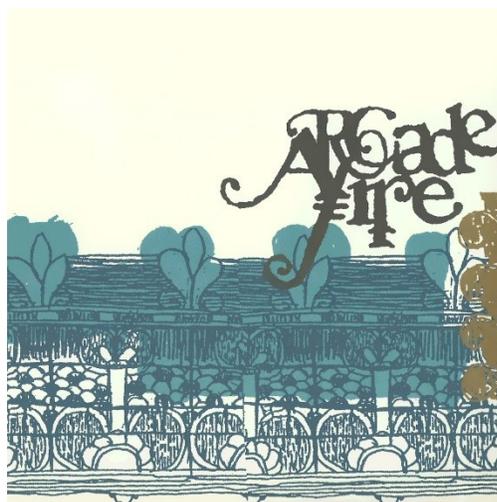
<sup>369</sup> Liste complète des différentes versions des disques enregistrés dans les annexes.

# ANNEXES

## Annexe 1

Fiches techniques de la discographie d'Arcade Fire<sup>1</sup>.

### 1. *Arcade Fire*



Chansons:

Old Flame - 3:58

I'm Sleeping In A Submarine - 2:48

No Cars Go - 6:02

The Woodland National Anthem - 3:59

My Heart Is An Apple - 4:27

Headlights Look Like Diamonds - 4:25

Vampire / Forest Fire - 7:16

Versions:

*Arcade Fire* (CD, EP) autoproduction AFCD001 Canada 2003

*Arcade Fire* (CD, EP) autoproduction AFCD001 Canada 2003

*Arcade Fire* (CD, EP, RE) Rough Trade RTRADCD248 UK 2005

*Arcade Fire* (CD, EP, RE) Rough Trade RTRADCD248 UK 2005

*Arcade Fire* (CD, EP, RE, RM) Merge Records MRG269CD USA & Canada 2005

*Arcade Fire* (CD, EP, RE, RM) Rough Trade RTRADCD248 Europe 2005

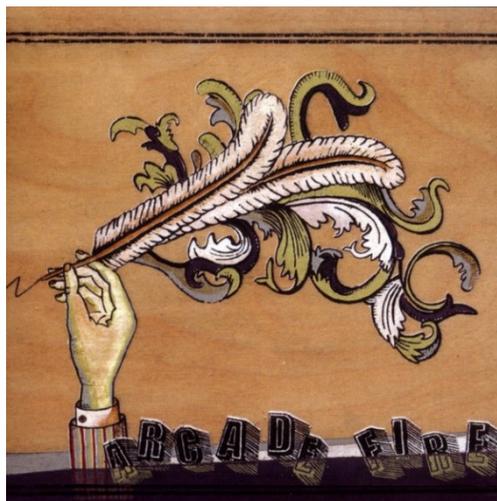
*Arcade Fire* (CD, EP, RE, RM) Rough Trade RTRADCD248 UK 2005

---

<sup>1</sup> Tel que déjà cité dans la p. 87 de ce mémoire, toutes les fiches techniques sont extraites de la base de données collaborative Discogs.



## 2. *Funeral*



### Chansons:

Neighborhood #1 (Tunnels) - 4:48  
Neighborhood #2 (Laïka) - 3:32  
Une Année Sans Lumière - 3:41  
Neighborhood #3 (Power Out) - 5:12  
Neighborhood #4 (7 Kettles) - 4:49  
Crown Of Love - 4:42  
Wake Up - 5:35  
Haïti - 4:07  
Rebellion (Lies) - 5:12  
In The Backseat - 6:20

### Versions:

*Funeral* (CD, Album) Merge Records MRG 255 US 2004  
*Funeral* (10xFile, MP3, Album, 320) Merge Records MRG255 2004  
*Funeral* (CD, Album) Noiselab MRG 255 Mexico 2004  
*Funeral* (CD, Album) High Note Records, Rough Trade HN794CD Asia 2004  
*Funeral* (CD, Album) Spunk URA 141 Australia & New Zealand 2004  
*Funeral* (CD, Album, Gat) Rough Trade RTRADCD219 UK 2004  
*Funeral* (CD, Album, Gat) Merge Records MRG 255 Canada 2004  
*Funeral* (CD, Album, Promo) Rough Trade RTRADCDP219 UK 2004  
*Funeral* (CDr, Album, Promo) Rough Trade RTRADCDP219 UK 2004  
*Funeral* (CDr, Album, Promo) Merge Records MRG255 US 2004  
*Funeral* (Minimax, Album) Merge Records 7798093718423 2004  
*Funeral* (2xCD, Album) V2 V2CP 236237 Japan 2005  
*Funeral* (CD, Album) Slag Records SLG009 Brazil 2005  
*Funeral* (CD, Album) Sinnamon Records sincd94 Spain 2005  
*Funeral* (CD, Album) EQ Music EA 70836 Singapore 2005  
*Funeral* (CD, Album, Gat) Rough Trade RTRADCD219 UK 2005

*Funeral* (CD, Album, Gat) Sinnamon Records sincd94 Spain 2005  
*Funeral* (CD, Album, Gat) Rough Trade RTRADCD219 UK 2005  
*Funeral* (CD, Ltd, Har) Pastel Music PMCD 2007 South Korea 2005  
*Funeral* (LP, Album) Rough Trade, Rough Trade RTRADLP219, RTRADLP 219 UK 2005  
*Funeral* (LP, Album, Gat) Merge Records mrg255 US 2005  
*Funeral* (CD, Album, Gat) Merge Records, Selecta MBB 20001 Argentina 2007  
*Funeral* (CD, Album) Soyuz Music, Rough Trade RTRADCD219 Russia 2008  
*Funeral* (LP, Album, RE, 180) Merge Records MRG255 US 2009  
*Funeral* (CD, Album) Merge Records MRG 255 US Unknown

### 3. *Neon Bible*



#### Chansons:

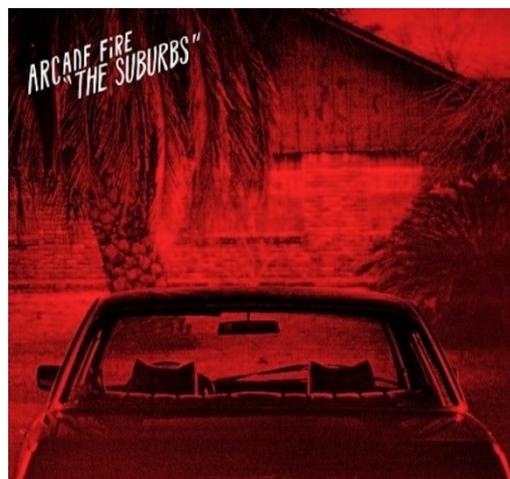
Black Mirror - 4:13  
Keep The Car Running - 3:29  
Neon Bible - 2:16  
Intervention - 4:19  
Black Wave / Bad Vibrations - 3:57  
Ocean Of Noise - 4:53  
The Well And The Lighthouse - 3:56  
(Antichrist Television Blues) - 5:10  
Windowsill - 4:16  
No Cars Go - 5:43  
My Body Is A Cage - 4:47

#### Versions:

*Neon Bible* (CD, Album, Car) Merge Records MRG285 UK 2007  
*Neon Bible* (11xFile, MP3, Album, VBR) Universal Music International Division none  
Germany 2007  
*Neon Bible* (CD, Album) Merge Records MRG285 Ukraine 2007

*Neon Bible* (CD, Album) Not On Label (Arcade Fire) 460502601135 Russia 2007  
*Neon Bible* (CD, Album) Spunk URA210 Australia 2007  
*Neon Bible* (CD, Album) Merge Records MRG285 US 2007  
*Neon Bible* (CD, Album, Car) Noiselab MRG285 Mexico 2007  
*Neon Bible* (CD, Album, Car) Universal 1723388 Malaysia 2007  
*Neon Bible* (CD, Album, Car) Sonovox Records, City Slang 1723388, 955 0000 Europe 2007  
*Neon Bible* (CD, Album, Car) Universal Music (UK) Ltd. 06025 172 3388 Universal Music (UK) Ltd. 01, 518 51625 UK 2007  
*Neon Bible* (CD, Album, Car) Slag Records SLG014 Brazil 2007  
*Neon Bible* (CD, Album, Car) City Slang, Merge Records 955 0000, MRG285 Germany 2007  
*Neon Bible* (CD, Album, Car) Universal 460502601135 Russia 2007  
*Neon Bible* (CD, Album, Car) Selecta MBB20002 Argentina 2007  
*Neon Bible* (CD, Album, Dlx, Ltd, Cla) Merge Records MRG300 USA & Canada 2007  
*Neon Bible* (CD, Album, Jew) Merge Records MRG285 US 2007  
*Neon Bible* (CD, Album, Ltd, Dee) Mercury, Merge Records 172 3674, MRG300 UK 2007  
*Neon Bible* (CD, Album, Promo) Not On Label NEONCJ1 UK 2007  
*Neon Bible* (CD, Album, Promo) Merge Records MRG285 PROMO US 2007  
*Neon Bible* (CD, Album, Promo, Car) Spunk SPUNKPRO009 Australia 2007  
*Neon Bible* (CD, Album, Unofficial) Merge Records (2) MRG285 Russia 2007  
*Neon Bible* (CD, Ltd, Dee) City Slang, Merge Records 955 0001, MRG300 Germany 2007  
*Neon Bible* (CDr, Album, Promo) Spunk none Australia 2007  
*Neon Bible* (Cass, Album) Universal Music Indonesia 2899 Indonesia 2007  
*Neon Bible* (LP + LP, S/Sided, Etch + Album) Sonovox Records 1724447 UK 2007  
*Neon Bible* (LP + LP, S/Sided, Etch + Album, Gat) Merge Records MRG285 US 2007  
*Neon Bible* (LP, Album, Gat + LP, S/Sided, Album, Etch) City Slang 955 0002 Germany 2007

#### 4. *The Suburbs*



Chansons:

The Suburbs - 5:14  
Ready To Start - 4:15  
Modern Man - 4:39  
Rococo - 3:56  
Empty Room - 2:51  
City With No Children - 3:11  
Half Light I - 4:15  
Half Light II (No Celebration) - 4:25  
Suburban War - 4:45  
Month Of May - 3:50  
Wasted Hours - 3:20  
Deep Blue - 4:28  
We Used To Wait - 5:01  
Sprawl I (Flatland) - 2:54  
Sprawl II (Mountains Beyond Mountains) - 5:25  
The Suburbs (Continued) - 1:27

Versions:

*The Suburbs* (CD, Album) City Slang, City Slang 2742629/A, 2742629 UK & Europe 2010  
*The Suburbs* (16xFile, MP3, Album, VBR) Universal Music International Division none Germany 2010  
*The Suburbs* (16xFile, MP3, VBR) Mercury none Europe 2010  
*The Suburbs* (2xLP, Album, Gat) Merge Records MRG385 Canada 2010  
*The Suburbs* (2xLP, Album, Gat) Merge Records, Sonovox Records MRG385, none US 2010  
*The Suburbs* (2xLP, Album, Gat) City Slang 2743427 Europe 2010  
*The Suburbs* (2xLP, Album, Gat) City Slang 2743427 UK & Ireland 2010  
*The Suburbs* (2xLP, Album, Gat) Merge Records MRG385 US 2010  
*The Suburbs* (CD, Album) City Slang 2742629/B Europe 2010  
*The Suburbs* (CD, Album) City Slang, City Slang 2742629/E, 2742629 Europe 2010  
*The Suburbs* (CD, Album) Merge Records MRG385 US 2010  
*The Suburbs* (CD, Album) City Slang 2742629/F UK & Europe 2010  
*The Suburbs* (CD, Album) Sonovox Records URA333 Australia 2010  
*The Suburbs* (CD, Album) Universal Music Brasil 60252742629 Brazil 2010  
*The Suburbs* (CD, Album) City Slang 2742629/C UK & Europe 2010  
*The Suburbs* (CD, Album) Universal Music Korea, City Slang DM6640, 2742629 South Korea 2010  
*The Suburbs* (CD, Album) City Slang 2742629/G Europe 2010  
*The Suburbs* (CD, Album) City Slang 2742629/H Europe 2010  
*The Suburbs* (CD, Album) Universal Music Russia 4605026706118 Russia 2010  
*The Suburbs* (CD, Album) Universal Music Group 2742629/A Mexico 2010  
*The Suburbs* (CD, Album + 7", S/Sided, W/Lbl, Ltd) City Slang 2742629/C Europe 2010  
*The Suburbs* (CD, Album, Bei) Merge Records MRG385 US 2010  
*The Suburbs* (CD, Album, Blu) Merge Records MRG385 US 2010

*The Suburbs* (CD, Album, Dig) Universal 2742629/G Argentina 2010  
*The Suburbs* (CD, Album, Gat) City Slang 2742629/G Europe 2010  
*The Suburbs* (CD, Album, Gat) City Slang 2742629/D UK & Europe 2010  
*The Suburbs* (CD, Album, Gre) Merge Records MRG385 US 2010  
*The Suburbs* (CD, Album, Ltd) Universal Music UICR1085 Japan 2010  
*The Suburbs* (CD, Album, Pin) Merge Records MRG385 US 2010  
*The Suburbs* (CD, Album, Red) Merge Records MRG385 US 2010  
*The Suburbs* (CD, Album, Unofficial) Not On Label Z89847 Russia 2010  
*The Suburbs* (CD, Album, Yel) Merge Records MRG385 Canada 2010  
*The Suburbs* | *Scenes From The Suburbs* (CD, Album + DVDV) Merge Records MRG420 US 2011  
*The Suburbs* (18xFile, MP3, Album, Dlx, 320) Universal Music none Europe 2011  
*The Suburbs* (CD, Album + DVDV) Universal 2770134 Europe 2011

## 5. Reflektor



### Chansons:

Reflektor - 7:34  
We Exist - 5:44  
Flashbulb Eyes - 2:42  
Here Comes The Night Time - 6:31  
Normal Person - 4:22  
You Already Know - 3:59  
Joan Of Arc - 5:25  
Here Comes The Night Time II - 2:52  
Awful Sound (Oh Eurydice) - 6:14  
It's Never Over (Hey Orpheus) - 6:43  
Porno - 6:03  
Afterlife - 5:53

Supersymmetry - 11:17

Versions:

*Reflektor* (2xLP, Album, 180) Sonovox Records 3752119 Europe 2013  
*Reflektor* (2xCD) Merge Records, Arcade Fire Inc. MRG485B, 37559206 Canada 2013  
*Reflektor* (2xCD, Album) Sonovox Records, Merge Records MRG485B US 2013  
*Reflektor* (2xCD, Album) Sonovox Records, Merge Records MRG485B, MRG485B1 2013  
*Reflektor* (2xCD, Album) Sonovox Records 3752118 Australia & New Zealand 2013  
*Reflektor* (2xCD, Album, Bes) Sonovox Records, Merge Records MRG485B US 2013  
*Reflektor* (2xCD, Album, Gat) Sonovox Records 3752118 Europe 2013  
*Reflektor* (2xCD, Album, Gat) Universal Music Korea, Sonovox Records, Sonovox Records DE30817, 3755356, 3755357 South Korea 2013  
*Reflektor* (2xCD, Album, Gat) Sonovox Records 3752118 Indonesia 2013  
*Reflektor* (2xCD, Album, Ltd) Sonovox Records, Merge Records MRG485B Canada 2013  
*Reflektor* (2xLP, Album, 180) Merge Records, Sonovox Records MRG485A USA & Canada 2013

## Annexe 2

Liste des concerts d'Arcade Fire<sup>2</sup>.

2002

Mai

12 – Ottawa, ON – Zaphod Beeblebrox

16 – Montréal, QC – 1619 William Street (fête dans un loft)

28 – Montréal, QC – 1619 William Street (fête dans un loft)

Décembre

1 – Montréal, QC – La Sala Rossa

2003

Janvier

1 – Montréal, QC – La Sala Rossa

10 – Toronto, ON – El Mocambo

Février

2 – Ottawa, ON- Babylon

Mars

29 – Montréal, QC – Casa del Popolo (présentation de l'EP *Arcade Fire*)

Avril

12 – Montréal, QC – Jupiter Room

Juin

10 – Montréal, QC – La Sala Rossa

Juillet

2 – Brantford, ON – The Ford Plant

---

<sup>2</sup> Pour les années 2002-2011, la liste des concerts est tirée de : Mick Middles, *Arcade Fire. Behind the Black Mirror*, p.173-187.

3 – Toronto, ON – Rivoli  
5 – London, ON – The Office  
7 – Guelph, ON – The Black Mustard  
10 – Cambridge – The Zeitgeist Gallery

Septembre

6 – Ottawa – Barrymore's  
9 – Montréal, QC – La Sala Rossa  
11 – Guelph – Ed Video  
13 – Toronto, ON – Rivoli  
27 – Montréal, QC – Club Soda

Octobre

11 – Toronto – The Horeshoe Tavern  
16 – Montréal, QC – La Sala Rossa

2004

Janvier

9 – Toronto – Sneaky Dee's  
10 – Guelph – Ed Video  
11 – Hamilton – The Underground  
21 – Montréal – La Sala Rossa

Février

6 – Montréal, QC – Casa del Popolo  
13 – Montréal, QC – Pavilion

Mars

4 – Toronto, ON – 44 Sudbury  
26 – New York, NY – The Knitting Factory

Avril

12 – New York, NY – The Knitting Factory

Mai

6 – New York, NY – The Knitting Factory  
Juin (tour avec The Unicorns)  
6 – Washington, DC – Black Cat  
7 – Columbia, SC – New Brookland Tavern  
8 – Atlanta, GA – Echo Lounge  
10 – Birmingham, AL – The Nick  
11 – New Orleans, LA – One Eyed Jack's  
12 – Houston, TX – Mary Jane's Fat Cat  
14 – Austin, TX – Emo's  
15 – Denton, TX – Hailey's  
16 – Oklahoma City, OK – The Conservatory  
17 – St. Louis, MO – Rocket Bar  
18 – Chicago, IL – Open End Gallery  
19 – Milwaukee, WI – Mad Planet  
21 – Pittsburgh, PA – Tex Theatre  
22 – Rochester, NY – Bug Jar  
23 – Toronto, ON – Lee's Palace

27 – Montréal, QC – El Salon

Juillet

24 – Guelph, ON – Hillside Festival

28 – Chapel Hill, NC – Local 506

Août

7 – Toronto, ON – Toronto Island – Hot August Night

Septembre

25 – Montréal, QC – The Salvation Army Citadel

26 – Wakefield, QC – Black Sheep Inn

29 – Kingston, ON – Clark Hall Pub

30 – Guelph, ON – The Trasheteria

Octobre

11 – Toronto, ON – Lee’s Palace

12 – Hamilton, ON – Underground

13 – New York, NY – Mercury Lounge

14 – New York, NY – Museum of Television and Radio

16 – New York, NY – Arlene’s Grocery

30 – Bar Harbor, ME – College of the Atlantic

Novembre

5 – Halifax, NS – The Marquee w/ The Organ

10 – Medford, MA – Hotung Café – Tufts U

11 – New York, NY – Bowery Ballroom

12 – Boston, MA – TT the Bear’s

13 – Ithaca, NY – Cornell University – Noyes Community Center

14 – Philadelphia, PA – First Unitarian Church

15 – Pittsburgh, PA – Garfiel Artworks

16 – Cleveland, OH – Beachland Ballroom

18 – Detroit, MI – Magis Stick

19 – Cincinnati, OH – Southgate House

20 – Lexington, KY – The Dame

21 – Champaign, IL – High Dive

23 – Iowa City, IA – Gabe’s Oasis

24 – Milwaukee, WI – Mad Planet

25 – Chicago, IL – Logan Square Auditorium

26 – Chicago, IL – Empty Bottle

27 – Minneapolis, MN – 400 Bar

29 – Omaha, NE – Sokol Underground

30 – Columbia, MO – Mojo’s

Décembre

1 – Lawrence, KS – Jachpot Saloon

3 – Denver, CO – Larimer Lounge

6 – Phoenix, AZ – Modified Arts

7 – Los Angeles, CA – Spaceland

8 – San Francisco, CA – Bootom of the Hill

10 – Portland, OR – Bossanova Ballroom

11 – Seattle, WA – Neumos

12 – Vancouver, BC – Commodore Ballroom  
12/13 Victoria, BC – Lucky Bar  
14 – Vancouver, BC – Mesa Luna

2005

Janvier

12/14 – San Francisco, CA – Great American Music Hall  
15/16 – Los Angeles, CA – Troubadour  
17 – San Diego, CA – The Casbah  
18 – Tucson, AZ – Solar Culture  
21 – Austin, TX – Emo's  
22 – Dallas, TX – Trees  
23 – Houston, TX – Fat Cat's  
24 – New Orleans, LA – The Parish Room  
26 – Atlanta, GA – Variety Playhouse  
27 – Ashville, NC – The Orange Peel  
28 – Carrboro, NC – Cat's Cradle  
30 – Washington, DC – 9:30 Club  
31 – Philadelphia, PA – Theatre of Living Arts

Février

1 – New York, NY – Webster Hall  
2 – New York, NY – Irving Plaza  
3 – Boston, MA – Roxy  
8 – London, England – King's College  
10 – Paris, France – Le Nouveau Casino  
11 – Amsterdam, Netherlands – Melkweg  
13 – Berlin, Germany – Magnet  
14 – Oslo, Norway – Garage  
15 – Stockholm, Sweden – Debaser  
17 – London, England – ULU

Avril

23/25 – Montréal, QC – Theatre Corona  
26/28 – Toronto, ON – Danforth Music Hall

Mai

1 – Indio, CA – Empire Polo Field  
4 – Manchester, England – Manchester University  
5 – Glasgow, Scotland – Union Debating Chamber  
6 – Birmingham, England – Carling Academy Birmingham  
8 – Bristol, England – Carling Academy Bristol  
9 – London, England – Astoria  
11 – Amsterdam, Netherlands – Paradiso  
12 – Rotterdam, Netherlands – Nighttown  
14 – Tourcoing, France – Le Grand Mix (annulé)  
15 – Brussels, Belgium – Cirque Royal  
16 – Paris, France – Elysée-Montmatre  
17 – Koln, Germany – Gebäude 9

18 – Hamburg, Germany – Knust  
 20 – Berlin, Germany – Postbahnhof  
 21 – Vienna, Austria – Flex  
 22 – Munich, Germany – Feuerwerk  
 23 – Zurich, Switzerland – The Mascotte  
 24 – Milan, Italy – Rainbow  
 26 – Barcelona, Spain – Primavera Sound Festival  
 26 – Hollywood, CA – KCRW World Music Series – The Hollywood Bowl  
 28 – George, WA – Sasquatch Music Festival – The George Amphitheatre  
 Juillet  
 23 – Guelph, ON – Hillside Festival  
 24 – Grant Park, Chicago, IL – Lollapalooza  
 Août  
 13 – Tokyo, Japan – Summersonic Festival  
 14 – Osaka, Japan – Summersonic Festival  
 17 – Paredes de Coura, Portugal – Festival Paredes de Coura  
 19 – Hasselt, Belgium – Pukkelpop Festival  
 20 – Biddinghuizen, Holland – Lowlands Festival  
 22 – Nantes, France – Olympic  
 25 – Paris, France – Rock en Seine Festival  
 26 – Koln, Germany – Monsters of Spex  
 27 – Reading, England – Reading Festival  
 28 – Leeds, England – Leeds Festival  
 30 – Liverpool, England – Carling Academy  
 31 – Edinburgh, Scotland – Princes Street Gardens  
 Septembre  
 1 – Sheffield, England – Sheffield Leadmill  
 3 – Stradbally, Ireland – Electric Picnic  
 8 – New York, NY – Fashion Rocks – Radio City Music Hall  
 15 – New York, NY – Summerstage – Central Park  
 17 – Devore, CA – KROQ Inland Invasion 5 – Glen Helen Hyundai Pavilion  
 18 – San Francisco, CA – The Warfield  
 20 – Portland, OR – Crystal Ballroom  
 21 – Seattle, WA – The Paramount  
 23 – Austin, TX – Stubb’s BBQ  
 25 – Austin, TX – Austin City Limits  
 28 – Chicago, IL – Riviera Theatre  
 29 – Minneapolis, MN – First Avenue  
 30 – Winnipeg, MB – Burton Cummings Theatre  
 Octobre  
 2 – Saskatoon, SK – Odeon Event Center  
 4 – Edmonton, AB – Red’s  
 5 – Calgary, AB – MacEwan Hall  
 7 – Vancouver, BC – PNE Forum  
 8 – Mountain View, CA – Download Festival – Shoreline Amphitheatre  
 22 – Rio de Janeiro, Brazil – Tim Festival – Museu de Arte Moderna

23 – Sao Paulo, Brazil – Tim Festival – Arena Skol Anhembi  
25 – Porto Alegre, Brazil – Tim Festival – Pavilhão (Aeroporto)  
30 – Las Vegas, NV – Vegoose – Sam Boyd Stadium

Novembre

(Avec U2)

25 – Ottawa, ON – Corel Centre

26/28 – Montréal, QC – Bell Centre

2006

Pas de concerts.

2007

Janvier

19 – Ottawa, ON – Canterbury High School

20 – Montréal, QC – St. Michel Catholic Church

29/31 – London, England – St. John's Church, Smith Square

Février

1/2 – London, England – Porchester Hall

6/9 – Montréal, QC – Ukranina National Federation

13/17 – New York, NY – Judson Memorial Church

Mars

(Tournée européenne)

5/6 – Dublin, Ireland – Olympia

8/9 – Manchester, England – Apollo

11/12 – Glasgow, Scotland – Barrowlands

14/17 – London, England – Brixton Academy

19/20 – Paris, France – Olympia

23 – Stockholm, Sweden – Cirkus

24 – Oslo, Norway – Centrum Scene (annulé)

25 – Copenhagen, Denmark – KB Hallen (annulé)

27 – Berlin, Germany – Postbahnhof (annulé)

28 – Munich, Germany – Elserhalle (annulé)

31 – Lyon, France – Transbordeur (annulé)

Avril

1 – Cologne, Germany – Palladium (annulé)

2 – Utrecht, Netherlands – Vredenburg (annulé)

4 – Brussels, Belgium – Halles de Schaerbeek (annulé)

5 – Lille, France – L'aéronef (annulé)

26 – San Diego, CA – Spreckels Theatre

28 – Indio, CA – Empire Polo Field

Mai

1 – Atlanta, GA – Civic Center

2 – Asheville, NC – Thomas Wolfe Auditorium

4 – Washington, DC – DAR Constitution Hall

5 – Philadelphia, PA – Tower Theatre

7/9 – New York, NY – The United Palace

10 – Boston, MA – Orpheum Theatre  
 12/13 – Montréal, QC – Arena Maurice Richard  
 15/16 – Toronto, Ontario – Massey Hall  
 18/20 – Chicago, IL – Chicago Theatre  
 24 – Burnaby, BC – Deer Lake Park  
 26 – George, WA – The Gorge  
 27 – Portland, OR – Schnitzer Concert Hall  
 29/30 – Los Angeles, CA – Greek Theatre  
 Juin  
 1/2 – Berkeley, CA – Greek Theatre  
 22 – Glastonbury Festival, England  
 23 – Scheeßel, Germany – Hurricane Festival  
 24 – Tuttlingen, Germany – Southside Festival  
 27 – Arendal, Norway (Tromøy) – Hovefestivalen  
 30 – St. Gallen, Switzerland – Open Air St. Gallen  
 Juillet  
 1 – Belfort, France – Les Eurockéennes  
 3 – Lisbon, Portugal – Super Bock Super Rock  
 5 – Roskilde, Denmark – Roskilde Festival  
 7 – Kinross, Scotland – Balado Park – T In The Park  
 8 – Ireland – Oxegen Festival  
 11 – Ferrara, Italy – Piazza Castello – Bands Apart Festival  
 13 – Parc del Fòrum, Barcelona, Spain – Summercase Festival  
 14 – Viñas Viejas, Boadilla del Monte – Madrid, Spain – Summercase Festival  
 15 – Southwold, Suffolk, UK – Henham Park – Latitude Festival  
 18 – Lyon, France – Les Nuits de Fourvière  
 20 – Carhaix, France – Festival de Vieilles Charrues  
 21 – Angoulême, France – Garden Nef Party  
 22 – Nîmes, France – Festival de Nîmes  
 25 – Nyon, Switzerland – Paleo Festival  
 Août  
 17 – Hasselt, Belgium – Pukkelpop Festival  
 19 – Biddinghuizen, Holland – Lowlands Festival  
 22 – Cologne, Germany – Palladium  
 24 – Paris, France – Rock En Seine  
 25 – Reading, England – Reading Festival  
 26 – Leeds, England – Leeds Festival  
 Septembre  
 15 – Austin, TX – Austin City Limits Festival  
 17 – Denver, CO – Red Rocks Amphitheatre  
 20 – Los Angeles, CA – Hollywood Bowl  
 21 – Mountain View, CA – Shoreline Amphitheatre  
 24 – Seattle, WA – Bank of America Arena  
 26 – Lehi, UT – Thanksgiving Point  
 28 – Kansas City, MO – Starlight Theatre  
 30 – St. Paul, MN – Roy Wilkins Auditorium

## Octobre

- 3 – Louisville, KY – Waterfront Park
- 5 – Columbus, OH – LC Pavilion
- 6 – New York, NY – Randall’s Island
- 23/24 – Dublin, Ireland – Phoenix Park
- 26 – Glasgow, Scotland – SECC
- 27 – Manchester, England – MEN Arena
- 29 – Newcastle, England – Metro Radio Arena
- 30 – Cardiff, Wales – International Arena
- 31 – Nottingham, England – Arena

## Novembre

- 2 – Brussels, Belgium – Forest National
- 4 – Oslo, Norway – Spektrum
- 5 – Stockholm, Sweden – Annexet
- 7 – Copenhagen, Denmark – KB Hallen
- 9 – Berlin, Germany – Columbiashalle
- 10 – Vienna, Austria – Gasometer
- 11 – Munich, Germany – Tonhalle
- 13 – Amsterdam, The Netherlands – Heineken Music Hall
- 17/19 – London, England – Alexandra Palace

## 2008

### Janvier

- 18 – Auckland, New Zealand – Mt Smart Stadium
- 20 – Gold Coast, Australia – Parklands
- 22/23 – Sydney, Australia – Enmore Theatre
- 25 – Sydney, Australia – Showground
- 28 – Melbourne, Australia – Flemington Racecourse
- 29/30 – Melbourne, Australia – Forum Theatre

### Février

- 1 – Adelaide, Australia – Showground
- 3 – Perth, Australia – Claremont Showground
- 7 – Osaka, Japan – Namba Hatch
- 8 – Nagoya, Japan – Diamond Hall
- 11 – Tokyo, Japan – Studio Coast

### Mars

(Concerts pour la campagne de Barack Obama)

- 2 – Nelsonville, OH – Stuart’s Operat House
- 3 – Cleveland, OH – Beachland Ballroom

## 2009

Pas de concerts.

## 2010

### Juin

- 7/8 – Sherbrooke, QC – Théâtre Granada

9 – Longueuil, QC – Place Longueuil parking lot  
11/12 – Toronto, ON – Danforth Music Hall  
28 – Helsinki – Sennatintori Finland  
30 – Rättvik Dalhalla – Sweden  
Juillet  
2 – Arendal Hove Festival – Norway  
4 – Werchter Rock Werchter – Belgium  
5 – Paris, France – Casino de Paris  
7 – London, UK – Hackney Empire  
9 – Punchestown, Ireland – Oxegen  
12 – Ville de Québec, QC – Festival d’Été de Québec  
13 – Ottawa, ON – Ottawa Bluefest  
31 – Montréal, QC – Osheaga

2011

Avril

10 – Broomfield, CO – 1<sup>st</sup> Bank Center  
11 – Orem, UT – The UCCU Center  
13 – Phoenix, AZ – Comerica Center  
14 – Las Vegas, NV – The Joint at Hark Rock Hotel  
16 – Indio, CA – Coachella  
18 – Santa Fe, NM – Santa Fe Convention Center  
20 – Kansas City, MO – Starlight Amphitheatre  
22/25 – Chicago, IL – UIC Pavilion  
27 – Indianapolis, IN – The Lawn at White River State Park  
28 – Memphis, TN – Orpheum Theatre  
30 – Dallas, TX – Gexa Energy Pavilion

Mai

3 – Austin, TX – The Backyard  
4 – The Woodlands, TX – Cynthia Woods Mitchell Pavilion  
6 – New Orleans, LA – Jazz and Heritage Festival

Juin

17 – Scheebel Hurricane Festival – Germany  
18 – Neuhansen ob Eck Southside Festival – Germany  
21 – Zagreb T-Mobile Festival – Croatia  
22 – Wiesen, Austria – Festivalgelände  
26 – Roeser, Luxemburg – Rock A Field Festival  
30 – Hyde Park, London

Juillet

2 – Arras, France – Main Square Festival  
3 – Belfort, France – Les Eurockéenes de Belfort  
5 – Milan, Italy – Milano Jazz Festival  
7 – Serbia – Novo Sad Exit Festival  
9 – Italy – Lucca Summer Festival  
12 – Argeles-sur-Mer, France – Les Deferlantes Festival  
13 – Bilbao, Spain – Guggenheim

15 – Lisbon – Super Bock Super Rock  
17 – Benicassim, Spain – Benicassim Festival  
30 – Moncton, Canada – Magnestic Hill Festival

Août

31 – Manchester – MEN Arena

Septembre

1 – Edinburgh, Scotland – Edinburgh Castle

2012

Pas de concerts.

2013

Novembre

15/16 – Glasgow, Scotland – Barrowland Ballroom

19 – Berlin, Germany – Astra Kulturhaus

22 – Nogent Sur Marne, France – Pavillon Baltard

24 – Brussels, Belgium – Halles De Schaerbeek

27 – Blackpool, England – Empress Ballroom

Décembre

7 – Oakland, CA – Oracle Arena

8 – Los Angeles, CA – Shrine Auditorium

2014

Janvier

17 – Auckland, New Zealand – Big Day Out 2014

19 – Gold Coast, Australia – Big Day Out 2014

24 – Melbourne, Australia – Big Day Out 2014

26 – Sydney, Australia – Big Day Out 2014

27 – Sydney, Australia – Big Day Out 2014

31 – Adelaide, Australia – Big Day Out 2014

02 – Perth, Australia – Big Day Out 2014

06 – Louisville, KY – KFC! YUM Center

Mars

08 – Minneapolis, MN – Target Center

10 – Auburn Hills, MI – The Palace of Auburn Hills

12 – Pittsburgh, PA – Consol Energy Center

13 – Toronto, ON – Air Canada Centre

14 – Ottawa, ON – Canadian Tire Centre

16 – Cleveland, OH – Quicken Loans Arena

17 – Philadelphia, PA – Wells Fargo Center

18 – Bridgeport, CT – Webster Bank Arena

29/30 – Santiago, Chile – Lollapalooza

Avril

1/2 – Buenos Aires, Argentina – Lollapalooza

5/6 – São Paulo, Brazil – Lollapalooza

9 – Houston, TX – Cynthia Woods Mitchell Pavilion

10 – Austin, TX – Austin360 Amphitheater  
23 – Denver, CO – Pepsi Center  
26 – Kansas City, MO – Starlight Theatre  
27 – St. Louis, MO – Verizon Wireless Amphitheater  
29 – Columbus, OH – Schottenstein Center  
Mai  
1 – Nashville, TN – Bridgestone Arena  
2 – Atlanta, GA – Aaron's Amphitheatre at Lakewood  
29/31 – Barcelona, Spain – Parc del Fòrum, Primavera Sound Festival  
Juin  
13/15 – Aarhus, Denmark – Northside Festival  
20/22 – Neuhausen Ob Eck, Germany – Southside Festival  
20/22 – Scheessel, Germany – Hurricane Festival  
Juillet  
30 – Mountain View, CA – Shoreline Amphitheatre  
Août  
8 – Seattle, WA – Gorge Amphitheatre  
11 – Edmonton, Alberta – Rexall Place  
12 – Calgary, Alberta – Scotiabank Saddledome  
14 – Winnipeg, Manitoba – MTS Centre  
17 – Washington, DC – Verizon Center  
19 – Boston, MA – Comcast Center  
22 – Brooklyn, NY – Barclays Center  
23 – Brooklyn, NY – Barclays Center  
24 – Brooklyn, NY – Barclays Center  
26 – Chicago, IL – United Center  
27 – Chicago, IL – United Center  
29 – Toronto, ON – Molson Canadian Amphitheatre  
30 – Montreal, QC – Parc Jean Drapeau

2015  
Pas de concerts.

2016  
Février  
19 – Montréal, Canada – Kanaval Kanpe (participation)  
Juillet  
5 – Barcelona, Spain – Razzmatazz  
7 – Bilbao, Spain – BBK Live  
9 – Lisboa, Portugal – NOS Alive Festival  
23 – Oro, Canada – Wayhome Music & Arts Festival  
24 – New York, NY – New York Panorama Festival

### Annexe 3

Sélection de pages de couverture des magazines où Arcade Fire est mis en vedette. Quelques-unes sont cités dans la section 3.2.1 du troisième chapitre de ce mémoire.

*Time*, édition canadienne, 4 avril 2005.



*Blender*, Mai 2007.



*Spin.*



*Rolling Stone.*



Billboard, 10 juillet 2010.



Les InRockuptibles, 20-27 janvier 2007, 14-20 juillet 2010, édition 2010, 16-22 octobre 2013.



20-27 janvier 2007



14-20 juillet 2010



Édition 2010



16-22 octobre 2013

## Annexe 4

Critiques musicales analysées dans le quatrième chapitre de ce mémoire, p. 99.

**Titre:** « **Arcade Fire (self-released; 2003/2005)** »

**Auteur:** Stephen M. Deusner

**Media:** *Pitchfork*

**Date de publication :** 11 juillet 2005

**Note :** 6.8

If you're an Arcade Fire fan, chances are you've already acquainted yourself with their debut EP. Without taking into account its fertile propagation via file-sharing networks, this new "official" edition of the record essentially marks its third release: The band recorded and released it themselves pre-hype in 2003, selling it at shows and through their website. The next year, Merge Records began offering that same homemade EP through *their* website, in an attempt to sate the demand of an audience that had quickly grown obsessed with the group's full-length debut, *Funeral*. Now, in 2005, Merge is doing the inevitable: releasing a remastered and repackaged version of these seven songs, and finally putting it in stores, where it arguably ought to have been all along.

With its convoluted history, this EP is difficult to position in relation to *Funeral*, which looms over it like a monumental obelisk. While it's now nearly impossible to hear *The Arcade Fire* on its original 2003 terms, a comparison between the two records proves potentially condescending (from my notes: "... finds the band still unsure of their capabilities"). Listeners who didn't special-order the EP from Merge last year and are hearing the remastered versions of these songs for the very first time should, if nothing else, find it revelatory, the first notes of a band confident enough to stage an evacuation of women, children, and old folks during the coda of standout "No Cars Go". But for the rest of us, *Funeral* provides a new context as unflattering as fluorescent lighting.

No matter how patronizing the comment parenthesized above may sound, it still proves mostly true: The EP shows a band still finding its strengths and developing its sound, unsure of its talent for cathartic drama. That is, they still sound like they did-- or will-- on *Funeral*, only less so. The build-ups seem either less patient or less directed, the quick changes more deliberate, the structures more top-heavy, and the payoffs ultimately less rewarding. The band generates tension and energy, but don't always recognize the best way to unravel it. "My Heart Is an Apple" creates a subdued atmosphere for Win Butler's soulful vocals, but there's no strong melody to anchor them, and as a result, the song flatlines. Likewise, "Headlights Look Like Diamonds" has all the elements of the anthems that made *Funeral* so compelling, but never achieves the same effect. The homemade quality of these tracks, which has become an Arcade Fire trademark on par with their homespun album packaging, gives them a gritty immediacy, but the remastering only amplifies the problems the band would resolve with *Funeral*.

Still, it's important to point out that the EP is more than just dress rehearsal for the album. There are moments that not only hint at the heights of that album, but scale such heights

themselves. "Vampire/Forest Fire" achieves the right balance of build-up and release: Butler's vocals start measured and empathic, growing louder and stronger as the keyboards circle the chorus and the sound climactically explodes. But most of these tracks have more modest aims than such airy catharsis and achieve them through well-considered instrumentation: the piano flutters that lifts "I'm Sleeping in a Submarine", the dodgy guitar melody that weaves through "Old Flame", the melodic bassline and jolting drumbeat on "No Cars Go", the campfire percussion of "The Woodland National Anthem".

What connects The Arcade Fire so inextricably to *Funeral*-- and what makes the band so distinct-- is its tone of youthful conspiracy (the EP is known unofficially as *Us Kids Know*). On "No Cars Go" and "Vampire/Forest Fire", Butler and wife Régine Chassagne write in a coded language explicitly for rock's original audience: kids. But while they infuse the songs with a dread and drama that reaches an adolescent intensity and bleeds into every track, they never retreat to a romanticized notion of childhood. As *Funeral* suggested and this EP proves, the Arcade Fire know that world is as treacherous as its adult mirror-- an insight encoded in the band's genetic make-up and a motivating force since striking their first note.

**Titre : « Funeral (Merge, 2004) »**

**Auteur : David Moore**

**Media : *Pitchfork***

**Date de publication : 12 septembre 2004**

**Note : 9.7**

*How did we get here?*

Ours is a generation overwhelmed by frustration, unrest, dread, and tragedy. Fear is wholly pervasive in American society, but we manage nonetheless to build our defenses in subtle ways-- we scoff at arbitrary, color-coded "threat" levels; we receive our information from comedians and laugh at politicians. Upon the turn of the 21st century, we have come to know our isolation well. Our self-imposed solitude renders us politically and spiritually inert, but rather than take steps to heal our emotional and existential wounds, we have chosen to revel in them. We consume the affected martyrdom of our purported idols and spit it back in mocking defiance. We forget that "emo" was once derived from emotion, and that in our buying and selling of personal pain, or the cynical approximation of it, we feel nothing.

We are not the first, or the last, to be confronted with this dilemma. David Byrne famously asked a variation on the question that opens this review, and in doing so suggested a type of universal disaffection synonymous with drowning. And so The Arcade Fire asks the question again, but with a crucial distinction: The pain of Win Butler and Régine Chassagne, the enigmatic husband-and-wife songwriting force behind the band, is not merely metaphorical, nor is it defeatist. They tread water in Byrne's ambivalence because they have known real, blinding pain, and they have overcome it in a way that is both tangible and accessible. Their search for salvation in the midst of real chaos is ours; their eventual catharsis is part of our continual enlightenment.

The years leading up to the recording of *Funeral* were marked with death. Chassagne's grandmother passed away in June of 2003, Butler's grandfather in March of 2004, and bandmate Richard Parry's aunt the following month. These songs demonstrate a collective subliminal recognition of the powerful but oddly distanced pain that follows the death of an aging loved one. *Funeral* evokes sickness and death, but also understanding and renewal; childlike mystification, but also the impending coldness of maturity. The recurring motif of a non-specific "neighborhood" suggests the supportive bonds of family and community, but most of its lyrical imagery is overpoweringly desolate.

"Neighborhood #1 (Tunnels)" is a sumptuously theatrical opener-- the gentle hum of an organ, undulating strings, and repetition of a simple piano figure suggest the discreet unveiling of an epic. Butler, in a bold voice that wavers with the force of raw, unspoken emotion, introduces his neighborhood. The scene is tragic: As a young man's parents weep in the next room, he secretly escapes to meet his girlfriend in the town square, where they naively plan an "adult" future that, in the haze of adolescence, is barely comprehensible to them. Their only respite from their shared uncertainty and remoteness exists in the memories of friends and parents.

The following songs draw upon the tone and sentiment of "Tunnels" as an abstract mission statement. The conventionally rock-oriented "Neighborhood #2 (Laika)" is a second-hand account of one individual's struggle to overcome an introverted sense of suicidal desperation. The lyrics superficially suggest a theme of middle-class alienation, but avoid literal allusion to a suburban wasteland-- one defining characteristic of the album, in fact, is the all-encompassing scope of its conceptual neighborhoods. The urban clatter of Butler's adopted hometown of Montreal can be felt in the foreboding streetlights and shadows of "Une Annee Sans Lumiere", while Chassagne's evocative illustration of her homeland (on "Haiti", the country her parents fled in the 1960s) is both distantly exotic and starkly violent, perfectly evoking a nation in turmoil.

"Neighborhood #3 (Power Out)" is a shimmering, audacious anthem that combines a driving pop beat, ominous guitar assault, and sprightly glockenspiel decoration into a passionate, fist-pumping album manifesto. The fluidity of the song's construction is mesmerizing, and the cohesion of Butler's poignant assertion of exasperation ("I went out into the night/ I went out to pick a fight with anyone") and his emotional call to arms ("The power's out in the heart of man/ Take it from your heart/ Put it in your hand"), distinguishes the song as the album's towering centerpiece.

Even in its darkest moments, *Funeral* exudes an empowering positivity. Slow-burning ballad "Crown of Love" is an expression of lovesick guilt that perpetually crescendos until the track unexpectedly explodes into a dance section, still soaked in the melodrama of weeping strings; the song's psychological despair gives way to a purely physical catharsis. The anthemic momentum of "Rebellion (Lies)" counterbalances Butler's plaintive appeal for survival at death's door, and there is liberation in his admittance of life's inevitable transience. "In the Backseat" explores a common phenomenon-- a love of backseat window-gazing, inextricably linked to an intense fear of driving-- that ultimately suggests a conclusive optimism through ongoing self-examination. "I've been learning to drive my

whole life," Chassagne sings, as the album's acoustic majesty finally recedes and relinquishes.

So long as we're unable or unwilling to fully recognize the healing aspect of embracing honest emotion in popular music, we will always approach the sincerity of an album like *Funeral* from a clinical distance. Still, that it's so easy to embrace this album's operatic proclamation of love and redemption speaks to the scope of The Arcade Fire's vision. It's taken perhaps too long for us to reach this point where an album is at last capable of completely and successfully restoring the tainted phrase "emotional" to its true origin. Dissecting how we got here now seems unimportant. It's simply comforting to know that we finally have arrived.

**Titre : « Neon Bible (Merge, 2007) »**

**Auteur : Stephen M. Deusner**

**Media : *Pitchfork***

**Date de publication : 5 mars 2007**

**Note : 8.4**

Sharing its title with a John Kennedy Toole novel, the Arcade Fire's second album is markedly different from its more cloistered predecessor: On *Neon Bible*, the band looks outward instead of inward, their concerns more worldly than familial, and their sound more malevolent than cathartic. Angry, embittered, and paranoid, but often generously empathetic in their points of view, they target the government, the church, the military, the entertainment industry, and even the basest instincts of the common man.

While the group's us-against-the-world stance occasionally comes off as slightly self-righteous or reactionary, their scathingly critical perspective gives weight and direction to their nervy earnestness: If *Funeral* captured the enormity of personal pain, *Neon Bible* sounds large enough to take on the whole world. This is evident on the album's incantatory opener, "Black Mirror", whose title derives from a centuries-old device that supposedly foretold future events and allowed viewers supernatural insight the hearts of men. Here, the band holds that mirror up to the world and captures a malevolent reflection.

Fitting *Neon Bible's* more worldly concerns, the Arcade Fire have streamlined the raw, large sound of *Funeral* into something that achieves the same magnitudinous scale through more economical means. Propelled by inventive guitar work and Jeremy Gara's steady drums, the group pares back anything that might curb the controlled forward thrust of songs like "Black Mirror", "Keep the Car Running", or "The Well and the Lighthouse". These songs don't erupt, but gradually crescendo and intensify. Unlike the cathartic *Funeral*, *Neon Bible* operates on spring-loaded tension and measured release. As such, it could strike some listeners as a disappointing follow-up, but the record's mix of newfound discipline and passion will likely imbue it with a long shelf-life.

On most songs, the Arcade Fire achieve a headlong forward motion, bolstered by immense church organs and Calexico horns that underscore the angst of Butler's bitter, accusatory

lyrics. Perhaps the most noticeable (and promising) development in the band's sound is the more prominent role of Régine Chassagne. If she once sounded studied or mannered, here her angelic soprano projects a tentative hopefulness, making her a capable foil for Win Butler's tense performance. Her contributions to "(Antichrist Television Blues)" and "Black Wave" sound like the vocal equivalent of her soaring string arrangements, co-written with Owen Pallett of Final Fantasy.

These changes aren't drastic, but they are significant, especially as they reveal new and interesting touchstones for the band's aesthetic. The influences most commonly associated with *Funeral* were Davids Byrne and Bowie, but on *Neon Bible*, it's Bruce Springsteen who appears not only in the wordy songs and aggressive shuffle, but in the compression of so many styles and sounds into one messy, exciting burst. "Ocean of Noise" shuffles furtively on a shoreline samba, due largely to Tim Kingsbury's bassline, while "Bad Vibrations", sung by Chassagne, blends girl-group and new wave performances into a darkly enticing whole. The band never compartmentalizes these styles or consigns them to separate songs, but allows them to blend freely.

Although they've expanded their sound, the Arcade Fire's transition into extroversion isn't always smooth or graceful. *Neon Bible* is full of clunky lyrics, revealing Butler's tendency to overstate and sensationalize. His rhyme schemes are sometimes too deliberate and set-- and *no one* should be allowed to use the sort of faux-antiquated sentence construction that pops up in lines like "I fell into the water black." "Black Mirror" features one of the record's worst offenders: "Mirror mirror on the wall/ Show me where them bombs will fall." Butler's words, however, have always carried less meaning than the way he sings them and the sound in which his band envelops them, so whenever a line falls flat on *Neon Bible*, the music, always hurtling forward, picks it up and carries it along.

Like many indie artists, the Arcade Fire work best in the album format, and *Neon Bible* runs on a different-- and in some ways more finely tuned-- mechanical system than its predecessor. It's a shapely work, gracefully building to fall away to build again, as the band sustains a mood that's both ominous and exhilarating. Even "No Cars Go", which originally appeared on their self-titled debut EP, sounds more powerful here than it did in its previous incarnation. As stand-alone tracks, these songs don't make as much sense, which partly explains why those early leaks were so uninspiring. The danger here is inaccessibility: There's only one natural entry point to *Neon Bible*, and it's "Black Mirror". Everything afterwards flows seamlessly from that song's low rumble and startling imagery-- until the final track.

Venturing into the lyrical realm of Trent Reznor, album closer "My Body Is a Cage" seems too eager to wallow in the sort of pained melodrama that fuels the band's detractors. The real disappointment is that *Neon Bible* doesn't end with "No Cars Go", which easily achieves the release they artfully promise but playfully deny throughout the record's first nine tracks. Not only would it have ended the album on a more generous note, it would have made perfect thematic sense as a final invitation to escape.

But despite their conflictedness , the Arcade Fire remain firmly rooted in the here and now. And even as press coverage and fan obsession suggest that the world is making a place for them, the band is still looking for a way to understand that world, and to see it for what it really is-- or at least as it appears in the distorted mirror they hold to it.

**Titre : « The Suburbs (Merge, 2010) »**

**Auteur : Ian Cohen**

**Media : *Pitchfork***

**Date de publication : 2 août 2010**

**Note : 8.6**

Arcade Fire never aim for anything less than grand statements. That quality has played a huge role in making them very, very popular; it's also their greatest weakness. *Funeral* was wracked with agony and grief, but what made it one of the transcendent records of the 2000s was that it avoided easy answers. It proposed that the fight of our lives is just that, a fight, but a winnable one. But when they turned that same all-or-nothing intensity outward on *Neon Bible*, otherwise propulsive and elegant songs were sometimes bogged down by overblown arrangements or pedantic political statements. You'd figure an album bluntly called *The Suburbs* that focuses on The Way We Live might repeat some of *Neon Bible's* worst tendencies. Instead, it's a satisfying return to form-- proof that Arcade Fire can still make grand statements without sounding like they're carrying the weight of the world.

The metrics of *The Suburbs* are misleading: At 16 tracks, including interludes and multi-part songs, it might seem like Arcade Fire are shooting for their *Sandinista!*, *Kiss Me, Kiss Me, Kiss Me*, or *Sign O' The Times*-- a band at the peak of their powers reacting against the walls closing in by blowing everything up and trying anything. But the album actually plays out more like Bruce Springsteen's *The River*, a generously paced collection of meditations on familial responsibility, private disappointments, and fleeting youth, much of which takes place in moving vehicles. It also reintroduces much-needed levity to an act that can be overbearingly self-serious. On the deceptively chipper chamber pop of "Rococo", Win Butler borders on patronizing, evoking Nirvana's "In Bloom" and using the title word as a sword to skewer an easy target: the hipster more concerned with following trends than locating a genuine understanding in the world around him. But the point is that Butler values directness and truth, and throughout *The Suburbs*, what he lacks in poetry, he makes up for with honesty.

There's a tension between the uneasily resolving chords and lightfooted piano shuffle on the title track, as Butler sings in a restrained falsetto: "Sometimes I can't believe it/ I'm moving past the feeling." As *The Suburbs* plays out, that "feeling" is one that lived on *Funeral* and is dying here. The initial fantasy of *Funeral* was escaping the neighborhood, dancing beneath the police lights, and living on misbehavior. *The Suburbs* can be seen as the update decades later, with those same kids having kids of their own, and moving back to and struggling in the same neighborhoods.

The heavy-handedness that marred some of *Neon Bible* mostly resulted from Butler's warning us of destruction caused by the lies of authority figures-- shady cultural impresarios, corrupt church leaders, politicians all too eager to push the button. But what makes *The Suburbs* a more humane and empathetic record is that Butler and Régine Chassagne have come to terms with how the pain of our day-to-day lives more often results from the lies we tell ourselves. At the outset of "We Used to Wait", staccato, minor-key piano chords evoke anxiety. The song is a simple lament about the exhaustion from a relentless pace of life that demands everything immediately. But as Jeremy Gara's steady drums lift the piece into cathedral drama, it's obvious that there's a deeper concern than the antiquation of letter-writing. By the time the narrator finds himself with "the lights cut out... left standing in the wilderness downtown," it's a sad reminder that giving up your dreams for a reliable job that pays your way and corrodes your soul isn't even a reliable option anymore. Soul-sucking work was at least once a dependably secure and profitable enterprise. Now what do we do?

The bulk of *The Suburbs* focuses on this quiet desperation borne of compounding the pain of wasting your time as an adult by romanticizing the wasted time of your youth. As bleak as the lyrics are, though, they're buoyed by the band's leanest, loosest songwriting yet. These songs are busy, but never overly complicated, subtly nudging at their boundaries while allowing wide lanes for Butler's perfectly memorable melodic turns. The framework is familiar: Arcade Fire's trademark of decorating AOR with orchestral fringe ("Ready to Start", "Empty Room"), sun-baked *Harvest* gold ("Wasted Hours", "Suburban War"), and in the record's highlights, pulsating electro ("Half Light II [No Celebration]", "Sprawl II [Mountains Beyond Mountains]").

But *The Suburbs* is a record that seeks to build, and it reaches a monumental peak at its closure. Both parts of "Sprawl" act like a conversation between lovers and a treatise on what makes Arcade Fire tick: Butler's despondence on "Sprawl I (Flatland)" matches the desolate atmosphere that surrounds him-- returning to a mall-spackled hometown is an admission of defeat. But as with their first two albums, the penultimate song towers over what came before: "Sprawl II" is an Arcade Fire song through and through, balancing a sort of defiance in the midst of crushing circumstance ("These days, my life, I feel it has no purpose/ But late at night the feelings swim to the surface"). It's a rare and thrilling example of the group stepping out of their musical comfort zone, an airy disco bounce evoking "Heart of Glass" that serves as further evidence of just how crucial the often underappreciated Chassagne is in tempering Butler's grimmer outlook.

That said, the relative concision of *Funeral* and *Neon Bible* didn't allow for a whole lot of wiggle room. And while it's somewhat heartening to hear something allowed to be a "minor" Arcade Fire song, they're still, well, minor. "Month of May" strains too much for a ragged punk glory while the folksy, Neil Young-ish strummer "Deep Blue" doesn't develop its Kasparov vs. IBM metaphor into more than an afterthought. And as *The Suburbs* reaches its second half, there's certainly some thematic redundancy-- surely, there's already a drinking game revolving around Butler's use of "the kids."

There's also the possibility that *The Suburbs* can be seen as a lesser Arcade Fire album if you mostly value rock music for its escapism. This is another 2010 example of a Boss-indebted band (see also: the National and Titus Andronicus) making epic outpourings of modern disillusionment and disappointment for people who can commiserate and return to fretting about their jobs and bank accounts once the house lights go up. But just because the concerns of *The Suburbs* are at times mundane, that makes them no less real. And that Arcade Fire can make such powerful art out of recognizing these moments makes our own existences feel worthy of documentation. By dropping *Neon Bible's* accusatory standpoint, *The Suburbs* delivers a life-affirming message similar to *Funeral's*: We're all in this together.

**Titre : « Reflektor (Merge, 2013) »**

**Auteur : Lindsay Zoladz**

**Media : *Pitchfork***

**Date de publication : 28 octobre 2013**

**Note : 9.2**

It's likely that the first time you heard the Arcade Fire's monstrously anticipated fourth album *Reflektor*, you were—to borrow a phrase that Win Butler spits out like a bite of bad food during the record's disco-noir title track—"staring at a screen." This past Thursday, the band posted to Youtube an 85-minute video which cued up the entirety of the double-album to visuals from Marcel Camus' kaleidoscopic 1959 film *Black Orpheus*. If something that happens on the internet can be considered An Event, then this certainly was one; in the same moment I saw the band's official tweet announcing it, two people simultaneously instant-messaged me the link. It was late afternoon on the East Coast, lunchtime on the West, and in that moment I did exactly what thousands of other people in those and all other time zones did: Stopped what I was doing, closed some extraneous tabs and programs, and listened. The auto-updating comments became a chronicle of knee-jerk first impressions: fervent gushing ("The bassline on 'Joan of Arc' is fucking epic"), groan-worthy puns ("I can't even reflect how excited this makes me!"), and egregious misspellings ("I don't understand what all the fuzz is about"). This scene would have seemed bizarre—and likely a little sad—to us decades ago, and it's frightening to imagine how quaint it will seem in the future. But this is how a lot of people at this moment in time—the one in which *Reflektor* was made, and the one it distrustfully interrogates—discover new music: Alone; together.

All four of the Montreal-based band's albums have been about the tension between those two words, taking up subjects like suburban isolation and the false community of religiosity, but *Reflektor* is larger, at least in scope, than anything Arcade Fire have done before. Of course, the stakes have been raised considerably since we've last heard from them: Their previous album, *The Suburbs*, was the unexpected winner of the Grammy for 2011's Album of the Year. And yet, no one involved in this record sounds to be resting on the laurels of their achievements—that includes producer and LCD Soundsystem retiree James Murphy. *Reflektor* is a triumph, but not a victory lap; the band never sounds content enough for that.

This is instead an anxious, occasionally downright paranoid album that asks big, barbed questions aimed not just at the man who may or may not be upstairs, but the more terrestrial gods of rock history, too. With either Ziggy Stardust, the Fly, or maybe that first guy who played Daft Punk to the rock kids as their guide, Arcade Fire have spiked their usual clenched-fist earnestness with a small but welcome pinch of irony—and this is what makes it feel vital in a way that a lot of recent guitar-based music is not. "Do you like rock'n'roll music?" Butler asks in a mock-Elvis shudder at the beginning of glam-rock earthquake "Normal Person". "Cuz I don't know if I do..." The only way to make a Big Rock Record in 2013 is to make one that is skeptical of what it means to be a Big Rock Record in 2013.

On their last tour, the Arcade Fire played for the first time in Haiti, the country where vocalist/multi-instrumentalist Régine Chassagne's parents were born. Their time there served as the inspiration for *Reflektor*; Butler spoke recently about the experience of playing for audiences who'd never heard many of the classic rock groups we take for granted, and instead "connecting to people on a purely rhythmic, musical level...completely stripped of context." You can hear the Caribbean influence in *Reflektor*'s emphasis on kinetic rhythms and deep grooves, but also in its somewhat irreverent attitude towards Anglo rock history. *Reflektor* is at once nostalgic for—its sense of sprawl feels like a throwback to the heyday of AOR—and iconoclastic about the past. It sounds like it has ingested a bunch of the great art-rock records you're "supposed" to learn to appreciate in your formative listening years—*Low*, *Remain in Light*, *Exile on Main Street*, *The White Album*, *Here Come the Warm Jets*—and thrown them into the fire, in an attempt to make new shapes from the smoke.

*Reflektor*'s sound is lush and imaginative, but never in a way that suffocates you with the fumes of its polish. It's limber and loose, as though the songs were performed live; the arrangements breathe, seethe, and sweat. As their detractors will be quick to point out, Arcade Fire's greatest crime in the past has been sometimes coming off too stately and self-serious (*The Suburbs* in particular had a buttoned-up quality that failed to capture the frenzied energy of their live shows), but on the first half of *Reflektor* they often feel like they're deflating their own sense of grandeur. It's nice to hear a band that showed up on the scene quite literally dressed for a funeral now sounding like they're having (at least a little) fun.

Goofy asides, unexpected left-turns, and tiny imperfections bring these songs to life: Check the odd, muttered phrases scattered throughout the intros, the parts on "Normal Person" when Tim Kingsbury's high E string seems to get clipped by the fretboard, or, maybe most thrillingly, the tempo fake-outs in "Here Comes the Night Time". That song, one of the album's best, begins with a celebratory Carnival beat, but then—the sonic equivalent to the tricks they've been playing in recent concerts and TV performances—suddenly switches to a slower, dub-inflected pace. There's a charming scrappiness to that moment as the band reorients to the rhythm, like a marching band suddenly realizing they're going the wrong way and trying, calamitously, to turn around.

There's always been a physicality about the Arcade Fire's sound—we're talking, after all, about a band whose members used to find it necessary to wear helmets on stage—but the rhythm section has never popped on one of their albums the way it does here. That emphasis

has Murphy's stamp all over it (Butler says they all learned an important lesson early in the recording: "If you can get James tapping his foot, you know you're on the right track"), and so do the punched-up backing vocals. This is the first Arcade Fire album on which Chassagne doesn't sing lead, but her crisp, smartly arranged harmonies on songs like "Reflektor", "It's Never Over (Oh Orpheus)", and "Joan of Arc" make her a major presence. (Same goes for Colin Stetson, who did the album's horn arrangements and whose uneasy bass sax is the title track's secret weapon.) Even *Reflektor's* most straightforward pop songs like "Joan of Arc" and "We Exist" are fractured and haunted, reminiscent of the way *Achtung Baby* summoned the ghosts that had always been dormant in U2. When people talk about Murphy's production on *Reflektor*, the Eno comparisons will be obvious, unavoidable, and earned.

*Reflektor* unfolds over two discs, and which you prefer will depend on how many packets of earnest magnificence you take in your Arcade Fire. Disc 1 is raw and grounded; Disc 2 is airier, more cosmic, and a little less self-aware. The record's most divisive song is the second half's centerpiece, "Awful Sound (Oh Eurydice)", which—Julie Taymor style—aims to be nothing less than all the Beatles songs at once ("Hey Jude" and "Revolution 9" included). It inevitably falls short, but it's hard not to admire the effort. Lyrically if not sonically, the album's weakest link is the slinky "Porno", whose heavy-handed lyrics ("Take the make-up off your eyes... Little boys with their porno/ They don't know what we know") feel a bit too much like bleeding-heart teenage poetry. And yet, even if the shoulda-been-B-side "Porno" feels like a lapse in judgment, it springs from the same source that helps the band continue to be so vital. Arcade Fire *are* eternal, defiantly emotive teenagers, and that's what kept them sounding like genuine underdogs even as they've become one of the biggest bands in the world. Nearly a decade after *Funeral*, Butler still sings like everything is at stake. For this band, growing up has not meant cooling the flames so much as beckoning them higher. The figures at the center of the Side 2 suite of "Awful Sound (Oh Eurydice)" and the wonderfully Cocteau-glacial "It's Never Over (Oh Orpheus)" are not the Springsteenian everypeople of *Funeral* and *Neon Bible*, but instead the star-crossed lovers in a Greek myth.

And yet, even on Disc 2 it's hard to shake the feeling that Orpheus and Eurydice are just the B-plot; the great love story on *Reflektor* is the one between music and listener. With its clipped snippets of airwave chatter (the BBC's Jonathan Ross makes a cameo), warped VHS hum, and retro-luminosity that nods to a time when synthesizers connoted un-jaded wonder and revelation, *Reflektor* is designed to be an homage to the many ways music is transmitted, discovered, and incorporated into people's lives. Chassagne has said that her earliest and most stirring musical memories were "listening to [her] neighbor's music, the sounds coming through the walls" and then trying to replicate them on piano; in the same interview, the Texas-born Butler spoke similarly about U2's (much maligned) Pop Mart tour. *Reflektor's* scope is vast enough that it speaks to both of these experiences—and to our own. In the end, it doesn't feel like a critique of this screen-glazed moment so much as a validation of it. They've given us something in the present tense that, these days, feels depressingly unfashionable: An Event—an album that dares to be great, and remarkably succeeds.

**Titre : « Arcade Fire – The Arcade Fire »**

**Auteur : Stéphane Deschamps**

**Media : *Les InRocks***

**Date de publication : 31 mai 2003**

Premier album de la nouvelle révélation rock : hallucinant.

La révélation, le phénomène, le disque chef d'oeuvre, le groupe de l'année (passée, présente, à venir), l'hallu totale : tout est vrai de ce qu'on a pu écrire et lire à propos de The Arcade Fire. Le plus invraisemblable dans cette histoire, c'est que The Arcade Fire a gagné ses galons de groupe de rock le plus intéressant du moment (passé, présent, à venir) en jouant une musique qui lui tourne souvent le dos, au rock.

Si The Arcade Fire s'était contenté d'être un groupe à guitares produit par un professionnel de la profession, sa musique aurait peut-être brillé par sa banalité. The Arcade Fire se serait fondu dans la masse des bons groupes de rock épique et sensible, de Radiohead à My Morning Jacket. Si The Arcade Fire sort du lot, c'est notamment parce qu'on entend dans ses chansons des instruments oubliés, malaimés, sousestimés : l'accordéon, le banjo, la contrebasse, la clarinette. Des instruments de folk, de ploucs, de vieux, qui ne sont pas utilisés à contreemploi, mais au contraire retrouvent ici leur vrai terrain de jeu : la musique populaire.

Parfois, les musiciens font la rythmique en tapant dans leurs mains ou avec leurs pieds, sans doute chaussés de godillots usés. Sur *The Arcade Fire*, oeuvre de jeunesse du groupe, on entend des oiseaux, des claquettes, comme si ce disque avait été enregistré dans le conservatoire de musique du village, avec la fenêtre ouverte et les moyens du bord. The Arcade Fire sonne comme un orchestre communal qui se serait amusé à reproduire, avec ce qu'il avait sous la main, la musique entendue sur quelques disques illuminés (Bowie, Pulp, Talking Heads, Björk). Amusé, c'est beaucoup dire.

Enregistré avant le fulgurant *Funeral* (et avant la légendaire hécatombe qui a fait de ce premier album un magnifique chant de survie), le sept titres The Arcade Fire ressemblait déjà à un compte à rebours ? un radeau de la méduse lâché dans la tempête, sur lequel tous les membres du groupe se seraient entassés avant d'y foutre le feu.

**Titre : « Arcade Fire – Funeral »**

**Auteur : Pierre Sinkowski**

**Media : *Les InRocks***

**Date de publication : 30 novembre 2004**

Le début de *Funeral*, album du groupe montréalais The Arcade Fire, est probablement le plus beau de cette fin d'année. Ça commence par cinq premiers titres qui hérissent le poil, qui donnent envie de courir sans but, n'importe où et n'importe comment, un peu comme Denis Lavant dans *Mauvais sang* de Leos Carax. Dans ces cinq premiers titres donc, toute la place est prise par une incroyable série de quatre, regroupés sous l'intitulé *Neighborhood*,

simplement numérotés #1, #2, #3, et #4, comme ça, bien dans l'ordre, malgré toute l'anarchie émotionnelle qui peut régner sur le début du disque.

Car, clairement séparés en deux grappes de deux titres par une chanson pivot fragile et murmurée en français, Une année sans lumière, les quatre pièces de *Neighborhood* prennent aux tripes dans le désordre, comme seuls savent le faire aujourd'hui les groupes de Montréal, des Molasses à Godspeed You! Black Emperor (l'album a d'ailleurs été enregistré dans le légendaire Hotel 2 Tango, repaire sonore des deux groupes montréalais précités). Dans ces cinq premiers titres, mais comme dans tout le disque d'ailleurs, on retrouve beaucoup de guitares, pas mal de violon, pas mal de piano, mais aussi pas mal de rage, de trouille et de désespoir.

*Funeral*, oeuvre du couple Win Butler et Régine Chassagne, accompagnés par de nombreux musiciens montréalais (dont Sophie Trudeau, violoniste de Gospeed), a été écrit tout au long de l'année passée, dans une période pas très glop, marquée par les décès successifs de plusieurs proches du groupe. D'où ce titre un peu rude, "Enterrement", d'où ce poids qui s'abat et pèse sur la majorité du disque, vraiment fulgurant et lumineux par endroits.

Et c'est peu de le dire, parce que plus on l'écoute, plus *Funeral*, sur la distance, parvient à tromper et à dérouter sur ses véritables intentions. Mélancolique et sombre, laissant souvent le renoncement l'emporter sur la révolte, le disque parvient aussi, quand il le souhaite, à inverser brutalement la tendance, à faire surgir, au détour d'une nappe de guitare, d'une partie de violon ou d'un passage très pop, ces belles et trop rares déflagrations soniques et symphoniques qui donnent envie de tout, sauf de baisser les bras.

**Titre : « Arcade Fire – Neon Bible »**

**Auteur : JD Beauvallet**

**Media : *Les InRocks***

**Date de publication : 1 février 2007**

Les Canadiens livrent un deuxième album influencé par le blues et des tonalités plus sombres mais toujours aussi entêtantes.

On attendait fébrilement le retour d'Arcade Fire en n'écoutant pas les oiseaux de mauvais augure qui évoquaient la fin de l'état de grâce qui portait le groupe depuis *Funeral*. Plutôt que de travailler à devenir U2 (ce qu'on avait pu craindre légitimement après une reprise assez calamiteuse de *Love Will Tear Us Apart* de Joy Division partagée l'an passé avec la bande à Bono), Arcade Fire a préféré prendre le large, se retirer une année entière à Montréal pour y polir son indépendance, à l'abri du monde.

C'est dans une église transformée en studio d'enregistrement et baptisée The Church que le groupe a travaillé tout au long de 2006 sur *Neon Bible*. Une église dont les portes ne se sont ouvertes qu'à de très rares reprises, et pour ne laisser pénétrer qu'une poignée d'amis (Owen Pallett, le génie discret de Final Fantasy, ou Hadji Bakara des excellents Wolf Parade), simplement la famille (la maman de Win Butler, qui est venue jouer de la harpe), ou

quelques rares invités triés sur le volet (Bob Johnston, mythique producteur de Dylan et Cohen, ou deux trompettistes de Calexico). Puis le groupe est parti à Budapest pour enregistrer en compagnie du fils d'Arvo Pärt les choeurs et cordes qui manquaient à la chair du disque.

*Neon Bible* se révèle dès la première écoute nettement plus âpre que son prédécesseur, dispensant lumière et énergie avec beaucoup plus de parcimonie. Là où Funeral se recevait en pleine poire, en plein coeur, *Neon Bible* va lui tout simplement se chercher. A l'exception d'*Intervention*, hit semibiblique, ce nouvel Arcade Fire regorge en effet de titres à double détente comme *Black Mirror*, *Ocean of Noise* ou encore l'intrigant *Black Wave/Bad Vibrations*. Là où *Neon Bible* pourrait pourtant rejoindre *Funeral*, c'est lorsqu'il ne laisse entrevoir jalousement son paroxysme que sur la fin. D'abord, il y a l'évident et joyeux *The Well and the Lighthouse*, puis (*Antichrist Television Blues*) sous influence springsteenienne inconsciente, suivi de *Windowsill* sur lequel Butler martèle un "I don't wanna live in America no more" lourd de sens. On y retrouve aussi le classique scénique *No Cars Go*, réenregistré pour transcender son énergie adolescente et en faire un morceau que Bowie aurait rêver d'écrire pour les kids de la terre entière.

Pour finir, *My Body Is a Cage*, qui termine dorénavant les concerts du groupe, met à nu tout le talent de songwriter de Win Butler. D'une humilité presque larguée, il est l'antirockstar absolue, à contrecourant de son statut auprès de toute une génération de groupes romantiques et lyriques. Arcade Fire est ainsi devenu une influence universelle et revendiquée : ceux qui n'y voyaient qu'un feu de paille devront s'habituer à ce grand incendie.

**Titre : « Arcade Fire – The Suburbs »**

**Auteur : Pierre Siankowski**

**Media : Les InRocks**

**Date de publication : 14 février 2010**

Les cinq premières chansons, révélées sur le net ou sur scène (*The Suburbs*, *Ready to Start*, *Modern Man*, *Rococo*, *Empty Room*), ne déçoivent pas sur disque. Au calme, on les découvre plus intenses et plus pop à la fois. *The Suburbs* s'annonce moins sombre que les précédentes oeuvres du groupe. L'heure n'est pas encore à la rigolade, mais Arcade Fire semble avoir oublié la rage froide pour des aventures plus excentrées.

*The Suburbs* est un album fourmillant, probablement long à dompter. Mais au final, la joie n'en sera que plus grande. Le très springsteenien *City with No Children* ouvre la voie à deux morceaux regroupés sous le même titre, *Half Light I* et *II* : c'est Régine Chassagne qui attaque une longue montée vers le ciel, poussée par des violons complices, alors que Win assume une seconde partie à la fois aérienne et complexe. Suivent *Suburban War*, sorte de mazurka pop, le single *Month of May* et deux morceaux plutôt folk : le pâteux mais saisissant *Wasted Hours*, qui laisse la place à l'étonnant *Deep Blue*, sur lequel la voix de Butler rappelle étrangement un Lennon seventies.

Puis c'est *We Used to Wait*, plutôt groovy et efficace, et enfin *Sprawl*, morceau coupé en deux lui aussi, ouvert par un Win Butler assez solennel mais qui offre à Régine une conclusion electropop d'une rare beauté : *Sprawl II* est une véritable perle eighties qui vous fera réécouter l'intégrale de Human League ou d'Ultravox. L'ensemble se conclut par une reprise du thème de *The Suburbs*, comme pour mieux boucler ce disque vaste que l'on se voit déjà parcourir dans tous les sens, tel un infini périphérique.

Chez les Montréalais, les mines cavernueuses qui suivirent *Neon Bible*, en 2007, ont disparu. Sorti épuisé de la tournée pour son deuxième album, le groupe fit un break qui lui permit de mesurer le chemin parcouru depuis la publication de *Funeral*. Dans leur base de Montréal, Chassagne et Butler n'eurent d'autre envie que de "ressentir les saisons, la chaleur de l'été, l'intensité de l'hiver. Retrouver des sensations très simples".

Cet apaisement s'entend sur *The Suburbs*, titre inspiré par un film de sciencefiction jamais tourné que Win et son ami d'enfance envisageaient d'écrire sur une guerre livrée entre deux banlieues ennemies. L'an passé, lorsque le patron d'Arcade Fire visionna *La Jetée* de Chris Marker, le souvenir de son scénario avorté lui revint à l'esprit. Il s'y replongea et y trouva "une vraie simplicité". En somme, *The Suburbs* est la bande originale d'un film qui n'existera probablement jamais.

Un disque que les intéressés pensent devoir juger "moins caricatural" dans vingt ans que leurs deux albums précédents. Grande oeuvre ouverte et libérée des certitudes d'autrefois, la conception de *The Suburbs* a aussi été marquée par la tournée qu'Arcade Fire a donnée en soutien à la candidature de Barack Obama durant l'année 2008. Une expérience qui, de l'aveu de Butler, les a "dépassés" et qui fut suivie du tremblement de terre en Haïti d'où est originaire Régine.

Hier, la musique était pour ce gang une affaire sérieuse. Elle se révèle aujourd'hui l'être "un peu moins" que ce qu'ils pensaient. Ce relâchement relatif permet à Arcade Fire, une fois encore, de nous surprendre. Souvent, nous éblouir.

**Titre : « 'Reflektor' : immense Arcade Fire »**

**Auteur : Pierre Siankowski**

**Media : Les InRocks**

**Date de publication : 24 octobre 2013**

**Note : 4.5/5**

Avec « Reflektor », leur quatrième album, les Montréalais d'Arcade Fire envahissent le dancefloor, un pied au bord du précipice. Un disque étonnant qu'évoquent le chanteur Win Butler et le batteur Jeremy Gara.

*It Was a Very Good Year*, chantait Frank Sinatra à la fin des années 60. Fin 2013, cette chanson, on pourra à coup sûr se la repasser en boucle. On aura vu les plus gros défiler au pas de charge, avec des disques parfois inégaux certes, mais quand même, quel casting !

Bowie, Daft Punk, Jay Z, Kanye West, Arctic Monkeys, Franz Ferdinand, Drake ou même, soyons sympas pour une fois, MGMT.

Devant cette profusion, cette marche de poids lourds, un groupe aura attendu patiemment son tour : il s'agit bien sûr d'Arcade Fire, dont le quatrième et double album, *Reflektor*, sort le 28 octobre. Trois ans ou presque que le groupe n'avait pas donné de nouvelles discographiques. Ce, depuis la sortie de *The Suburbs*, dernier essai frôlant la perfection et propulsant encore plus loin dans l'histoire, la formation emmenée par le couple Win Butler/Régine Chassagne.

Trois années que le groupe a passées d'abord en tournée (c'est le business), puis loin du monde, planqué dans sa base montréalaise – mais aussi un peu à Haïti et en Jamaïque, on y reviendra. Trois années pendant lesquelles le groupe a poli sa musique, lui a donné de nouvelles orientations, au contact de types aussi divers que Chris Blackwell (l'ancien patron du label Island, celui de Bob Marley et de U2) ou encore James Murphy (la tête pensante de feu LCD Soundsystem). Dans l'intervalle aussi, et c'est peut-être le plus important pour eux en cette année 2013 (au diable la ribambelle de poids lourds), Butler et Chassagne ont donné naissance à un garçon, le 21 avril dernier. Félicitations.

Cet album, intitulé *Reflektor* donc – tout comme le fabuleux morceau envoyé en éclaireur en septembre –, on avait commencé à en parler il y a un bout de temps déjà. Le groupe avait donné un concert secret en décembre 2012 au studio Breakglass, lieu bien connu de la scène montréalaise (Patrick Watson et Malajube y ont enregistré des disques). Le groupe, qui jouait là pour la première fois les morceaux de son album à venir – sous le nom de The Identiks –, avait ajouté un truc à sa musique, tout le monde était formel. Un peu de batterie et d'espace pour commencer (peut-être l'influence du copain James Murphy à la production) mais aussi, curiosité, des rythmes afrocaribéens.

Certains commentateurs parlaient de l'Éthiopie, d'autres de la Jamaïque : autant dire que le spectre était assez large. La première écoute du disque, organisée il y a quelques semaines dans le plus grand secret, a confirmé les deux pistes de fin 2012, à des niveaux différents. La première pour sûr : séparés en deux disques distincts pour un même essai, les morceaux d'Arcade Fire ont gagné en longueur et en beat (le batteur Jeremy Gara doit avoir des bras bien musclés). Peu de titres sous les cinq minutes : l'époque n'est plus au format pop, c'est désormais une certitude. Quant à la seconde piste, celle des fameux rythmes afrocaribéens, c'est un peu moins évident à première vue, mais l'esprit est complètement là.

On trouve sur chaque morceau de *Reflektor* un groove et une souplesse que le groupe a débusqué loin de l'Occident. *“Au départ, nous avons commencé à bosser sur les titres à Montréal. Win et Régine avaient écrit beaucoup de squelettes de chansons sur lesquels nous avons commencé à travailler sous forme de jam sessions. On a pris énormément de plaisir lors de ces séances, on laissait la bande tourner, on sortait des formats, on dépassait. Pourtant, même si ces sessions étaient passionnantes, on sentait tous qu'il manquait quelque chose à ces nouveaux morceaux”*, explique Jeremy Gara. Pour se donner de nouvelles directions, le groupe passe de vieux vinyles lors des pauses. Win Butler : *“J'apportais sans cesse des disques qu'on ne connaissait pas, de la disco, de la musique cubaine, haïtienne, des trucs vaudous, même. Le groupe était très curieux, tout le monde*

*écoutait ça avec beaucoup d'implication. Ces moments là ont été très importants. J'ai senti que tout le monde avait envie de progresser, d'aller plus loin, d'atteindre de nouveaux objectifs."*

En juin 2012, Butler et Chassagne décident d'emmener le groupe en Jamaïque. Win Butler encore : *"Nous sommes restés là bas pendant presque un mois et nous avons loué une sorte de château qui avait été construit à la fin des années 70 par une Allemande excentrique. Ce château ressemblait à celui de Disneyland, pour résumer. Dingue. Au départ, nous voulions faire de la musique à Haïti : Régine et moi avons passé beaucoup de temps là bas ces dernières années, mais c'est compliqué de trouver des studios, l'île a tellement souffert que la musique n'est pas toujours une priorité, et on peut aisément le comprendre. Voilà pourquoi nous avons pris la direction de la Jamaïque. Sur place, nous avons rencontré Chris Blackwell, avec qui nous avons passé pas mal de temps. Un type incroyable, qui nous a donné plein de conseils précieux, qui nous a fait part de son expérience. Nous avons travaillé énormément dans ce château, tous les arrangements des chansons ont été mis au point dans cet endroit surréaliste. Nous avons une soixantaine de titres en arrivant, et nous avons passé notre temps à écrémer, à refaire. Je me souviens d'un soir où nous étions en train de bosser sur Reflektor. On avait du mal à trouver le tempo, on était paumés. On jouait le morceau, on le rejouait. Puis, tout à coup nous avons vu débarquer les types qui s'occupaient de la sécurité. Ils dansaient sur la chanson, en nous regardant, avec leurs tenues de sécu. Ambiance boîte de nuit. Là, on s'est dit qu'on tenait peut-être le bon tempo. A la fois pour ce titre, mais aussi pour l'ensemble de l'album."*

C'est à la fin de l'épisode jamaïcain que James Murphy entre totalement en scène. L'idylle entre LCD Soundsystem et Arcade Fire a commencé il y a longtemps, et Butler et Murphy ont l'un pour l'autre un énorme respect. C'est donc assez logiquement que Murphy se retrouve embarqué dans l'aventure *Reflektor*. Win Butler : *"James est passé nous voir à Montréal à notre retour de Jamaïque. Il nous regardait faire, il ne disait pas grand-chose. Entre les sessions, il parlait beaucoup avec Jeremy, une vraie complicité s'est développée entre eux. Un truc de batteurs, certainement (rires)... James nous a apporté beaucoup au niveau du rythme, il nous a aidés à coucher nos idées et nos envies sur ce disque",* confie Butler.

Pour *Reflektor*, Arcade Fire a aussi embarqué Markus Dravs, déjà présent pour *Neon Bible* et *The Suburbs*. C'est avec ce dernier (présent en Jamaïque) que Murphy emmène à New York tout le boulot réalisé par le groupe à Montréal et en Jamaïque. *"On avait besoin de gens pour s'occuper de tout ce que nous avons enregistré. Il nous fallait un regard extérieur. James et Markus ont accepté avec beaucoup de gentillesse. Ils savent mieux que quiconque à quoi ressemble la musique d'Arcade Fire, ils nous ont aidés à intégrer toutes ces influences à notre musique",* poursuit Butler.

Perfectionniste, le groupe continue d'alimenter Murphy tout au long du mix. Bowie passe en studio, adore la chanson *Reflektor*, pose sa voix dessus. C'est l'effervescence autour du projet. Il faut dire qu'au moment du mix final de l'album, un autre groupe vient de dégainer : Daft Punk. C'est forcément stimulant. Sans que *Random Access Memories* n'influence directement Arcade Fire, les Montréalais se rassurent en écoutant l'album des

Parisiens. “Je suis un grand fan de Daft Punk et quand j’ai entendu leur disque, je me suis dit qu’ils avaient eu envie de la même chose que nous. Retrouver la joie de jouer d’un instrument, de laisser tourner les bandes, de voir danser les gens. Tout au long de l’écriture ou de l’enregistrement de *Reflektor*, je ne pensais qu’à un seul truc : la façon dont les gens allaient bouger sur nos chansons. Il y avait eu des tentatives auparavant, je pense à un morceau comme *Sprawl II* sur notre précédent album, je me souviens que pour la première fois on voyait danser les gens de façon un peu différente aux concerts d’Arcade Fire. Là, tous nos shows vont être comme ça et je m’en réjouis d’avance”, note Butler.

Plus accueillant que ses prédécesseurs, *Reflektor* n’échappe pourtant pas à la noirceur traditionnelle du groupe. L’envie d’ailleurs et de boule à facettes n’a pas effacé le songwriting de Butler et Chassagne. Si le premier volume du disque brille par ses envies de soirée (écoutez *We Exist* écrit sous l’emprise de Giorgio “Giovanni Giorgio” Moroder ou encore *Flashbulb Eyes* qui laissera des corps sur la piste), *Reflektor* se danse pourtant toujours un pied au bord du précipice. La Jamaïque qu’aime Arcade Fire est la même que celle de Basement 5 – froide, chelou, un peu droguée. Et si l’on bouge sur le second volume du disque, c’est toujours sous le contrôle (freak, c’est chic) de types aussi étranges que David Byrne, Eno ou même Lou Reed.

Avec *Reflektor*, Butler et Chassagne ont bien entendu remodelé l’armure d’Arcade Fire (elle brille désormais dans la nuit, merci). Mais ils ont aussi et surtout un nouveau truc dans l’écriture, en se rapprochant encore un peu plus de leurs maîtres – ajoutons Bowie à la liste. Disque d’une fantastique précision et d’une incroyable profondeur de champ, ce quatrième album d’Arcade Fire est un des plus surprenants de l’année, l’oeuvre d’un groupe en mouvement.

Reste désormais à l’imposer au milieu de cette jungle musicale qu’a été 2013. Le coup de la surprise, Arcade Fire l’avait fait sur *The Suburbs*, en débarquant à Sherbrooke sur un parking de supermarché pour envoyer sa nouvelle production. Pour le single *Reflektor*, les Montréalais ont choisi d’ouvrir le bal avec le classicisme gothique d’Anton Corbijn, puis de lâcher un peu plus les chevaux dans une vidéo de vingt minutes, signée Roman Coppola, où se télescopent Bono, Michael Cera, Zack Galifianakis, Ben Stiller et aussi trois titres inédits de l’album (*Here Comes the Night Time*, *We Exist*, *Normal People*), le tout dans une salle seventies de Montréal où le groupe a donné ses premiers secret gigs, la Salsathèque, sous le nom de The Reflektors.

Mais Arcade Fire a envie de plus. Jeremy Gara : “Nous changeons de plans tous les jours. Un coup nous écrivons Paris au mur. Puis c’est Berlin, puis New York. Puis Montréal, puis Paris à nouveau. Ce qui est sûr, c’est qu’il va y avoir beaucoup de surprises.” Win Butler, tout aussi motivé : “Nous voulions donner des concerts dans des salles atypiques. Nous allons surgir de nulle part, c’est très excitant.” Une chose est sûre, avec Arcade Fire, la fin d’année sera une très bonne fin d’année, comme dirait Sinatra.

**Titre : « Funeral »**  
**Auteur : Jenny Eliscu**  
**Media : *Rolling Stone***  
**Date de publication : 9 décembre 2004**  
**Note : 4/5**

The liner notes to this exceptional debut from the Arcade Fire refer to the recent deaths of several family members — which explains why *Funeral* aches with elegiac intensity. Chilly imagery from this indie-rock band's native Montreal dominates the album: Characters stumble through the snow, shivering, to meet between their houses while their "parents are crying." "Crown of Love" builds from a mournful waltz to a bustle of choppy violin strokes as singer Win Butler pleads, "If you still want me/Please forgive me." Amid all the loss and breakups, the Arcade Fire manage to also be strangely joyous: Songs such as "Wake Up," which features a choir of voices and a fierce rhythmic stomp, burst with catharsis. The band could have gone for a less direct title, but even then it would have been crystal clear: *Funeral* captures the agony and even ecstasy of surviving death all around you.

**Titre : « Neon Bible »**  
**Auteur : David Fricke**  
**Media : *Rolling Stone***  
**Date de publication : 20 février 2007**  
**Note : 4/5**

The key to all that is right, weird and nobly flawed about Arcade Fire's second album is in the next-to-last song, "No Cars Go." Written by the Montrealband's founding singers, Win Butler and his wife, Regine Chassagne, "No Cars Go" — a teenson-the-lam anthem about starting a new Eden, out where there are no roads — first appeared on Arcade Fire, a self-released 2003 EP. Onthat record, the song was a midtempo run wrapped in what sounded like a couple of old accordions the group found gathering dust in an abandoned wilderness cabin.

The version on *Neon Bible* shows the difference a bigger production budget and a quantum leap in fear, everywhere you turn, can make. The basics remain: the simple, infectious melody; the singing-telegram lyrics ("Us kids know/No cars go. ... Hey!"). But the song now takes off like an army of Harleyson a dirt track (drummer Jeremy Gara's accents jolt the rhythm like potholes),and the arrangement is atomic melodrama — strings, brass and refugee-choir vocalsringing in Grand Canyon-like echo. Like almost everything on *Neon Bible*, the follow-upto Arcade Fire's 2004 full-length debut, *Funeral*, "No Cars Go" is excess with a point: We are drowning in the unspeakable and running out of air andfight. If only everything else on *Neon Bible* made that point with the same dynamic overkill.

It's strange enough that Arcade Fire chose to cover themselves after just tworecords. It's stranger still that such a big band — now seven members, playinga symphony's worth of instruments among them — can sound so distant here sooften. The reverb on *Funeral* was

distinct but restrained, coating Arcade Fire's rousing, Balkan-dance-band jump in an early-Eighties New Wave atmosphere that perfectly suited Butler's neo-operatic tenor. If Echo and the Bunnymen singer Ian McCulloch is looking for a long-lost twin brother, he can start looking in Quebec.

But on *Neon Bible*, the reverb is so big and black that the beat becomes boom and the orchestral garnish, arranged by Chassagne and Final Fantasy's Owen Pallett, gets pressed to the margins. The result is a huge sound that only sparkles on the edges, leaving Butler alone in the middle, railing against rising tides, falling bombs and the nonstop rain of shit on television like he's singing from the pulpit of an empty cathedral.

Maybe that was the idea. *Neon Bible* is an aggressively gothic record, explicitly so in the pipe organ that soars over the hunger and wreckage in "Intervention." More intriguing are "Black Mirror" and "Black Wave/Bad Vibrations," which somehow combine the oppressive dread on Side Two of David Bowie's *Low* with the churchbells-in-the-rain reveille of U2's *Boy*.

"*Neon Bible*" is even bleaker, a soft two-minute eulogy for a generation blinded by chain-store signs and laptop-computer glow. "A vial of hope and a vial of pain/In the light, they both looked the same," Butler sings through whispering cellos and child angel harmonies, like Leonard Cohen wandering through the third Velvet Underground album. But there is determined resistance here too, a twisted faith in escape that comes through best when Arcade Fire hit the gas pedal. "Keep the Car Running" is a gripping chase scene — Butler on the run from some kind of gestapo — with crisply strummed mandolins and a racing pulse. Even better is the wordy delirium of "(Antichrist Television Blues)." The reverb does the lyrics no favors, obscuring big chunks of the thirteen verses. But at the end of this torrent of 9/11 trauma ("The planes keep crashing, always two by two") and blasphemous prayer (a minimum-wage-slave dad asks God to make his daughter a TV star), an avenging spirit cuts through — "I'm through being cute," Butler snaps, "I'm through being nice" — that runs deep in *Neon Bible*. It's too bad you can't always hear it.

**Titre : « The Suburbs »**

**Auteur : Rob Sheffield**

**Media : *Rolling Stone***

**Date de publication : 21 juillet 2010**

**Note : 4/5**

When you call your first album *Funeral*, you set the bar high in terms of your maturity level. How can any young band evolve toward that fullgrown third album after starting out with a meditation on death and grief? It's no problem for Arcade Fire — these Montreal indie rockers are not shy about gunning for a solemn, grandiose, three-hankie anthem every time out. The best song on their last disc, "No Cars Go," was a dead ringer for Neil Diamond's flag-waving classic "America," which gives a sense of the gargantuan scale of their anthemizing. On their fantastic third album, *The Suburbs*, they aim higher than ever, with Roman numerals and parentheses in the song titles. In their dictionary, "suburbs" is

nowhere near "subtlety." But that just adds to the emotional wallop. Their first two discs, 2004's *Funeral* and its 2007 sequel, *Neon Bible*, peaked with songs about scared kids hiding from their parents. In "Rebellion (Lies)" and "No Cars Go" the kids hide by escaping into dreams and sharing guilty secrets with one another. But on *The Suburbs*, they open up to see family life from the parents' perspective — a much harder trick. "I want a daughter while I'm still young," Win Butler sings on the magnificent opening theme, "The Suburbs." "I wanna hold her hand/And show her some beauty/Before this damage is done." The strange thing about Arcade Fire is how they instinctively scale their most intimate confessions to arenarock levels, rolling out big drums and glossy keyboards. Unlike their mentors U2 and Bruce Springsteen, they don't have much interest in everyday details; the closest they come is when Butler sings about driving to Houston "as we listened to the sound of the engine failing." (Springsteen would tell you what went wrong with their carburetor. "You gotta put fuelie heads in that 396, pal!") But that's part of what has made these guys so hugely popular: You can hear how hard they're trying, and that becomes part of the excitement.

Butler, his wife, Régine Chassagne, and their many helpmates sing about enthusiasm degenerating into scenester shtick ("Rococo") and indie bands feeling burdened by fame ("Ready to Start"). As Butler grouses, "Businessmen, they drink my blood/Like the kids in art school said they would." Yet he doesn't trust the art-school kids either, leaving him confused in a world where, as he sings, "All of the houses they built in the Seventies finally fall/It meant nothing at all."

Speaking of the Seventies, the musicians have clearly been digging out their parents' vintage vinyl German art-rock records, especially locked-groove rhythm meisters like Can and Neu! The faster tunes, like "Ready to Start" and "Month of May," are leaner and meaner than you'd expect. Ballads like "Deep Blue" go for the swishy piano pomp of David Bowie's *Hunky Dory* — which was his own album about the dance between parents and kids. In "Month of May," the band sings about the rock audience turning into a scene where "the kids are all standing with their arms folded tight." It could have been a tiresome get-off-my-lawn screed. But it ends up sounding tender and empathetic instead, because Arcade Fire aren't so far from any of the kids — or parents — on *The Suburbs*.

**Titre : « Reflektor »**

**Auteur : David Fricke**

**Media : *Rolling Stone***

**Date de publication : 27 septembre 2013**

"If this is heaven/I need something more," Win Butler and Régine Chassagne, Arcade Fire's founding singers, declare in close, almost whispered harmony as the opening title song of their band's extraordinary new album goes into high gear. "Reflektor" is seven and a half busy minutes of art and party. Over a strident-disco hybrid of the Rolling Stones' "Miss You" and Yoko Ono's "Walking on Thin Ice," Arcade Fire and their new co-producer, James Murphy of LCD Soundsystem, throw brittle-fuzz guitar licks, grunting bass, mock-grand piano and ballooning synth chords across deep reverb like frantic instrumental

argument. They also find room for David Bowie, one of Arcade Fire's first and biggest fans, who sings with Butler near the end and repurposes the descending vocal flourish from his 1975 hit "Fame."

The way Butler and Chassagne, who are married, sing those lines in "Reflektor" is a sublime moment in the commotion. It is also a perfect summary of their group's still-fervent indie-born hunger after a decade of mainstream success, and specifically, the decisive, indulgent ambition on *Reflektor*: a two-record, 75-minute set of 13 songs and the best album Arcade Fire have ever made. Founded in 2003, the Montreal-based band – which includes multiinstrumentalists Richard Reed Parry and Butler's brother Will, bassist Tim Kingsbury and drummer Jeremy Gara – has always thought and acted big, using serious echo and drum-circlelike percussion to amplify the emotional mysteries in Win's U2-meets-elliptical-Springsteen writing. Arcade Fire's third album, 2010's *The Suburbs*, was urgent and clear, a record about dreams and escape, gassed with classic-rock punch. It was a Number One hit and rightly won a Grammy for Album of the Year.

*Reflektor* is even better, for this reason: the jarring, charging union of Murphy's modern-dance acumen and post-punk sabotage with Arcade Fire's natural gallop and ease with Caribbean rhythm. (Chassagne is of Haitian descent; she and Butler have been active in relief efforts there.) Murphy worked on all but two songs, with most of those tracks near or over six minutes long. The result is an epic made for dancing and sequenced like whiplash. "We Exist" rolls like the pop-leaning late-Eighties Cure, then butts into the paranoid mule-kick reggae of "Flashbulb Eyes." "Here Comes the Night Time" abruptly zigzags between rapid Haitian drumming and a Talking Heads-at-the-beach stroll – as if Murphy and the band can't decide which night they like best – while "You Already Know" is buoyant New Wave Motown, with Chassagne's half of the call-response chorus sparkling in the reverb. That song has to be a single. It ought to be a hit.

Arcade Fire don't play a lot of straight-up heads-down rock & roll. But they are damn good at it. "Normal Person" starts with a joke (the sound-effect chaos of a club band plugging in for a night's work), then sounds like Butler singing in front of the Velvet Underground with a wobbly Little Richard on piano. The opening shock of "Joan of Arc," the last track on the first disc, is hardcore punk. But the blitz quickly drops into meatier surprise: a Gary Glitter-style stomp. The song – a memorial to female strength and sacrifice – surges to an inevitable conclusion: long keyboard sighs and Chassagne singing in French through warping electronics, as if from inside a ring of fire. It is a dynamic, poignant finish, and I doubt anyone would feel cheated or unhappy if *Reflektor* ended right there.

But the two discs have their own mood swings, the second less manic and more plaintive, even luxuriant at times. The sequence is loosely based on Greek myth – the rapture, violent separation and eventual reunion of the lovers Eurydice, a nymph, and the musician Orpheus (depicted on the album's cover). "Feels like it never ends/ Here comes the night again," Butler sings with an eerie-Neil Young effect in a reprise of "Here Comes the Night Time," before the trouble starts.

There is dance music in this half of Reflektor too: the industrial-funk strut and Bowie- esque vocal glaze of "It's Never Over (Oh Orpheus)"; the "Blue Monday"-prime New Order all over "Afterlife." But this is the push and pull of loss and hope, utter despair and the refusal to quit. "I gotta know/Can we work it out/Scream and shout/Till we work it out," Butler and Chassagne ask each other, in heated unison, in "Afterlife," before Reflektor dissolves into the warm vocal-and-electronic exhale of "Supersymmetry." There is no specific resolution by then. But there is calm, at least for now. It is tempting to call Reflektor Arcade Fire's answer to the Rolling Stones' 1972 double LP, Exile on Main Street. The similarities (length, churn, all that reverb) make it easy. But Reflektor is closer to turning-point classics such as U2's Achtung Baby and Radiohead's Kid A – a thrilling act of risk and renewal by a band with established commercial appeal and a greater fear of the average, of merely being liked. "If that's what's normal now, I don't want to know," Butler sings in "Normal Person," sounding like a guy for whom even this heaven, next time, won't be enough.

**Titre : « Funeral »**

**Auteur : ---**

**Media : *Voir***

**Date de publication : 23 septembre 2004**

**Note : 5/5**

On vous casse les oreilles avec Arcade Fire depuis plus d'un an. On parle de pop symphonique, d'un côté lyrique à la Cure et d'une profondeur. Mettons cette fois la théorie au rancart pour laisser parler le cœur. Car voilà où frappe le premier album des Montréalais : en pleine patate. Le piano de Neighborhood #1, l'accordéon et les violons de Neighborhood #2, le xylophone de Neighborhood #4, les chœurs de Wake Up, la voix de Régine Chassagne sur Haiti et celle de Win Butler sur Rebellion ne sont que quelques-unes des origines de cette montée de frissons qui nous prend à l'écoute de Funeral. Ne vous méprenez pas toutefois, le disque brasse plus qu'il ne berce. C'est qu'Arcade Fire nous livre ses tripes avec tous les excès qui viennent avec.

**Titre : « Neon Bible »**

**Auteur : Olivier Robillard Laveaux**

**Media : *Voir***

**Date de publication : 1 mars 2007**

**Note : 5/5**

Si Funeral était une claque sur la gueule, Neon Bible est un coup de poing au ventre. Plus chargé et formant un tout supérieur à Funeral – un disque contenant autant de titres beaux à brailler que de pièces plus oubliables -, ce deuxième compact des Montréalais ne compte aucun moment faible. Les mélancoliques Neon Bible et Windowsill atteignent un niveau d'intimité foudroyant, comme si Win Butler vous murmurait sa détresse à l'oreille. Et à l'inverse, les passages plus mouvementés (dont les sublimes The Well and the Lighthouse et Intervention) jouissent d'une charge émotive épique générée par la voix parfois plus

posée de Win et par une orchestration audacieuse où orgue, violons, guitares et xylophone vous passent sur le corps avec urgence et intensité. Arcade Fire raffine sa formule et passe haut la main le fatidique test du deuxième album. En magasin le 6 mars.

**Titre : « The Suburbs »**

**Auteur : Olivier Lalande**

**Media : *Voir***

**Date de publication : 29 juillet 2010**

**Note : 5/5**

Moins poignant que Funeral et moins cérébral que Neon Bible, The Suburbs paraît plus simple en surface, mais son spectre sonore est tapissé de sublimes arrangements de cordes (Owen Pallett) et de guitares raffinés, tantôt soniques, créant cet effet d'urgence inhérent au combo. Le disque se divise en cycles, les hymnes rock (réussis à tout coup) viennent par deux, entrecoupés de nombreuses séquences atmosphériques touchantes, mais inégales. On mise beaucoup sur la voix de Win Butler, grand interprète de la scène indé, et l'évolution réside dans des références new wave plus assumées. Mais surtout, The Suburbs est un disque de débuts de chansons et non d'apothéoses ou de finales grandioses. Les meilleurs titres se révèlent dès leur première minute, qui à elle seule suffit à nous conquérir. (Olivier Robillard Laveaux)

ooo

Funeral donnait et donne encore la fièvre; Neon Bible, sans sustenter autant, libère quelque chose de fascinant; le troisième chapitre de l'épopée musicale d'Arcade Fire est d'un grand magnétisme: 16 titres glissant joliment les uns dans les autres. Les plus fougueux sont exaltants comme toujours chez AF, mais certains, mid-tempo, provoquent un ravissement semblable: Rococo et Suburban War. Plus posé que d'habitude, Win Butler n'a jamais aussi bien chanté. Le frisson est déclenché, à plusieurs reprises, par de minutieux arrangements de cordes signés Owen Pallett. Belles mélodies implosives, un son riche, beaucoup d'idées menées à bon port, quelques pas hors de la zone de confort (Sprawl II), la fureur rock, le don de chatouiller la corde sensible... Qui a dit que la banlieue était une muse ingrate? (Marie Hélène Poitras)

ooo

Après le grandiloquent Neon Bible, la retenue va bien à Arcade Fire. Oh, il y a encore bien des débordements sur ce troisième album, mais ceux-ci sont plus souvent de nature rock (Empty Room, Month of May) ou électro (excellente Sprawl II, qui rappelle Cyndi Lauper) et, d'autre part, ce sont vraiment les moments plus intimes et chambrés qui marquent. À cause des mélodies habiles et des arrangements épurés de Modern Man, Wasted Hours et We Used to Wait, mais aussi à cause de cette façon touchante, ciblée et honnête dont le père et la mère Butler racontent la solitude et l'attente de la vie dans le 450 (et le 936) avant Internet. Un album charnière qui permet au septuor de dépasser le stade de sensation indie et de rejoindre les grands storytellers. (Olivier Lalande)

**Titre : « Reflektor »**  
**Auteur : Olivier Robillard Laveaux**  
**Media : *Voir***  
**Date de publication : 30 octobre 2013**  
**Note : 5/5**

À force de renouveler sa direction musicale, d'opter pour des concepts réfléchis et de faire à sa tête tout en obtenant du succès, Arcade Fire a succédé à Radiohead au titre de chouchou de la critique. Pour cause, Reflektor est l'un des albums rock les plus nourrissants de l'année. Dans un esthétisme sonore unique inspiré par l'afrobeat, le punk, l'électro, le disco, le dub et la pop, les Montréalais proposent un disque parfaitement équilibré, alors que le penchant exploratoire (effets sonores, structures atypiques, ambiances distinctes) est contrebalancé par des références auxquelles tous peuvent s'accrocher: Clash, Rolling Stones, Beatles, Michael Jackson. Dominé d'un bout à l'autre par la voix de Win Butler, le chanteur rock le plus inspiré de sa génération, Reflektor est certes le fruit d'un grand groupe.