

**Mary Lou Williams**  
**Gloire du matin, quelle est ton histoire ?**

Stanley Péan

Number 83, Winter 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/95849ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

L'Inconvénient

ISSN

1492-1197 (print)

2369-2359 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Péan, S. (2021). Mary Lou Williams : gloire du matin, quelle est ton histoire ?  
*L'Inconvénient*, (83), 87–91.

# Mary Lou Williams

## Gloire du matin, quelle est ton histoire ?

JAZZ Stanley Péan



Les détracteurs du film *Kansas City* (1996) n'ont pas eu tort de reprocher au cinéaste Robert Altman de n'avoir pas tout à fait réussi à greffer l'intrigue mélodramatique de ce polar à la recreation minutieuse de son patelin d'enfance, en 1934, avec ses boîtes de nuit florissantes et sa faune de gangsters crapuleux. Lorsqu'il détourne sa caméra de la séquestration de Carolyn Stilton (Miranda Richardson) par Blondie O'Hara (Jennifer Jason Leigh), Altman fait entrer le spectateur au Hey Hey Club, reconstitué avec autant de soin que de nostalgie, pour qu'il y assiste à l'une de ces jam-sessions torrides qui ont fait la réputation de la ville éponyme. Pour le fanatique de jazz, ce sont ces séquences musicales qui confèrent au film l'essentiel de son intérêt.

« Afin de recréer le son de *Kansas City* et l'atmosphère d'un club de jazz en 1934, nous avons convoqué les meilleurs jeunes musiciens qui puissent se trouver aujourd'hui dans le monde », a expliqué le réalisateur de *M\*A\*S\*H* et de *Nashville*. « La plupart de ces musiciens, tous des leaders, appartiennent à des écoles différentes et n'auraient pas joué ensemble dans d'autres circonstances, et ne rejoueront peut-être jamais ensemble. Une fois réunis, après avoir brièvement pris la température, ils se sont mis à faire le bœuf ensemble. Je ne crois pas qu'on reverra, qu'on réentendra de sitôt ce genre d'entreprise. » Désolé



par l'échec de *Kansas City* au box-office, Altman se consolait à l'idée que « la musique survivra au film ». À cette survie, les deux disques issus de la bande-son, *Kansas City* (1996) et *KC After Dark* (1997), contribueront bellement, au même titre que le moyen métrage *Robert Altman's Jazz 1934* destiné à la série *Great Performances* du réseau de télévision américain PBS. Très proche dans son esprit du court métrage *Jammin' the Blues*, réalisé en 1944 par Gjon Mili, *Jazz 1934* regroupe en un tout continu l'intégralité des prestations musicales dont les extraits ponctuaient la trame narrative de *Kansas City*.

Ni le cinéaste ni les musiciens, il va sans dire, ne souhaitaient graver une musique scolaire, qui aurait singé note pour note celle que l'on jouait au temps où se déroule le drame. Au-delà du recours parcimonieux à certains riffs et effets d'époque, chacun est demeuré fidèle à son style personnel. Parmi les artistes contemporains qui prêtent leurs traits et leur talent à l'évocation de célèbres figures de proue du jazz des années swing, le saxophoniste Craig Handy, par exemple, tient le rôle de Coleman Hawkins, ses confrères Joshua Redman et James Carter ceux de Lester Young et de Ben Webster, le chanteur Kevin

Mahogany incarne le bluesman Big Joe Turner, le pianiste Cyrus Chestnut représente Count Basie et ainsi de suite. Seule musicienne dans le lot, la regrettée pianiste et compositrice Geri Allen incarne la pionnière Mary Lou Williams, à l'univers de laquelle elle allait revenir, notamment sur le disque *Celebrating Mary Lou Williams – Live At Birdland New York* (Intakt, 2011), enregistré devant public, mais aussi au sein du Mary Lou Williams Collective, auquel on doit l'album *The Zodiac Suite: Revisited* (Mary Records, 2007), dont il sera question plus loin.

Si le nom de cette pianiste et compositrice est moins familier au grand public que ceux de Duke Ellington, de Louis Armstrong, de Benny Goodman, de Tommy Dorsey, de Thelonious Monk ou même de Cecil Taylor, Mary Lou Williams a néanmoins collaboré avec tous ces monstres sacrés et bien d'autres. Au cours de ses sept décennies de carrière, elle a fait montre d'une remarquable aptitude à s'adapter à tous les styles émergents. Ellington, qui à l'occasion fit appel à ses talents, la décrivait en termes élogieux :

Mary Lou Williams est perpétuellement contemporaine. Son écriture et ses prestations ont toujours été en avance sur son temps. Sa musique se démarque par ce niveau de qualité qui la rend intemporelle. Elle possède rien de moins qu'un supplément d'âme. (*She is like soul on soul.*)

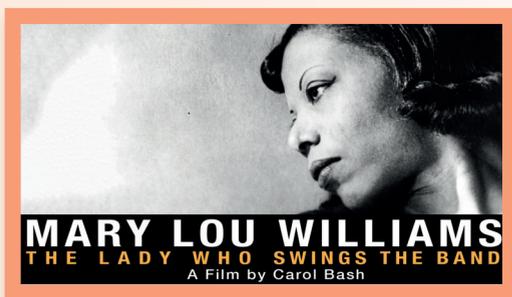
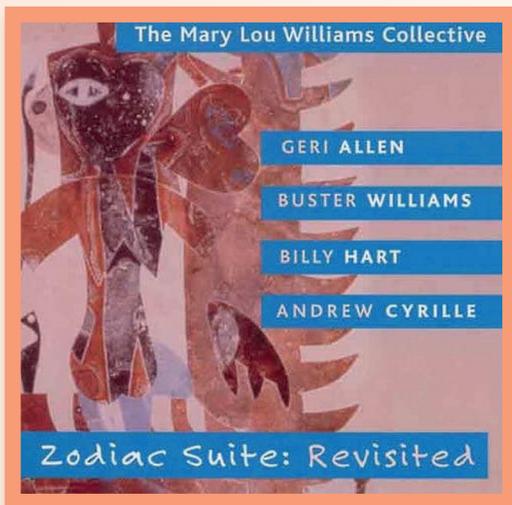
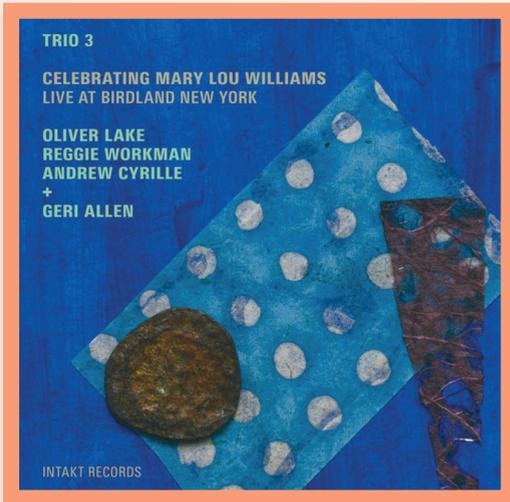
Il n'y a pas de quoi se vanter, mais les critiques et les historiens du jazz, majoritairement des hommes, ont depuis longtemps tendance à minimiser la contribution des femmes à cet art, en les cantonnant trop souvent dans le rôle de chanteuses. Il y a relativement peu d'ouvrages consacrés aux compositrices, pianistes, trompettistes, saxophonistes et batteuses extrêmement talentueuses qui ont dû lutter pour voir leur valeur reconnue, mais qui se sont fait damer le pion par des hommes qui ne voulaient pas de femmes à leurs côtés au

sein des orchestres.

C'est pourquoi on doit accueillir avec intérêt les livres *Morning Glory: A Biography of Mary Lou Williams* de Linda Dahl (University of California Press, 2001) et le tout récent *Soul on Soul: The Life and Music of Mary Lou Williams* de Tammy L. Kernodle (University of Illinois Press, 2020), ainsi que le film *The Lady Who Swings the Band* (2015), réalisé par Carol Bash, qui nous informent sur le parcours personnel et professionnel de Mary Lou Williams. C'est également ce qui rend le documentaire *The Girls in the Band* (2011) de Judy Chaikin aussi essentiel ; le film retrace l'histoire des orchestres féminins et des luttes menées par une poignée de musiciennes pour percer ces bastions réservés aux hommes.

•

Décédée le 28 mai 1981, Mary Elfrida Scruggs a vu le jour le 8 mai 1910 à Atlanta, en Géorgie, d'un père déjà marié et avec enfants, Joshep Scruggs, qui ne vivra jamais avec sa mère, Virginia Riser. Grâce à Virginia, qui est pianiste, organiste et danseuse à l'église baptiste, Mary s'initie dès son jeune âge aux gospels et aux *spirituals* et commence à trois ans son apprentissage du piano en autodidacte. Selon la légende, Virginia prend la mesure de son talent quand Mary lui rejoue parfaitement une mélodie qu'elle vient tout juste d'entendre. De peur qu'elle perde sa capacité d'improvisation, sa mère ne l'inscrit pas tout de suite à des cours formels, mais prend l'habitude d'inviter à la maison des musiciens de blues, de boogie-woogie et de ragtime. De nouveau enceinte, Virginia Riser épouse Moses Winn, dont elle divorcera peu après. Comme elle porte le nom de Winn, Mary reste persuadée qu'il est son père. Pauvre et alcoolique, obligée de passer ses semaines comme domestique en résidence chez des Blancs, Virginia s'occupe peu de ses filles. Elle se remarie toutefois avec Fletcher Burley, avec qui elle aura six autres enfants. Encouragée





par ce nouveau beau-père, qui possède un piano mécanique avec des rouleaux de Jelly Roll Morton et James P. Johnson, Mary écoute aussi les disques d'Earl Hines, de Willie « The Lion » Smith et de Fats Waller. À l'insu de sa femme, Burley cache la jeune Mary Lou sous son ample pardessus pour la faire entrer de manière illicite dans toutes sortes de lieux peu recommandables, dont des salons de jeu où ses copains se rassemblent. Dans « Mary Lou Williams: Pianist, Composer, Arranger and Innovator Extraordinaire », Dave Ratcliffe cite le souvenir qu'en a gardé la principale intéressée :

[Fletcher] enlevait son chapeau, le posait sur la table, y mettait un dollar et annonçait : « Écoutez, tout le monde : ma petite va jouer pour vous. » Et il faisait passer le chapeau. Souvent, quand je parlais, j'avais vingt-cinq ou trente dollars. En ressortant, il me disait : « Rends-moi mon dollar. » Puis on rentrait à la maison. Ma mère nous demandait : « Où étiez-vous passés ? » Et il répondait : « Oh, nous étions chez Rochelle. » Plusieurs années après, quand elle a découvert où Fletcher m'emmenait, elle a failli faire une syncope.

La jeune prodige suit également des cours, d'abord auprès de Sturzio, un pianiste classique réputé à cette époque, puis de madame Alexander, qui compte également parmi ses élèves Erroll Garner et Billy Strayhorn. Mary a cinq ans quand les siens s'installent dans le quartier d'East Liberty à Pittsburgh, où ils font face au racisme. On raconte qu'elle a dû développer ses prouesses sur son instrument « par nécessité », parce que les voisins blancs jetaient des briques à travers les fenêtres de la maison pour l'obliger à venir jouer du piano chez eux. Dès l'âge de six ans, afin de subvenir aux besoins de sa famille, Williams joue régulièrement du piano lors de fêtes privées. L'année

suivante, elle se produit devant public à Pittsburgh et gagne son surnom de « petite fille au piano d'East Liberty ».

C'est à cette époque que Mary découvre la pianiste, compositrice et chef d'orchestre Cora Calhoun, alias Lovie Austin, autre grande oubliée de l'histoire phallocentrique du jazz, dont elle reconnaîtra l'influence majeure sur sa propre démarche. Dans une interview accordée à *Melody Maker* en 1954 (« In Her Own Words: Mary Lou Williams »), elle décrit en termes candides le samedi soir où elle s'est rendue dans un théâtre de Franks-town Avenue où étaient présentées la plupart des revues musicales noires : « Je n'ai rien écouté du concert, mon attention était totalement centrée sur la pianiste du groupe. Elle était assise jambes croisées au piano, cigarette à la bouche, écrivant de la musique de sa main droite et accompagnant le groupe avec sa main gauche pleine de swing ! Impressionnée, je me suis dit : "Mary, tu feras ça un jour." »

Dès son adolescence, Williams tourne avec un spectacle de vaudeville intitulé *Hits and Bits*. À seize ans, elle fait la rencontre du saxophoniste et clarinetiste John Williams, dont elle rejoint le groupe et qu'elle épousera plus tard. À la même époque, en 1929, elle commence à signer des arrangements pour le groupe de Terrence Holder à Kansas City. Révélée par son travail au sein de l'orchestre d'Andy Kirk, qu'elle intègre en 1930 et où elle restera pendant douze ans, elle écrit des classiques tels que « Froggy Bottom », « Cloudy », « Little Joe From Chicago » (que reprendra avec bonheur le Nat King Cole Trio) et « Walkin' and Swingin' » (auquel Thelonious Monk empruntera un motif pour composer « Rhythm-a-Ning »). À propos de ses années avec Kirk, Mary Lou Williams dira : « Je me souviens d'avoir sauté des repas à plusieurs reprises pendant pratiquement un mois. Mais on était très, très heureux parce que la musique était si intéressante qu'on





en oubliait de manger de toute façon. »

De toutes ses contributions de l'époque au *Great American Songbook*, la plus célèbre demeure sans doute « What's Your Story, Morning Glory ? », à laquelle Paul Francis Webster et Jack Lawrence ont ajouté leurs mots. Andy Kirk et ses Twelve Clouds of Joy ont gravé la version originale le 25 octobre 1938, mais le populaire tromboniste Glenn Miller ne tarde pas à l'ajouter au répertoire de son orchestre ; et durant le quart de siècle qui suit, de nombreux et nombreuses vocalistes à la mode font de même, d'Anita O'Day à Julie London en passant par Gary Crosby (le fils de Bing), Saunders King et Teri Thornton, sans oublier Ella Fitzgerald.

Ses compositions et arrangements pour big band remportent un tel succès que d'autres artistes et orchestres sollicitent Mary Lou Williams, notamment Armstrong, Dorsey et Goodman. Ainsi que l'explique la pianiste et compositrice Jane Reynolds dans une entrevue accordée à Lindsay Christians du *Capital Times* en prévision d'un concert en hommage à Mary Lou Williams présenté en mars 2009 (« Unsung Heroine of Jazz Music : Collective Honors the Great Mary Lou Williams ») : « On a tellement abusé d'elle. Mais ce qui compte, c'est l'ampleur de ses contributions. Elle a innové sur beaucoup de plans, en inspirant les autres et la musique de toutes les époques. » Reynolds renchérit avec une anecdote assez emblématique de l'injustice dont Williams a été victime : en 1930, à l'époque où elle jouait avec Andy Kirk, un technicien de son a enregistré Mary Lou Williams alors qu'elle était en train de s'échauffer en studio en jouant l'une de ses compositions. Plus tard, quand l'album d'Andy Kirk a paru, le morceau de Williams était là – mais elle n'a reçu aucun crédit, aucune reconnaissance, et surtout n'a touché aucune redevance pour son travail.

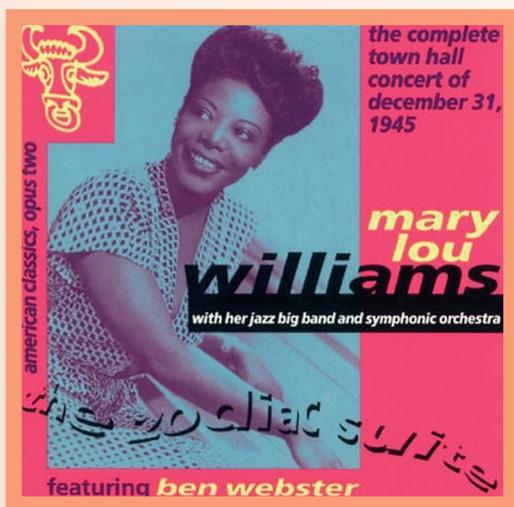
Il serait faux d'affirmer que

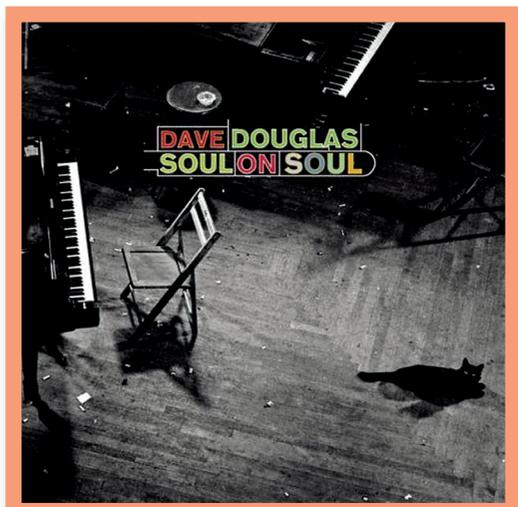
Mary Lou Williams a languie toute sa carrière dans l'anonymat, car plusieurs de ses compositions se sont imposées de son vivant. En 1945, alors qu'elle a trente-cinq ans, une vingtaine d'années d'expérience en tant que pianiste, compositrice et arrangeuse, et des engagements réguliers aux Café Society de Greenwich Village et d'Upper East Side, Williams conçoit son œuvre maîtresse, l'ambitieuse *Zodiac Suite*. À cette époque, elle anime une émission de radio dominicale, *Mary Lou Williams's Piano Workshop* sur WNEW. Elle décide d'y jouer un nouveau mouvement chaque dimanche. Voici ses propos, rapportés par Dave Ratcliffe :

J'avais lu un livre sur l'astrologie, et sans y connaître grand-chose, j'ai décidé de composer une suite inspirée par les musiciens qui étaient nés sous ces signes. Je n'avais pas le temps d'écrire, ni d'aller dans un studio pour enregistrer, donc après les trois premiers [signes], je m'installais au piano et je jouais, la musique s'inventant au moment où je la jouais. On pourrait appeler ça la « composition jazz ».

Au printemps 1945, elle revisite sur disque les douze mouvements de sa *Zodiac Suite* en compagnie du contrebassiste Al Lucas et du batteur Jack « The Bear » Parker, qu'elle a connus au Café Society. Grâce à l'appui du fondateur de la boîte de nuit, Barney Josephson, une version de l'œuvre pour orchestre de chambre est créée au Town Hall de New York pour la veille du jour de l'An : trompette, trombone, cor, flûte, clarinette, basson, petite section de cordes, contrebasse, batterie et Mary Lou Williams au piano, avec deux solistes invités, la soprano Hope Faye (sur « Pisces ») et le saxophoniste Ben Webster (sur « Cancer »).

Reconnue comme l'une des premières rencontres entre le jazz et la musique concertante à l'europpenne, cette suite préfi-





gure le mouvement Third Stream, que mettra de l'avant Gunther Schuller. Les bandes de ce concert ayant été perdues, Williams n'a jamais pu écouter la captation de la *Zodiac Suite*, à laquelle s'ajoutaient en complément de programme un pot-pourri d'autres compositions à elle et quelques standards. Redécouvert près d'un demi-siècle plus tard, l'enregistrement a fait l'objet d'une parution sur CD, *The Zodiac Suite: The Complete Town Hall Concert of December 31, 1945* (Vintage Jazz Classics, 1991).

Établie en 1994 pour préserver l'héritage de la compositrice, la Fondation Mary Lou Williams a ressuscité le label Mary Records, créé par la grande dame trente ans auparavant. C'est sous cette étiquette qu'est parue en 2007 *The Zodiac Suite: Revisited* par le Mary Lou Williams Collective, réunissant la pianiste et directrice musicale Geri Allen, le contrebassiste Buster Williams et les batteurs Billy Hart et Andrew Cyrille. En plus de la suite éponyme, la formation interprète avec aplomb une composition plus récente de Williams (« Intermission », 1973), la « Bebop Waltz » de son contemporain Herbie Nichols ainsi qu'une ballade inédite d'Allen en hommage à Williams, « Thank You Madam ». Le label promettait de poursuivre la mise en valeur de l'œuvre, mais le décès prématuré d'Allen en juin 2017 semble avoir compromis ces plans.

Par souci d'équité, notons qu'Allen n'est pas la seule artiste contemporaine à avoir exploré la musique de Williams. Aussi à l'aise dans le style libertaire d'un Don Cherry ou d'un Lester Bowie que dans les univers arpentés par Miles Davis ou encore la musique folklorique d'Europe de l'Est, le trompettiste iconoclaste Dave Douglas lui a rendu hommage sur *Soul on Soul* (RCA, 2000), dont le titre reprend la description que faisait Duke Ellington du jeu de la pianiste et compositrice. Davantage qu'un simple recueil d'interprétations tirées du répertoire de la dédicataire, Douglas y propose plutôt neuf compositions néo-swing originales (sur un total de treize) qui s'inspirent de l'univers de Williams, superbement servies par un groupe réunissant les saxophonistes

Chris Speed et Greg Tardy, le tromboniste Joshua Roseman, le pianiste Uri Caine, le contrebassiste James Genus et le batteur Joey Baron.

Convertie au catholicisme dans la deuxième moitié des années 1950, Mary Lou Williams s'est surtout consacrée par la suite à la composition de musique sacrée (« Anima Christi », « Praise the Lord »), persuadée qu'elle pouvait contribuer de cette manière à soigner ses auditeurs sur un plan spirituel. La plage éponyme de *Black Christ of the Andes* (Mary Records, 1964), un hymne aux accents blues, gospel et jazz en hommage à Martin de la Charité, lui vaut des éloges dans les pages du magazine *Time*. Et des trois messes jazz qu'elle a signées, celle portée à la scène par le chorégraphe Alvin Ailey, *Mary Lou's Mass* (Mary Records, 1971, rééditée en format CD sous étiquette Smithsonian Folkways en 2005), demeure la plus intéressante : par sa juxtaposition d'éléments empruntés au gospel, de motifs hard bop et de touches modales, l'œuvre laisse entendre ce que lui doit McCoy Tyner, le pianiste du quartet classique de John Coltrane.

Chagrinée par la mort de son ami Charlie Parker, qui avait perdu sa bataille contre la dépendance à l'héroïne en 1955, l'ex-« petite fille au piano d'East Liberty » a aussi déployé des efforts considérables pour contribuer à la réhabilitation de consœurs et de confrères que la toxicomanie avait jetés dans la poubelle. Mais elle gardait entre autres préoccupations le souci de faire progresser l'art de la composition jazz et celui de mettre en valeur les racines culturelles et la grandeur profonde de cette musique. « La plupart des Américains n'ont pas idée de l'importance du jazz », affirme-t-elle dans une entrevue au *New York Post* en 1975. « Il est thérapeutique pour l'âme et devrait être présenté sur toutes les tribunes possibles : à l'église, dans les boîtes de nuit. Il faudrait le faire entendre partout. » ■

