

# Harry L. Freeman, le défi d'un opéra noir

Laetitia Corbière

DANS **SOCIÉTÉS & REPRÉSENTATIONS** 2020/1 N° 49 , PAGES 137 À 150  
ÉDITIONS **ÉDITIONS DE LA SORBONNE**

ISSN 1262-2966

ISBN 9791035105532

DOI 10.3917/sr.049.0137

Date de mise en ligne : 12/06/2020

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-societes-et-representations-2020-1-page-137?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Éditions de la Sorbonne.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)



## Harry L. Freeman, le défi d'un opéra noir

---

Au début du xx<sup>e</sup> siècle, deux approches de la musique afro-américaine coexistent : une tendance essentialiste faisant l'éloge des productions populaires, et une tendance classique valorisant les compositions savantes. La première appelle à développer une inspiration identitaire, tandis que la seconde invite les Noirs à s'illustrer dans des styles musicaux légitimes, reconnus – blancs. Ces débats traduisent des enjeux indissociablement politiques et esthétiques. Ils révèlent également l'hétérogénéité des conditions sociales et raciales aux États-Unis. Les deux positions ne sont pourtant pas nécessairement incompatibles. Ainsi, l'imprésario et compositeur Harry Lawrence Freeman (1878-1954) s'illustre aussi bien dans le domaine savant que sur la scène populaire. À la fois élitiste et divertissant, Harry L. Freeman consacre ses travaux musicaux à la recherche d'une voix noire, d'une forme artistique capable d'exprimer l'identité afro-américaine et d'« établir la preuve irréfutable du statut artistique des races nègres<sup>1</sup> ».

Récemment inventoriées mais encore peu exploitées<sup>2</sup>, ses archives, conservées à la Manuscripts and Rare Books Library de la Columbia University, rassemblent ses partitions et du matériel publicitaire (programmes, affiches), mais aussi sa correspondance et ses écrits personnels et professionnels.

1. Programme de *Vendetta* de la représentation du 12 novembre 1923 au Théâtre Lafayette (7<sup>th</sup> Avenue, 132<sup>nd</sup> street), Manuscripts and Rare Books Library de la Columbia University, « Harry Lawrence Freeman papers, 1870-1982 bulk 1890-1954 », MS#1456 (HLFP).

2. L'inventaire a été réalisé en 2013, sans avoir encore été exploité (à notre connaissance) dans une perspective historique, même si la présentation de *Voodoo* au Miller Theater de la Columbia University les 26 et 27 juin 2015 s'inscrit dans la redécouverte de ce compositeur.

Elles permettent de saisir quels furent ses ambitions et ses doutes, comment s'articulèrent sa pratique musicale, ses réflexions politiques et ses engagements sociaux.

L'œuvre de Freeman est protéiforme et étonnante, profondément dépendante des conditions matérielles dans lesquelles le compositeur évolue. Sa cohérence profonde apparaît pourtant dès lors qu'elle est saisie dans une perspective sociale et politique. Pour ce faire, nous nous proposons de revenir sur les débuts encourageants du jeune artiste, avant d'analyser comment les détours de sa carrière musicale nourrissent (se nourrissent de) sa pensée politique. Enfin, par l'exemple de son œuvre majeure, l'opéra *Voodoo*, nous questionnerons plus en détail les possibilités ouvertes à l'existence d'un opéra noir américain durant l'entre-deux-guerres.

## Des débuts prometteurs

Le parcours de Harry Lawrence Freeman s'inscrit dans une géographie culturelle et sociale spécifique, et illustre les défis qui se posent aux Afro-Américains, soucieux de développer une offre artistique ambitieuse. Né à Cleveland le 9 octobre 1869, il s'initie à la musique à 10 ans, étudie le piano et sert comme assistant d'orgue à l'église. À l'âge de 18 ans, il découvre Richard Wagner à l'occasion d'une représentation de *Tannhäuser* dans sa ville natale. Cette œuvre le marque si profondément qu'il décide d'embrasser la carrière de compositeur et, bien qu'il n'ait reçu qu'une formation musicale basique, se consacre immédiatement à l'écriture et à la production d'une œuvre lyrique. Ainsi, ses débuts le mènent d'abord à Denver, Colorado, puis, après un bref retour dans l'Ohio à Cleveland et à Wilberforce, le compositeur poursuit sa carrière dans le quartier de Harlem du début du xx<sup>e</sup> siècle.

Les premières aspirations lyriques de Freeman se concrétisent à Denver, au début de la décennie 1890. Nous ne disposons d'aucun témoignage quant aux raisons précises qui poussent le jeune homme à tenter sa chance à plus de 2 000 kilomètres de sa ville natale mais, à l'époque, la nouvelle capitale du Colorado offre en effet quelques opportunités artistiques. Le développement de l'industrie minière, l'afflux de richesses, l'essor démographique y permettent un certain épanouissement culturel. Au théâtre Apollo Hall, fondé en 1859, s'ajoutent désormais le luxueux Tabor Grand Opera House (1881) et de multiples salles plus modestes, dont le Deutsches Theater. D'ailleurs, à l'image des autres États de l'Ouest américain, le Colorado de cette fin de siècle se distingue par le

dynamisme de sa scène musicale. Au début des années 1890, la ville ouvre de belles perspectives aux artistes noirs américains. Par exemple, la soprano Emma Azalia Hackley étudie la musique à l'Université de Denver, dont elle sort la première diplômée de couleur, puis s'illustre comme activiste politique, promouvant la fierté raciale par la musique et fondant l'antenne denveroise de la Colored Women's League, avant de poursuivre une carrière lyrique internationale<sup>3</sup>.

Les résultats obtenus par Freeman à Denver sont impressionnants. Non seulement le compositeur achève deux opéras, *Epithalia* et *The Martyr*, mais surtout il parvient à les produire avec sa propre compagnie, la Freeman Opera Company, fondée alors qu'il a tout juste 22 ans. En effet, dans la mesure où Freeman conçoit ses œuvres comme des preuves du talent artistique noir américain et entend les faire jouer par des artistes noirs, il lui a d'abord fallu constituer la compagnie capable de cette interprétation. Si, d'*Epithalia*, rien d'autre ne subsiste, sauf le souvenir de sa première en 1891 au Deutsches Theater<sup>4</sup>, *The Martyr* marque plus profondément l'histoire de la musique américaine. Cet opéra, dont la première est donnée le 16 août 1893 – là encore au Deutsches Theater – reste en effet dans les encyclopédies musicales comme « le premier opéra connu d'un compositeur afro-américain<sup>5</sup> ». Mettant en scène un noble égyptien condamné à mort pour avoir adopté la religion de Jéhovah, il mobilise le parallèle entre une nation opprimée et le peuple juif antique, déjà utilisé par exemple par Giuseppe Verdi dans *Nabucco* (1842), et le met cette fois au service de la cause afro-américaine. Peut-être plus abouti qu'*Epithalia*, il connaît un plus grand succès. La pièce est ainsi produite à Chicago en octobre 1893 puis à Cleveland en 1894<sup>6</sup>. Ces premières œuvres sont surtout remarquables en ce qu'elles constituent un précédent dans la reconnaissance des compositions lyriques afro-américaines ; pour le compositeur, elles ne restent pourtant qu'un premier essai.

Ayant fait ses premières armes à Denver, Freeman revient à Cleveland en 1893 pour approfondir sa formation musicale. Il étudie la composition auprès de Johann Heinrich Beck, le chef d'orchestre du Cleveland Symphony Orchestra. Ce dernier soutient d'ailleurs son élève en inscrivant certaines de ses compositions au programme de cet ensemble en 1900. C'est également durant ces années qu'il épouse la soprano Charlotte (Carlotta) Louise Thomas dont il a un

3. Cary D. Wintz, Bruce A. Glasrud, *The Harlem Renaissance in the American West: The Negro's Western Experience*, New York, Routledge, 2012, p. 188-190.

4. Note biographique, HLFP.

5. John Warthen Struble, *The History of American Classical Music: MacDowell Through Minimalism*, New York, Facts On File 1995, p. 376.

6. Coupure de presse non identifiée, HLFP.

140

fil, Valdo, né en 1900. Cette cellule familiale, éminemment musicienne, est un soutien sans faille pour Freeman. Non seulement Carlotta devient l'une de ses fidèles interprètes, mais leur fils s'affirme comme un baryton au talent reconnu.

Fort de ses premières expériences, enrichi d'une formation de qualité et bénéficiant d'un certain soutien professionnel et médiatique, Freeman entend se consacrer à ses ambitions lyriques. Le projet est ambitieux, mais crédible. En effet, le domaine lyrique semble favorable aux Noirs américains, et divers facteurs favorisent l'émergence d'interprètes de talent. D'une part, l'existence de nombreuses chorales, notamment religieuses, inscrit profondément la pratique du chant dans la culture noire. D'autre part, les caractéristiques de cet art, qui ne requiert pas d'instruments coûteux et n'exige pas une initiation dès le plus jeune âge, le rendent accessible à de nombreux mélomanes exclus, de par leur situation socio-économique, de la pratique instrumentale. Ainsi, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, les sopranos Anna Madah, Nellie E. Brown, Flora Batson, Marie Selika et Rachel Walker, la contralto Emma Louise Hyers, les ténors Wallace King et Sidney Woodward ou encore le basse-baryton John Lucca donnent ses lettres de noblesse à la tradition lyrique noire américaine. Il est donc parfaitement envisageable de monter une troupe noire et compétente.

Surtout, en tant qu'art total, l'opéra offre la possibilité de présenter au public de multiples aspects d'une culture. Le chant, la poésie et la musique sont évidemment à l'honneur, mais les arts visuels sont également mis en valeur par les costumes et les décors. Enfin, les croyances, les légendes et les mythes peuvent inspirer les livrets. L'opéra serait donc, potentiellement, un excellent support du dialogue interculturel. D'ailleurs, le succès des comédies musicales noires, non seulement aux États-Unis mais aussi à l'étranger, pourrait indiquer une sympathie du public pour les arts de la scène noirs, et en particulier pour le théâtre musical.

## Une carrière contrastée

Freeman s'imagine donc en compositeur lyrique. Cependant, les contraintes matérielles lui imposent de surseoir à ses ambitions. Alors que les années à Denver semblent promettre une carrière fructueuse au jeune compositeur, celui-ci ne parvient pas à s'imposer dans les villes du Nord-Est : contrairement aux villes nouvelles de l'Ouest américain, ces grandes métropoles déjà relativement anciennes disposent d'une tradition musicale bien implantée – et cette tradition est marquée par les préjugés racistes.

La musique savante demeure généralement fermée aux musiciens noirs, les postes d'instrumentistes sont rares, la reconnaissance des compositeurs plus encore. Nombreux sont les artistes afro-américains à choisir l'expatriation pour vivre de leur art : les chefs d'orchestre Dean Dixon, Everett Lee ou George Byrd, par exemple. Dans ces circonstances, Freeman ne trouve à s'employer que dans ce qui s'appelle alors la *race music*, c'est-à-dire des pièces de divertissement, le plus souvent des comédies musicales reprenant les codes du *blackface*. Entre 1895 et 1899, Freeman tourne avec la Ernest Hogan's Rufus Rastus Company et compose certaines des partitions des comédies de la troupe. Au début des années 1900, la famille Freeman s'installe dans l'Ohio. Harry écrit essentiellement pour la scène et devient le directeur musical de compagnies de music-hall. Il collabore toujours avec la Ernest Hogan's Musical Company, dont Carlotta est la *prima donna*, mais travaille également pour la Cole Johnson African-American Musical Theater Company et la John Larkins Musical Comedy Company.

Les carrières de Harry et Carlotta Freeman bénéficient du climat qui règne alors à Chicago. Reconstituée à la suite du Grand incendie (1871), mise en valeur à l'occasion de l'Exposition universelle (1893), la ville est aussi un foyer de tensions sociales (émeutes de 1886, grèves de 1894) et l'un des points d'arrivée de la grande migration. Elle accueille ainsi des milliers d'Afro-Américains fuyant la ségrégation raciale violente des États du Sud : de 15 000 en 1890, la communauté noire atteint 44 000 membres en 1910. De plus en plus importante, cette communauté s'organise progressivement, y compris sur le plan culturel. Ainsi, le 18 juin 1905 Robert T. Motts fonde le Pekin Theatre, théâtre inspiré des cafés concerts découverts lors d'un voyage à Paris en 1901 (fig. 1). Premier établissement de music-hall dont la programmation, la compagnie résidente (34 membres) et la direction sont exclusivement noires (le public est mixte), il propose un répertoire mêlant ragtime et interprétations lyriques et programme des opérettes originales. Il entend ainsi assurer aux artistes afro-américains une occasion de s'illustrer sur scène et contribuer au développement d'une tradition théâtrale noire émergente<sup>7</sup>. L'initiative fait des émules : en 1910, 53 établissements semblables ouvrent leurs portes aux États-Unis. Plus largement, l'ambition de promouvoir l'émancipation politique par l'affirmation culturelle inspire de nombreux artistes noirs au début du siècle – dont Harry et Carlotta Freeman, engagés au Pekin Theatre dès 1906.

7. Edward A. Robinson, « The Pekin: The Genesis of American Black Theater », *Black American Literature Forum*, n° 16/4, 1982, p. 136-138.



Ill. 1: Illustration du programme du Pekin Theatre Chicago, c. 1906, Manuscripts and Rare Books Library, University of Columbia, HLFP, Box 36.

Il est néanmoins probable que la sensibilité initiale de Freeman à la situation raciale se soit aussi nourrie à une autre source. Depuis 1902, en effet, le compositeur enseigne la musicologie à la Wilberforce University (Ohio). Haut lieu de la culture et de l'émancipation afro-américaine, cette université d'origine méthodiste et abolitionniste compte parmi ses professeurs des figures telles que W.E.B. Du Bois et est probablement une étape décisive dans le cursus de Freeman. Si nous ne savons que peu de choses sur les relations que Freeman entretient avec ses collègues universitaires, davantage d'informations nous parviennent concernant les années postérieures à son déménagement à Harlem (1908). Harry collabore alors avec les figures noires de Broadway telles que Bob Cole, John Rosamond Johnson et James Weldon Johnson, tandis que Carlotta joue dans une troupe pionnière du répertoire de théâtre noir, l'Anita Bush All-Colored Dramatic Stock Company. Bientôt, les Freeman s'impliquent dans le mouvement de la Renaissance de Harlem. La maison familiale est alors fréquentée par de nombreux musiciens et militants de ce mouvement : les chanteuses Marion Anderson, Lena Horne et Muriel Rahn, le compositeur Eubie Blake, le jazzman Noble Sissle, ou encore James H. Anderson, le directeur du *New York Amsterdam News*, journal afro-américain pour lequel Freeman rédige quelques critiques musicales.

Mouvement (d'abord) littéraire, né des désillusions après la Première Guerre mondiale et inauguré par la publication de *Fifty Years and Other Poems* (1917) de James Weldon Johnson, *Harlem Renaissance* inspire rapidement tous les formes d'expressions artistiques et intellectuelles. Mus par une aspiration à la reconnaissance politique et culturelle, ses représentants s'attachent à montrer au monde la beauté de la culture noire, au sens le plus large. Ils promeuvent également le dialogue interracial.

Pour les artistes noirs, créer et être reconnus implique inévitablement de se positionner contre une avalanche de clichés négatifs. Dans le cas des compositeurs, convoquer des images de beauté et d'humanité nécessite de prendre le contre-pied des préventions blanches (et dominantes) contre l'art noir, et de dépasser les stéréotypes réduisant la musique noire à celle des *minstrels* et à quelques accords négligemment plaqués sur un banjo. Confrontés à un racisme qui dénigre leurs capacités intellectuelles et esthétiques et tend à les reléguer aux genres mineurs du divertissement, ils ne peuvent faire usage de leurs propres traditions culturelles qu'au risque de perpétuer les stéréotypes<sup>8</sup>.

Ces idées inspirent les Freeman, qui les traduisent par des réalisations concrètes. Ainsi, dès 1919, avec Richard P. Nichols, Valdo fonde le Rainbow Club afin de promouvoir l'égalité sociale et la fraternité parmi les jeunes hommes noirs de New York. Outre une salle de billard, une salle de lecture et une salle de réception, le club propose à ses membres d'assister, voire de participer, à des soirées culturelles – soirées pour lesquelles Harry fournit évidemment la musique<sup>9</sup>.

Dans une volonté conjointe de promouvoir l'enseignement musical et développer son activité lyrique, Harry Freeman fonde, en 1920, la Salem School of Music à Harlem. Celle-ci est indubitablement un outil de promotion culturelle ; elle est aussi un vivier de jeunes talents pour l'imprésario qu'il entend devenir. La même année, en effet, il fonde la Negro Grand Opera Company. Là encore, son objectif est double : d'une part, il entend contribuer au développement culturel noir et « établir la preuve irréfutable du statut artistique des races nègres<sup>10</sup> » ; de l'autre, il veut s'assurer le concours d'une troupe compétente pour la production de ses œuvres. Plus précisément, la Compagnie

8. Gayle Murchison, « New Paradigms in William Grant Still's Blue Steel », dans Naomi Andre, Karen M. Bryan, Eric Saylor (dir.), *Blackness in Opera*, Urbana, University of Illinois Press, 2012, p. 141-163 ; voir également Calo Mary Ann, *Distinction and Denial: Race, Nation, and the Critical Construction of the African American Artist, 1920-1940*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2007.

9. Programme du Rainbow Club, HLFP.

10. Programme de *Vendetta* de la représentation (le lundi 12 novembre 1923) au Théâtre Lafayette (7<sup>th</sup> Avenue, 132<sup>nd</sup> Street), HLFP.

est une société majoritairement détenue par Harry Freeman et dont les deux autres actionnaires principaux sont Carlotta et Valdo. Elle détient les droits des huit opéras composés par Freeman au moment de sa fondation, des œuvres basées sur « des sujets spécifiques aux races noires du monde en général – aux Afro-Américains et aux Africains en particulier<sup>11</sup> ».

Freeman conçoit son activité comme un projet politique autant qu'artistique. Ses idées épousent globalement celles élaborées au sein de *Harlem Renaissance*. Le programme de son opéra en trois actes *Vendetta* (1923) présente justement sa compagnie en ces termes :

Au cours des deux dernières décennies, vingt compositeurs américains de race caucasienne ont été engagés ou ont, de leur propre initiative, tenté de créer un Grand Opéra qui [...] porterait la marque de l'originalité, le symbole d'un génie spécifique. Ces œuvres ont, à l'occasion, été produites dans les meilleurs Opéras de New York et du pays et, faute de mérite, ont échoué.

Les compositeurs noirs n'ont pas eu les mêmes opportunités de jouer en public, car les Caucasiens n'ont pas jugé pertinent d'accepter les talents créatifs du Noir dans les hautes sphères de l'art. Sérieusement.

D'où la Negro Grand Opera Company<sup>12</sup>.

Progressivement, Freeman s'affirme comme un compositeur prolifique. Selon Edward Ellsworth Hipsher<sup>13</sup>, en 1934, il a déjà composé dix-huit opéras (soit plus qu'aucun autre compositeur répertorié par l'auteur) dont huit sont intégralement orchestrés et prêts à être produits, et les dix autres réduits à la version vocale. Ses œuvres sont toujours composées sur des livrets dont il est l'auteur. À cela il convient d'ajouter deux symphonies, une opérette pour cent enfants, *The Wolf*, et une cantate pour quatuor masculin. Cette créativité lui vaut le surnom de « père de l'opéra<sup>14</sup> », mais ne garantit nullement son succès.

## *Voodoo*, destin d'une œuvre lyrique noire

Parmi les œuvres de Harry Lawrence Freeman, un opéra ressort plus particulièrement : *Voodoo*, composé en 1914 mais créé quatorze ans plus tard. Archétypale des productions inspirées de *Harlem Renaissance*, l'œuvre, située dans

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*

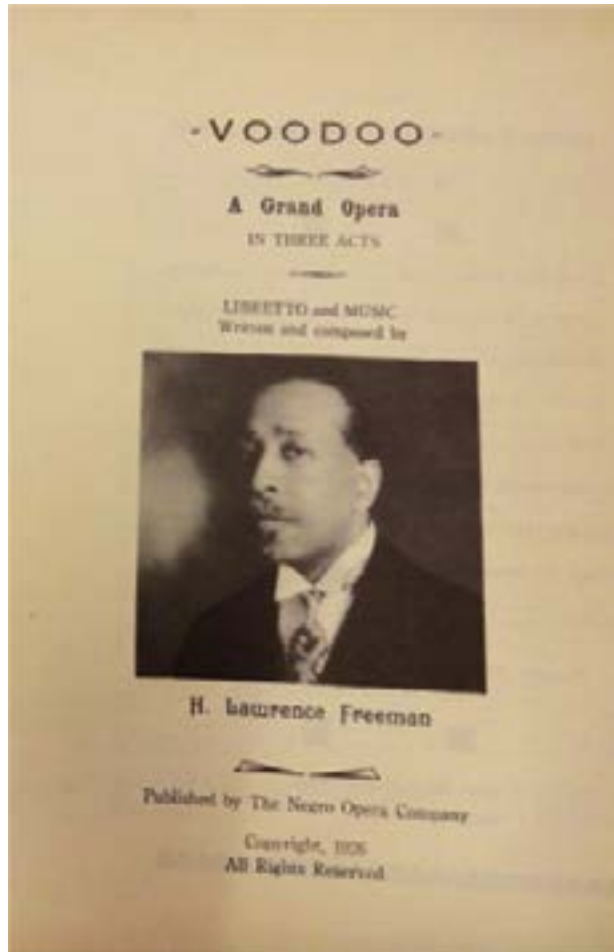
13. Hipsher Edward Ellsworth, *American Opera and his Composers*, New York, Da Capo Press, 1934.

14. D'après le titre d'un article de presse non identifié (une coupure du *New York Amsterdam News* ?), HLFP.

la Louisiane des années 1860, entend restituer l'atmosphère « typique de la vie des noirs à l'époque de l'esclavage<sup>15</sup> ».

Le choix de mettre en valeur le monde vaudou est significatif. Freeman n'est pas familier de ces rites syncrétiques entre catholicisme et croyances africaines (même si Carlotta, originaire de Charleston en Caroline du Sud, a pu le renseigner sur certaines de leurs spécificités), mais la thématique est porteuse, à la fois populaire et familière au public américain<sup>16</sup>. Surtout, le vaudou est emblématique d'une culture noire qui aurait su maintenir vivantes ses racines africaines. Il évoque aussi Haïti, dont la révolution et la résistance face à l'occupation américaine (1915-1934) deviennent des symboles mobilisateurs auprès de la communauté afro-américaine.

La référence aux rites vaudous est néanmoins ambiguë. L'intrigue met en scène une cérémonie rituelle au cours de laquelle la Voodoo Queen Lolo,



Ill. 2 : Page de titre du livret de *Voodoo*, 1936  
Manuscripts and Rare Books Library, University of Columbia,  
HLFP, Box 36.

15. « Operatic Notes », *New York Herald Tribune*, 9 septembre 1928, p. 17.

16. On pense d'abord au succès de *Emperor Jones* d'Eugene O'Neill (1920), mais des œuvres telles que *Stanley Among the Voodoo Worshipers* de Jack Bonavita et Frank Montgomery (1915) ou *Hoodoo Ann* de D. W. Griffith (1916) ont également contribué à populariser ce thème ; voir Gayle Murchinson, « New Paradigms in William Grant Still's *Blue Steel* », art. cité, p. 154.

délaissée par Mando et jalouse, a recours à la magie pour se venger de sa rivale, Cleota. La première tentative de Lolo échoue, une seconde se retourne contre son instigatrice et aboutit à la mort de la Voodoo Queen. L'intrigue justifie l'utilisation et la mise en valeur d'éléments musicaux appartenant pleinement à la culture afro-américaine : un article du *New York Times* souligne que la partition combine des thèmes inspirés « des gospels, des mélodies du sud, des rythmes jazz » à « des formes lyriques italiennes<sup>17</sup> ». Elle peut également s'interpréter comme une exhortation à la modernité, incarnée par Cleota. *Voodoo* tente ainsi de valoriser le patrimoine artistique afro-américain tout en proposant une lecture modernisée. Peut-être peut-on y retrouver un écho de *Treemonisha* de Scott Joplin<sup>18</sup> : Freeman assiste, en effet, le célèbre compositeur pour la correction de cet opéra en 1912, soit peu avant de se lancer dans l'écriture de *Voodoo*.

La composition de *Voodoo* s'inscrit ainsi dans la droite ligne des conceptions d'Alain Locke, figure phare de la Renaissance de Harlem. Ce philosophe estime en effet que, si un groupe d'intellectuels noirs faisait la preuve des apports de leur culture à la production culturelle américaine dans son ensemble, alors l'Amérique blanche devrait reconnaître l'égalité de ses citoyens noirs. L'excellence artistique justifierait l'égalité. Pour ce faire, Locke préconise de puiser dans l'héritage africain et d'explorer des sujets typiquement afro-américains. Surtout, il n'appelle pas seulement à donner plus de visibilité aux Afro-Américains, mais à créer de nouvelles représentations affranchies des stéréotypes<sup>19</sup>. En puisant aux sources vaudous, en s'inspirant des productions musicales typiquement afro-américaines, en coulant ces éléments dans le moule de l'opéra lyrique, Freeman propose une nouvelle forme artistique, synthèse des cultures blanches et noires, conçue comme un pont interculturel.

Sans doute *Voodoo* ne figure-t-il pas parmi les grandes productions lyriques du siècle, mais il a néanmoins le rare mérite d'être créé : le 10 septembre 1928, à Palm Garden, Broadway, l'opéra est exposé au public et à la critique. Les diverses réactions nous permettent de mieux saisir ce que pouvait signifier, dans ce contexte particulier, produire un opéra noir américain.

17. « "Voodoo" A Naive Melange; Opera by Negro Composer is Given with All-Negro Cast of Thirty », *New York Times*, 11 septembre 1928, p. 20.

18. Avant tout connu pour ses compositions de ragtime, Scott Joplin s'est également essayé à la composition lyrique avec cet opéra dont l'argument constitue un plaidoyer en faveur de l'émancipation par l'éducation. Écrit en 1910, *Treemonisha* peine à être reconnu et ne sera créé qu'en janvier 1972, par l'Atlanta Symphony Orchestra.

19. Alain Locke, *The Negro and his Music*, Washington D.C., The Associates in Negro Folk Education, 1936.

La première spécificité tient à la difficulté rencontrée par Freeman pour créer cette œuvre. Certes, la production d'un opéra est toujours une entreprise coûteuse, et donc difficile<sup>20</sup>. Mais, dans le cas de compositeurs noirs, les obstacles tendent à se multiplier. De fait, leur public n'existe pour ainsi dire pas. Essentiellement connus dans le cadre strictement communautaire mais dans des styles non-lyriques, ils ne parviennent guère à convaincre leur public habituel de les suivre sur une scène nouvelle. Inversement, le public d'opéra, majoritairement blanc, dédaigne les œuvres de compositeurs inconnus et, surtout, noirs. L'échec de Scott Joplin qui, malgré toute la reconnaissance dont il jouissait alors, n'a pu voir jouer *Treemonisha*, donne une idée de l'ampleur des réticences à surmonter.

Dans le cas de *Voodoo*, la présentation est soigneusement préparée. D'abord, les New-yorkais ont d'ores et déjà pu découvrir cette œuvre diffusée sur la radio WGBS le 20 mai 1928. Il s'agit d'une version simplifiée, accompagnée au piano par Freeman lui-même et interprétée par les sopranos Doris Trotman (Cleota) et Carlotta Freeman (Lolo), le ténor Ray Yates (Mando) et le baryton Otto Bohanan. À l'exception de ce dernier, qui est remplacé par Valdo Freeman, il s'agit du casting sélectionné pour la création. Selon Elise Kirk, c'est le premier opéra américain à être ainsi diffusé dans son intégralité<sup>21</sup>. De même, un mois plus tard, le 25 juin, des extraits de l'œuvre sont à nouveau programmés par la WGBS<sup>22</sup>.

La création de *Voodoo* bénéficie d'une visibilité rare pour l'œuvre d'un compositeur encore méconnu dans le monde lyrique. Cependant, ces précautions ne suffisent pas à convaincre un directeur de salle de prendre le risque de monter l'opéra. Le *New York Herald Tribune* précise que la représentation au Palm Garden est « offerte<sup>23</sup> » par Valdo Freeman, baryton et interprète dans *Voodoo*, mais surtout fils de Harry. De même, le *New York Amsterdam News*, journal afro-américain fondé en 1908, déplore la faiblesse du soutien trouvé auprès de la communauté noire. *Voodoo* semble donc avoir été créé uniquement sur les fonds propres des Freeman. Deux faits soulignent encore les difficultés financières rencontrées pour la création de cet opéra. Le décalage entre les premières réclames, annonçant cinquante musiciens, et le nombre de trente

20. Il serait abusif de réduire les difficultés rencontrées à une pure conséquence du racisme. En réalité, l'impossibilité à produire un opéra est un phénomène plus général : dans ce domaine encore réservé aux productions allemandes et italiennes, aucun compositeur américain ne parvient réellement à s'imposer.

21. Elise Kirk, *American Opera*, Urbana, University of Illinois Press, 2001, p. 188.

22. « Valdo Freeman, Negro Barytone, in Father's Compositions », *New York Herald Tribune*, 24 juin 1928.

23. F.D.P., « Negro Grand Opera Company Pleases in First Performance », *New York Herald Tribune*, 11 septembre 1928, p. 18.

artistes finalement engagés, puis le constat que, contrairement au programme annoncé, l'œuvre n'est pas jouée une semaine complète<sup>24</sup>, confirment l'hypothèse d'une création autofinancée pariant sur la curiosité du public, mais échouant finalement à l'attirer en nombre suffisant.

De fait, l'œuvre détonne dans le paysage musical new-yorkais. Non seulement son compositeur est noir, mais les trente artistes présents sur scène le sont également. Si ce choix s'inscrit dans la continuité des productions de Freeman, il n'en constitue pas moins une nouveauté sans précédent sur une scène de Broadway. Le contenu même de l'œuvre diffère nettement des programmations lyriques habituelles. L'opéra noir tel que le conçoit Freeman ne prétend pas copier servilement les productions blanches, mais porter une voix noire – voix que les critiques perçoivent diversement. La presse blanche est partagée : certains titres soulignent une avancée culturelle noire<sup>25</sup>, d'autres apprécient l'inventivité rythmique du compositeur<sup>26</sup>. Cependant, la juxtaposition d'éléments franco-italiens du XIX<sup>e</sup> siècle et de traits modernes déstabilise les critiques, l'inspiration aux sources du gospel et du jazz est dénigrée comme un manque d'originalité et l'utilisation d'expressions idiomatiques noires interprétée comme le signe d'une faible maîtrise de l'anglais<sup>27</sup>. De même, la presse noire se montre plus sensible aux difficultés matérielles de la production et loue généralement l'initiative de Freeman<sup>28</sup>, mais elle lui reproche parfois la trop forte influence des musiques de traditions européennes<sup>29</sup>.

Cet accueil teinté d'incompréhension traduit parfaitement l'ambiguïté de ces compositions coincées entre deux traditions qu'elles s'acharnent à synthétiser. Ainsi, alors que *Voodoo* paraît avoir été composé comme un pont entre les cultures américaines blanches et noires, la pièce ne répond finalement ni aux attentes du public blanc, ni à celles du public noir. Faite de multiples emprunts culturels, elle ne parvient en réalité à s'inscrire dans aucune culture concrète. Son échec illustre aussi la difficulté de créer une culture sonore *ex nihilo* ou, plus exactement, à partir de constructions purement intellectuelles, si enthousiasmantes soient-elles.

24. « Lawrence Freeman's Opera », *New York Amsterdam News*, 19 septembre 1928, p. 16.

25. F.D.P., art. cité.

26. Pierre Key, « Sharps and Flats », *Hartford Courant*, 23 septembre 1928, p. 21.

27. Alfred Frankenstein, « New York Hears First Negro Opera Company Sing "First Opera by Colored Composer" », *Chicago Daily Tribune*, 16 septembre 1928, p. 96.

28. « Lawrence Freeman's Opera », *New York Amsterdam News*, 19 septembre 1928, p. 16.

29. « *Voodoo*, Race Opera, Closes After Short N.Y. Run », *Baltimore Afro-American*, 29 septembre 1928, p. 9.

En effet, s'inspirant des idées de *Harlem Renaissance*, Freeman imagine des œuvres déconnectées de leur environnement culturel. Certes, il fait référence à diverses réalisations artistiques mais, parce qu'il les détache de leurs contextes d'origine, il les vide (bien involontairement) de leur substance et les rend incompréhensibles : une phrase de jazz écrite entre deux arias italianisants ne peut en aucun cas toucher les habitués des clubs, elle n'a guère plus de chances de recueillir les suffrages des amateurs de musique lyrique. Sans doute l'échec de ce compositeur (comme celui de tous ceux qui se sont engagés dans la voie d'un opéra noir) s'explique-t-il par une conception trop étroite de la culture. Alors qu'il aspire à concevoir une nouvelle culture sonore afro-américaine et, peut-être, américaine, Freeman se limite, en fait, à proposer une nouvelle forme artistique, sans se préoccuper de lui offrir de nouveaux lieux de diffusion ni de la relier à une nouvelle pratique culturelle. Quelles que soient leurs qualités propres, ses œuvres restent cruellement déracinées et ne s'insèrent pas dans le tissu économique, social et politique d'une culture sonore.

De son vivant, malgré toutes les difficultés rencontrées, Freeman accède à une certaine reconnaissance. Son ancien professeur Johann Heinrich Beck ne tarit pas d'éloges et lui reconnaît « les qualités qui ont fait la grandeur de Wagner<sup>30</sup> ». L'impresario Oscar Hammerstein Sr., le banquier et mécène Otto Kahn ou encore le compositeur, violoniste et chef d'orchestre Albert Stoessel auraient également souligné son talent<sup>31</sup>. En 1929, son œuvre est publiquement récompensée par le William E. Harmon Foundation Award for Distinguished Achievement among Negroes<sup>32</sup>, qui honore ainsi le premier Afro-Américain à avoir composé et produit un opéra en Amérique<sup>33</sup>. En 1930, un concert est donné au Steinway Hall, durant lequel Freeman accompagne au piano des extraits de *The Martyr*, *The Prophecy*, *The Octoroon*, *Plantation*, *Vendetta* et *Voodoo*. En 1933, il est chef invité, compositeur et directeur musical pour *Sing a New Song*, à la Foire internationale de Chicago.

Pourtant, ces années de consécration sont suivies par deux décennies de frustration. Représentatives des aspirations portées par *Harlem Renaissance*, les créations de Freeman trouvent un écho auprès des intellectuels progressistes

30. « Father of the Opera », *Programme du Rainbow Club*, 1919, HLPF.

31. *Ibid.*

32. Ce prix culturel et philanthropique, créé en 1926, se décline en six catégories (relations raciales ; beaux-arts ; littérature ; éducation ; affaires et industrie ; service religieux ; sciences et invention ; musique). Il est d'ailleurs remarquable que, de Robert Nathaniel Dett à Clarence Cameron White, de William Grant Still à Hall Johnson, les lauréats du prix musical partagent une même aspiration à inscrire des rythmes et des mélodies « noires » dans des formes musicales « savantes ».

33. « 12 Negroes Honored for Achievements », *New York Times*, 13 février 1929, p. 13.

du pays tant que le mouvement demeure vivace. Dès lors que la crise économique des années 1930 déstabilise les structures musicales et entraînent la fin d'Harlem Renaissance, le compositeur perd ses soutiens et disparaît progressivement des scènes américaines. À sa mort en 1954, la plupart de ses compositions ne sont toujours pas publiées, aucun enregistrement de ses œuvres n'est commercialisé, beaucoup n'ont jamais été jouées. Son souvenir subsiste cependant et, pour la première fois depuis 1928, *Voodoo* a été joué au Miller Theater de Columbia University, en juin 2015<sup>34</sup>.

34. Des extraits filmés sont disponibles à l'adresse suivante : <https://www.operamusica.com/artist/harry-lawrence-freeman/video/67796>.