

Itinéraire d'un Orgue-Célesta Mustel, entre Paris, Alger et la Moselle

Olivier Schmitt

Résumé : À côté de l'Histoire organologique, les instruments de musique ont leur propre histoire, souvent ponctuée de nombreux rebondissements. Il est ainsi possible de suivre la production des grands luthiers, soit par la célébrité des instruments, soit par celle de leurs propriétaires successifs. Cette démarche, très proche d'une véritable enquête réserve souvent de grandes surprises. Nous proposons ici de retracer celle de l'Orgue-Célesta Mustel n° 2366-1229-530

Mots-clés : Alger, Paul Blanc, Mustel, Orgue-Célesta, Palais du Bardo, Pierre Joret, Camille Saint-Saëns.

Remerciements

Nous tenons à remercier Paul Blanc (Paul Blanc-Pianos, Fontenay-sous-Bois), Catherine et François Peron (Mustel S.A., Paris) et Jacques Prévot (Ministère de la Culture) pour les informations qu'ils nous ont communiquées à propos de cet Orgue-Célesta ainsi que Bernard Venis, qui a gracieusement mis à disposition ses documents iconographiques sur le Palais du Bardo.

Introduction

En novembre 2021, nous avons eu l'opportunité d'acquérir l'Orgue-Célesta Mustel n° 2366-1229-530 auprès de Paul Blanc, accordeur et restaurateur de piano à Fontenay-sous-Bois (Val-de-Marne). Cet artisan minutieux et musicien (pianiste et organiste) en a d'ailleurs réalisé une très belle restauration.

Comme nous l'avons fait pour la plupart de nos instruments, nous avons voulu en découvrir l'histoire. Nous avons donc contacté le magasin Mustel (François et Catherine Péron) ainsi que Jacques Prévot. D'après le numéro de série cet instrument a été achevé en atelier et présenté au magasin en novembre 1913, avant d'être vendu à un certain Pierre Joret, décrit comme « amateur de musique », pour son Palais du Bardo à Alger. Les conditions du retour en France restaient toutefois nébuleuses, puisque c'est à la paroisse de Saint-Louis de Vincennes que Paul Blanc l'a racheté vers la fin des années 1990.

Qui était réellement Pierre Joret ? Quelle était l'utilisation de cet Orgue-Célesta dans son palais algérois ? Quand l'instrument a-t-il été rapatrié en métropole et comment s'est-il retrouvé à Vincennes ?

Nous tenterons de répondre à ces nombreuses questions et étudierons ensuite la valeur musicale de cet Orgue-Célesta.

L'Orgue-Célesta de Pierre Joret à Alger

Données du grand livre noir

Comme nous l'écrivions dans l'introduction, l'instrument n° 2366-1229-530 est mentionné en première cession le 5 novembre 1913 et vendu à Pierre Joret, propriétaire du Palais du Bardo, dans la banlieue d'Alger. Le livre des commandes ne présentait pas d'autres précisions.

Il nous indique qu'il s'agit d'un modèle 5-C, disposant de cinq jeux dans les basses, de 8 dans les dessus, d'un célesta de 49 notes et présentant le Prolongement, les *Forte* fixes, les *Forte* expressifs, les Métaphones, l'appel de Contrebasse 16' et, option encore assez rare à l'époque, l'appel de Basse-Percussion 8'. Il est caractéristique des années 1910, avec sa somptueuse boiserie Art nouveau plaquée de bois de rose et de palissandre, dessinée par Auguste Schindeler.

Pierre Joret, musicien à Alger

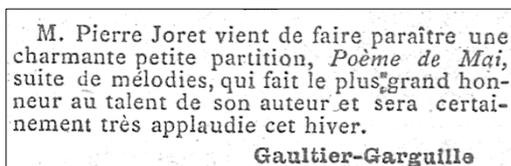
Telle est la présentation de Pierre Joret dans de nombreux ouvrages [a] se rapportant au Palais du Bardo. Cette description bien peu satisfaisante nous a incité à poursuivre nos recherches.

Pierre Joret était le fils de Henri Joret (1825-1883), élève des Beaux-Arts, architecte et entrepreneur. Associé en 1857 à Charles-Alfred Oppermann, il a fondé la société « Henri Joret et C^{ie} », spécialisée dans la construction d'ouvrages métalliques, essentiellement des ponts et des structures ferroviaires. Après plusieurs travaux en Algérie entre 1865 et 1866, il a créé en 1870 la « Compagnie des Chemins de fer de l'Est Algérien », exploitant près de 200 km de voies. Il poursuivra encore ses activités en Extrême-Orient (concession ferroviaire à Saïgon en 1881) avant de revendre son entreprise l'année suivante, devenant alors la « Société des Ponts et

Travaux en fer » [b]. Henri Joret tentera une carrière politique, en se présentant sur la liste républicaine pour les élections sénatoriales de l'Oise en 1878. Toutefois, ses occupations dans les lointaines colonies et ses sympathies bonapartistes lui valurent d'être évincé. Henri Joret a eu deux enfants : Pierre et Georgette.

Pierre Joret était donc un riche héritier, bénéficiant très certainement d'une large culture bourgeoise où les arts et l'Histoire semblent avoir tenu une part importante. Malheureusement nous n'avons pas trouvé d'informations sur sa jeunesse et sa formation. Il est mentionné en 1879 comme nouveau propriétaire de la villa du Bardo à Alger.

Nous avons trouvé la première mention de Pierre Joret comme musicien dans le *Gil Blas* du 23 novembre 1889 : quelques lignes annoncent la composition d'un cycle de mélodies pour voix et piano, intitulé *Poème de Mai*.



M. Pierre Joret vient de faire paraître une charmante petite partition, *Poème de Mai*, suite de mélodies, qui fait le plus grand honneur au talent de son auteur et sera certainement très applaudie cet hiver.
Gaultier-Garguille

Fig. n° 1 : *Gil Blas* du 23 novembre 1889 (p. 3)

Ce recueil pour voix et piano avait été déjà remarqué par E. Dumont, critique du *Courrier de l'Art*, dans le numéro du 1^{er} novembre 1889 :

« *Poème de Mai*, poésies d'Armand Silvestre, musique de Pierre Joret. Paris, L. Laloue et Cie, éditeurs, 5, boulevard Poissonnière.

« M. Armand Silvestre n'est pas seulement un conteur plein d'invention et d'esprit, c'est, de plus, un poète charmant, dont les vers, d'une facture excellente, sont, par leur sonorité délicate, particulièrement propres à être mis en musique. Sur des stances de ce véritable maître, M. Pierre Joret a composé un recueil de six mélodies qui méritent d'être signalées aux connaisseurs. Ces œuvres, d'une forme très soignée, sont d'un frais coloris qui convient merveilleusement à la nature du sujet poétique et au genre, à la fois brillant et simple, dans lequel il a été traité par l'auteur des paroles. L'idée musicale ici est toujours ingénieuse et neuve. Le rythme est remarquable par la souplesse et la variété. L'harmonie, d'une extrême distinction, affecte d'un bout à l'autre du recueil un tour élégant, sans tomber jamais dans ces recherches stériles, dans ces complications laborieuses, qui rendent fastidieuse et pénible la lecture de tant de compositions contemporaines. Écrites avec un souci intelligent de la prosodie, les mélodies de M. Joret sont, en outre, essentiellement *vocales* ; en les interprétant, un exécutant habile pourrait

obtenir un très grand effet. Tous les musiciens, après les avoir entendues, seront unanimes à reconnaître dans l'auteur un homme fort bien doué et un artiste très au fait de son métier. »

Il est cité dans le numéro du 19 février 1890 du *Ménestrel*, comme auteur de la musique de la pantomime *Colombine pour deux*. Là encore, la critique est très favorable, tout du moins aux interprètes :

« Le Cercle funambulesque a repris cette semaine ses soirées si intéressantes, si recherchées, et d'un goût artistique si original et si fin. [...] *Colombine pour deux*, pantomime en un acte, de M. Henri Amic, musique de M. Pierre Joret ; ceci est une véritable et amusante arlequinade à l'italienne, jouée à merveille par Mlle Félicia Mallet, absolument excellente sous le pourpoint bariolé d'Arlequin, Mme Dathènes, d'un comique plein de grâce et d'esprit dans le rôle de Colombine, et M. Schutze, un Pierrot idéal qui semble avoir retrouvé la tradition des maîtres du genre. »

En 1891, il est inscrit comme co-auteur de *Colombine pour deux* dans l'*Annuaire des auteurs-compositeurs dramatiques* et comme compositeur de musique dans l'*Annuaire du Commerce Didot-Botin* de 1909. Dans le *Journal des Artistes* du 27 juin 1892 (pp. 194-195), il figure parmi les fondateurs d'une *Association artistique de Peinture et de Musique*, destinée à « faciliter les progrès dans l'art en général et de procurer aux jeunes artistes les moyens de faire connaître au public leur talent naissant par des expositions de peinture [...] et par des auditions musicales et littéraires [...] mise à part toute idée de vouloir combattre les décisions qu'ont prises en ces derniers temps nos confrères plus âgés et passés maîtres aujourd'hui. » Joret est d'ailleurs directeur de cette association pour la section de musique. Il apparaît même dans les notes mondaines du *Journal des Débats* (11 octobre 1894, p. 3), signalant son déplacement « au Bardo ».

Si Pierre Joret jouissait d'une certaine notoriété dans la capitale, c'est surtout en Algérie que son activité artistique semble avoir été particulièrement importante.

Pierre Joret dans la presse algérienne

Son nom est régulièrement cité dans la presse algérienne et permet de situer son importance sur la scène artistique algéroise. Le 21 mai 1902 *La Dépêche algérienne* annonce la création d'*Astrid*, nouvelle œuvre du compositeur, donnée au profit des sinistrés de Martinique et des pauvres d'Alger. Le journaliste André Myriam, dans le numéro du 23 mai 1902 du même périodique, revient sur la création de cette partition :

« Au Palais d'hiver / Audition d' "Astrid" »

« La légende dramatique de l'auteur de la *Viola d'Amour* [c], applaudie il y a juste un an en cette même salle, *Astrid*, était donnée hier soir dans le grand salon du Palais d'hiver, en audition publique, au profit des sinistrés de la Martinique et des pauvres d'Alger.

« Et dans ce salon, décor merveilleux pour une telle audition, sous la lumière de mille bougies, c'était l'assistance la plus mondaine et la plus élégante. [...].

« L'assistance s'est vivement intéressée à l'œuvre nouvelle de M. Pierre Joret, et sans aucune défaillance elle en a suivi attentivement le développement, marquant par de fréquents applaudissements tout le plaisir qu'elle prenait à cette audition. [...].

« Avec art, d'une voix très pure et très claire Mme Maurice Colin a chanté *Astrid*, mettant en relief la réelle beauté musicale de ce rôle. M^{lle} F[lourentine] Dermineur, dont maintes fois nous avons pu apprécier le talent a fait admirer le beau timbre d'une voix qu'elle conduit avec grande maîtrise.

« M. Daurces possède un organe de belle ampleur et dont il sait tirer merveille. Nos compliments à M. Ben Thami, un ténor de joli style.

« L'affluence avons-nous dit était considérable.

« Cette fête mondaine d'un printemps très mauvais nous a rappelé les plus belles fêtes de nuit de l'hiver dernier, à peine disparu.

« Le compte rendu financier de cette soirée sera donné prochainement ; il nous est permis d'ores et déjà d'espérer une recette fructueuse. »

Joret était donc un musicien établi sur la scène algérienne, comme le montrent de nombreux articles.

La Dépêche algérienne (7 juin 1902) revient sur *Astrid* et Pierre Joret, à propos de la publication du septième numéro de la *Revue Nord-Africaine illustrée*. Cette revue propose une « chronique magistrale sur *Astrid*, l'œuvre magistrale de M. Pierre Joret, accompagnée du portrait du compositeur, signée de M. Charles de Galland ».

Ce même journal (18 mai 1905, p. 4) signale que la *Sonate en sol* mineur pour violon piano de Pierre Joret sera donnée au « Concert Wurmser » [d], interprétée par Lucien Wurmser (piano) et E. Guglielmi (violon). Le 17 janvier 1908, il annonce un concert de charité au bénéfice des malades anglais et américains, durant lequel Pierre Joret interprétera sa *Rhapsodie alsacienne* pour piano à quatre mains avec Mlle Sintès et le *Final* de sa 1^{re} *Sonate* pour violon et piano. Le compositeur y côtoiera plusieurs princes de la famille Battenberg, frères de la reine d'Espagne [e]. Le compte rendu de ce concert souligne les « brillantes qualités » des deux pianistes et l'exécution « virtuose » de la pièce en duo.

Toujours dans la *Dépêche algérienne* (13 mars 1910), une « Note d'art » décrit un concert du *Decem Rieu* [f] durant lequel sont donnés le *Quatuor* de Robert Schumann, la *Sonate* pour violon et piano et Joret (l'auteur au clavier) et le *Concerto il Camera* d'Anton Rubinstein. La pièce de Joret est qualifiée de « jolie » et jugée capable de supporter « suffisamment le redoutable voisinage du *Quatuor* de Schumann. Ce programme sera redonné le mois suivant par les mêmes interprètes. Joret se produit encore dans les concerts organisés par Vincent Llorca [g] (*La Dépêche algérienne* des 27 avril 1910, 30 mai 1910).

Le numéro du 29 janvier 1911 consacre un long article à l'arrivée de Saint-Saëns à Alger. « Le maître chez son élève Llorca ». Effet, le pianiste a organisé un concert en l'honneur du célèbre compositeur, jouant en duo avec lui les *Variations sur un Thème de Beethoven*, le *Caprice arabe*, la *Danse macabre*, avant d'être rejoint par les musiciens des concerts Wurmser et du *Decem Rieu*. Ainsi Joret interprète sa 1^{re} *Sonate* pour violon et piano, « empreinte d'une originalité élégante et raffinée », remarquée par Saint-Saëns lui-même.

Avec cet article nous avons la preuve formelle que Pierre Joret a rencontré Camille Saint-Saëns et que ce dernier appréciait sa musique.

La Dépêche Algérienne (7 mars 1912) annonce la soirée des « Concerts Llorca-Rieu » devant avoir lieu le 13 mars suivant, avec la participation de Pierre Joret. Elle relate encore le « Concert de l'Assistance aux Mères » (27 avril 1912), où Joret joue avec Raoul de Galland sa *Petite Valse* et sa *Danse norvégienne* de façon brillante. Toutefois la critique de Victor Barrucand se montre moins louangeuse : « [...] M. Pierre Joret [...] est un charmant musicien au style facile bien français et ne sacrifiant rien à la fausse école italienne du tapage inutile. Musique légère, musique fuyante sans doute et toujours un peu superficielle, mais d'une agréable rhétorique, et qui a produit tout son effet de charme. » Le même auteur retrace le « Concert Tagliaferro » (10 avril 1913) [h] dont l'interprète exécuta plusieurs pièces de Pierre Joret tirées du recueil *Dans la Forêt*. Le musicographe qualifie ces morceaux de « fleurs légères » et se montre sévère avec « la facile mélodie rythmique qui soutient la poésie sentimentale et naïve du "Petit Sentier" », bissée par le public, conquis par « cette jolie bluette de salon ».

Joret apparaît également dans *L'Écho d'Alger*. Le compte rendu du Festival du Conservatoire (20 mars 1912) le place parmi les professeurs du Conservatoire d'Alger. Six de ses compositions y sont données. Il tient le piano pour deux pièces en trio (*Pièce romantique* et *Chanson napolitaine*) et deux mélodies (*Lamento* et *Tristesse*), avant de laisser place à d'autres interprètes pour deux autres chants (*Chanson d'Amour* et *Berceuse*). Joret y est décrit comme « l'auteur, si apprécié à Alger », ses œuvres comme étant « d'une orchestration toute moderne

[...], religieusement écoutées et applaudies » et étant un « vrai bijou musical ». Le même programme sera redonné la semaine suivante. Le 25 avril 1912, pour l'annonce du concert de « l'Œuvre de l'Assistance aux Mères », Joret est encore mentionné comme « délicat compositeur ».

Pendant la Première Guerre mondiale, l'activité musicale de Pierre Joret semble s'être interrompue, ou du moins n'est pas relatée dans la presse locale ou nationale. Le 12 février 1924 *L'Écho d'Alger* annonce la mort de Pierre Joret survenue deux jours plus tôt. La coupure de presse est fautive quant au nom marital de sa sœur, qui s'était mariée avec Raoul Frémont (et non Raoul Prémont).



Fig. n° 2 : avis de décès de Pierre Joret dans *L'Écho d'Alger* (12 février 1924)

Pierre Joret était donc plus qu'un « amateur de musique ». C'était un pianiste et un compositeur apprécié, même s'il se rattachait à une esthétique de musique de salon qualifiée de « légère ». Toutefois, la musique ne semble pas avoir été son principal métier, au moins durant un certain temps, puisque d'après *Les Colonies françaises* [i] il était négociant spécialisé dans l'import-export de produits de luxe. On y découvre encore qu'il était décoré des Palmes académiques et Officier de la Légion d'Honneur.

Ses activités commerciales devaient lui laisser assez de temps pour pratiquer son instrument et pour composer, puisque le catalogue des partitions éditées par Louis Rouhier à Paris comptait un nombre respectable d'œuvres, auxquelles il fallait encore ajouter *La Viole d'Amour*, *Astrid* et des morceaux pour piano (*Allegro scherzando* pour piano à quatre mains, *Romance* pour deux pianos à quatre mains, *1^{re} Valse* pour piano).

Peut-être a-t-il progressivement délaissé ses activités commerciales pour se consacrer exclusivement à la musique ? En effet, dans la revue *L'Évolution algérienne et tunisienne* (22 mars 1912), Joret est présenté comme « membre compositeur » du Conservatoire d'Alger. Cette publication nous permet encore de profiter de la seule photographie connue de l'homme, posant devant la galerie de la cour de marbre.



Fig. n° 3 : catalogue des œuvres de Pierre Joret éditées par Louis Rouhier (Paris)



Fig. n° 4 : « Pierre Joret, compositeur de musique » (*L'Évolution algérienne et tunisienne*, 22 mars 1912)

Le portrait en pied montre un homme de taille moyenne, svelte, habillé d'un élégant costume trois pièces de couleur sombre parfaitement taillé. Les mains sont posées sur les hanches en signe d'assurance et relèvent les pans de la veste en arrière. Il fixe au loin, de trois-quarts avec un regard perçant et vif. Il porte les cheveux courts et une large moustache. Cette pose,

savamment fixée par l'objectif, traduit toute la confiance, l'aisance et la réussite du personnage.

L'Écho d'Alger (08 février 1927) revient une dernière fois sur Pierre Joret, en rapportant le concert donné en hommage au compositeur le 29 janvier 1927 :

« Le 29 janvier, M^{lle} Florentine Dermineur, professeur de chant, et M^{me} A. Jourdan, offraient, dans leur salon, une séance de Musique consacrée aux œuvres de Pierre Joret. Ce délicat compositeur, qui s'honorait de l'amitié de C. Saint-Saëns, mourut en février 1924, dans sa résidence du Bardo, laissant quantité d'ouvrages d'une facture à la fois charmante, claire et distinguée : des mélodies, des chœurs, des sonates, des pièces de piano et d'ensemble, et une pantomime "Colombine pour deux", créée à Paris par Félicia Mallet. Cette fois, M^{lle} F. Dermineur confia à ses élèves le soin et la pieuse mission d'interpréter les mélodies les plus caractéristiques de P. Joret, parmi lesquelles : "Au Petit Sentier", "Nous nous aimerons" ; un chœur de femmes, "Muguet de Mai", fait de grâce et de fraîcheur, et, enfin, la première partie d'une légende dramatique pour soli, chœur et orchestre : "Astrid", œuvre maîtresse du musicien dont l'exécution remarquable permit d'applaudir M^{lle} O. Bruno, M^{me} Pellegrini, M. Oliveras et les chœurs, composés des élèves du cours.

« Ce concert intime débutait par une pièce de piano à quatre mains, savante et pittoresque, "Rhapsodie Alsacienne", jouée par Mme Jourdan et M. Raoul de Galland, auxquels était également confiée la réduction d'orchestre d'Astrid.

« Une deuxième séance avec le même programme permettra aux amis que comptait P. Joret à Alger et qui n'ont pas oublié l'artiste sensible de faire un nouveau succès à l'œuvre et à ses interprètes. » [j]

Pierre Joret et le Palais du Bardo

La villa du Bardo, située sur les coteaux de Mustapha (ancienne commune maintenant absorbée par Alger), remonterait, au moins partiellement au XVIII^e siècle. Elle aurait été construite par le prince tunisien Mustapha Ben Omar, exilé à Alger. Il l'aurait baptisée en souvenir du célèbre Bardo de Tunis. Au moment de la colonisation (1830), le bâtiment a été affecté au général Rémy Joseph Isidore Exelmans (1775-1852). Elle connut plusieurs propriétaires, jusqu'à ce que l'agha (chef) de Biskra, Ali Bey ne l'achète en 1875. Il décora l'ensemble de fresques et des mosaïques en carreaux de faïences et la revendit quelques années plus tard à Pierre Joret, en 1879.

Joret, en fils d'architecte, entreprit d'importantes extensions dans la partie basse de la villa, sans toutefois altérer l'unité du bâtiment. Après les travaux, elle avait pris les dimensions d'un véritable palais des

Mille et une Nuits. Il comprenait alors plus d'une soixantaine de pièces luxueusement décorées, organisées sur cinq niveaux, autour d'une cour entièrement pavée de marbre, au centre de laquelle trônait une majestueuse fontaine. Partout, une végétation foisonnante apportait ombre, fraîcheur et parfums divers.

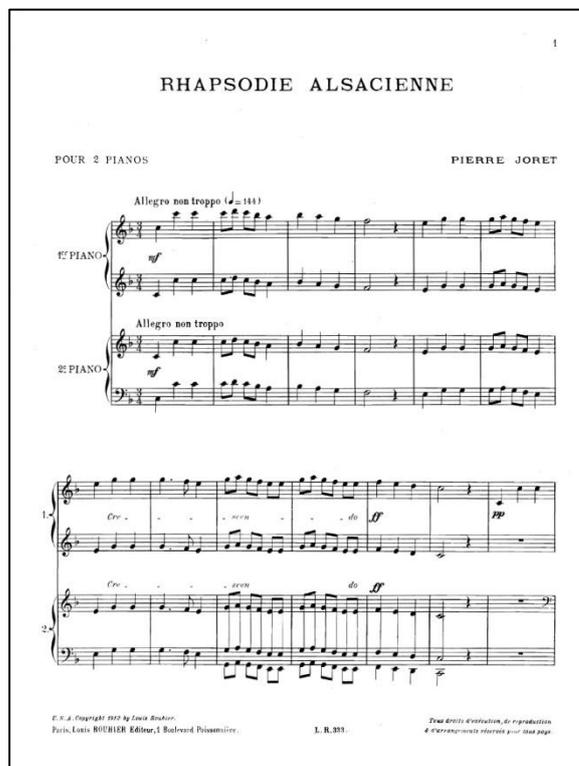


Fig. n° 5 : début de la *Rhapsodie Alsacienne* pour deux pianos.



Fig. n° 6 : carte postale ancienne montrant le Palais du Bardo depuis le Palais du Peuple [k]

Voici la description du Bardo dans *La Dépêche algérienne* (7 février 1926) :

« À l'ordre du jour est, actuellement le Bardo, cette ravissante villa de Mustapha Supérieur, voisine du jardin des Antiquités. Son charme oriental, la richesse de ses salons lui ont valu un renom qui inspirèrent le désir de la connaître, non seulement à ceux qu'intéressent, ici, l'art et l'Histoire, mais encore à nombre de

hautes personnalités de l'étranger, parmi lesquelles, la plupart des anciens souverains de l'Europe. [...].

« C'est tout d'abord, la fraîche vision d'un verdoyant jardin où, en une harmonie charmante, des sujets divers de la flore tropicale mêlent leurs bouquets, leurs ramures originales au feuillage familier de nos arbres d'Europe.

« En un coin, c'est la primitive entrée, hérissée de clous, avec, au-dessus, la "loge de l'eunuque".

« À droite, à gauche, au long d'une coquette avenue, ce sont, en bordure d'allées sinueuses, des massifs luxuriants d'arbustes, de pittoresques retraites d'ombre, de gerbes de palmes, des feux d'artifices de corolles. Voici la jolie cour de marbre avec ses portiques à colonnes, son bassin de Carrare, son jet d'eau dont s'épanouit la coupe telle une fleur de neige. C'était là, "le bassin des femmes", où, aujourd'hui s'érigent des papyrus. Dans le cristal liquide, se mirent des silhouettes éventailées de strelitzias. Sur le côté de cette "cour du sérail", au haut d'un escalier de marbre et d'émail : un belvédère ; c'est le Divan, paré de fresques et de faïences précieuses, pourvu de fenêtres élégantes où, chaque année, le printemps vient tendre de ravissants stores de fleurs. En ce lieu étaient reçus les visiteurs. Au près, c'est le "pavillon de la favorite", mystérieux sanctuaire qu'en un autrefois lointain, la galanterie du maître agrémenta de fresques aussi et de faïences de prix. Un superbe manteau de bougainville dont est drapé tout un pavillon, ailleurs encore, des treilles, des berceaux, un très vieil oranger que sa saison charge encore de pomme d'or, puis, des suites de portiques déroulant l'eurythmie de leurs arceaux, sous la caresse de guirlandes fleuries. C'est, enfin, la villa elle-même, toute blanche et si coquette avec sa tapisserie de rosiers grimpants. En son intérieur on voit, avec le plus vif intérêt, d'abord le dortoir des femmes esclaves, aux murs percés de niches, où celles-ci, chaque matin, serraient leurs nattes de repos ; puis une cour à colonnes, que, chose assez rare, surmonte une coupole et qui, dit-on, fut anciennement une kouba vénérée. Et l'on parcourt avec admiration ces salons que décorent de merveilleuses pièces d'émail provenant d'Italie, de Perse, de Tunisie, de Hollande, du Maroc, et que l'homme épris d'art, qu'était M. Joret, enrichit d'une collection unique de choses infiniment belles et précieuses, accordées adorablement avec le style de leur écrin.

« Le luxe des lits d'Orient à colonnes sculptées et dorées, des coffres incrustés de nacre, des sièges, des tables de marqueterie ; la fine ciselure des lampes, des braseros ; l'art subtil des soies brodées, la jolie symphonie des tapis polychromes, l'élégance de lignes et de coloris des porcelaines, les broderies irisées des cristaux captivent longuement les regards.

« Telles furent les délicieuses choses qu'eurent la joie de contempler, entre autres les privilégiés, les Amis du Vieil Alger. [...]

« Ce fut par les soins de [Pierre Joret], [...] dernier propriétaire, que la villa, dépouillée dans le passé, de sa précieuse céramique, recouvra sa splendeur de jadis, et ce, grâce à des dessins reproduisant l'aspect premier de la maison, qu'avait fait prendre le général Exelmans, son hôte en 1848.

« Reçus chaque fois, est-il besoin de le dire, de la façon la plus cordiale, par le maître du lieu, membre fondateur, d'ailleurs, de leur Société, les Amis du Vieil Alger purent, en chaque visite, contempler, étudier en détail, les séductions du Bardo. »



Fig n° 6 : la façade du Palais du Bardo (Rue Didouche Mourad) [1]



Fig. n° 7 : la cour de marbre, avec la galerie [1]



Fig. n° 8 : autre vue de la cour de marbre, galerie de la « favorite » [1]

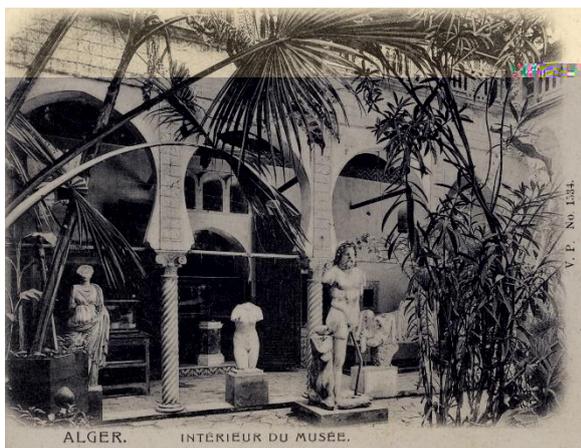


Fig. n° 9 : carte postale ancienne montrant l'intérieur au moment de la conversion en musée [k]

Le musicien disposait de toute la place nécessaire pour accueillir la haute société algéroise et organiser des auditions privées. Sachant la valeur patrimoniale de sa propriété, Pierre Joret reçut quelques visites touristiques organisées par la Société du « Vieil Alger » (1907, 1912 et 1921), annoncées dans la presse et apparemment très prisées, puisqu'en 1912 il est précisé que « la carte de sociétaire sera[it] de rigueur » [m], pour éviter les resquilleurs.

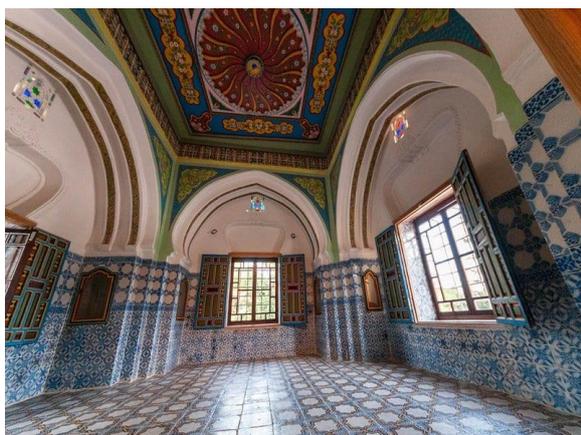


Fig. n° 8 : chambre de la « favorite » [l]

Joret ne s'est pas marié et n'a pas eu d'enfant. À sa mort, c'est donc sa sœur, Georgette Frémont-Joret qui a hérité du Bardo et de tous ses biens. Elle-même, qui ne semble pas avoir vécu à Alger, chercha à se défaire rapidement de cette encombrante succession. Peut-être a-t-elle vendu les biens mobiliers et les collections de son frère, dont l'Orgue-Célesta, peu de temps après son décès, mais le Bardo a suscité l'intérêt de l'administration coloniale, comme en témoigne cet extrait du *Journal officiel de l'Algérie* :

« Art. 5 bis. – La villa du Bardo, belle et bien conservée, est un rare exemplaire qu'Alger possède encore des riches demeures de l'époque turque, un des plus remarquables spécimens de l'art mauresque. L'intérêt historique et artistique en est grand. Les délicieux jardins qui l'entourent

constituent, avec la parure végétale du Palais d'Été, un harmonieux ensemble. Le propriétaire de cet immeuble est décédé. Ses héritiers s'apprêtaient à le mettre en vente et rien n'eût pu empêcher les acquéreurs de morceller [*sic*] cette propriété en vue d'y construire des immeubles de rapport.

« Or, depuis longtemps, l'opinion publique comme les Délégations Financières ont instamment demandé que la conservation de cette propriété soit assurée. Le seul moyen de répondre à ce vœu résidait dans l'achat par la Colonie. À la suite de longs pourparlers, les héritiers ont consenti à l'Algérie une promesse de vente valable jusqu'au 15 janvier 1926 pour le prix de 3.800.000 francs payable par annuités.

« Conformément à l'avis formulé par la Délégation des Colons dans sa séance du 4 juin 1925 (voir procès-verbal, pages 472 et suivantes), l'Administration a levé l'option ainsi consentie et affecté en 1926 à l'achat de cet immeuble un crédit de I million et demi. Il est prévu qu'il sera payé en 1927 un million et les intérêts du solde, soit 1.078.000 francs. Voire 2.078.000 fr. si les ressources le permettent. » [n]

La question du Bardo réapparaîtra régulièrement, jusqu'en 1931, moment où le bâtiment, finalement racheté par l'administration coloniale, a été transformé en Musée public national.

Pierre Joret et Camille Saint-Saëns

Nous avons vu plus haut que Joret avait eu l'occasion de rencontrer Camille Saint-Saëns et de lui jouer sa musique, cependant cette amitié musicale, reconnue de manière unanime, semble antérieure à l'article de 1911. En effet :

« Pour sa *Suite algérienne* (1880) – qui comprend un *Prélude*, une *Rhapsodie mauresque*, une *Rêverie du soir à Blida* et une *Marche militaire française*, ses promenades dans la *Casbah*, où l'on entendait constamment jouer de ces arabesques mélodées qui commençaient à faire rêver les orientalistes, devaient y être pour quelque chose... C'est ainsi qu'un jour, après une flânerie dans la vieille ville, il rentra chez lui tout imprégné de la *touchia zidane*, cette *nouba* arabo-andalouse qu'il va intégrer au troisième acte de *Samson et Dalila* (la « Bacchanale »). Dans ses *Mémoires*, Mahieddine Bachetarzi (1897-1986), enfant de la Casbah, qui fut à l'occasion un acteur (dans *Sarati le Terrible*) et surtout un remarquable ténor, surnommé le « Caruso du désert » par la presse française de l'époque, raconte que Saint-Saëns lui demandait d'interpréter certains modes arabo-andalous, qu'il prenait soin de transcrire au fur et à mesure : « La Bacchanale, écrit Bachetarzi dans ses *Mémoires*, reproduit le 4^e passage de la *touchia zidane*, notée par l'Algérois Edmond Nathan Yafil. » Sa curiosité de la musique arabe, ajoute-

t-il, "le poussait plus à prendre qu'à donner, il vivait alors à l'hôtel Oasis ou il s'était fait apporter un piano [...] Je restais avec son ami Charles de Galland, musicien et peintre, alors maire d'Alger. Saint-Saëns nous faisait chanter nos chants folkloriques. Il était surtout surpris par le mode *mezmoum*."

« Mais c'est la rencontre avec le compositeur, et grand maître de la musique andalouse, Mohamed Ben Ali Sfindja (1844-1908), que le musicologue Jules Rouanet avait bien connu, qui aura sans doute aidé Saint-Saëns à se familiariser avec la *touchia zidane*. Mohamed Sfindja avait coutume de se produire au café Malakoff, dans le quartier Zoudj A'youm (les Deux Fontaines), toujours encouragé par son compère Edmond Nathan Yafil (1874-1928), qui le poussa d'ailleurs à enregistrer ses premiers disques.

« Sans doute est-ce lors de ce séjour que l'artiste fut convié par Pierre Joret, le propriétaire du célèbre musée du Bardo [...] à jouer quelques fragments de la *Suite algérienne* dans le grand salon, devenu la "salle du Sahara et du Hoggar". » [o]

fois en Algérie entre octobre et novembre 1873 et fut séduit par la beauté et le climat agréable de la colonie. La *Suite algérienne* op. 60 évoquée ci-dessus s'inspire largement de ce premier séjour de 1873.

Il revint encore à dix-sept reprises :

- de mars à avril 1883 ;
- de novembre 1887 à juin 1888 ;
- de novembre à juin 1888 ;
- du 23 février à mai 1889 ;
- d'avril à juin 1891 ;
- de début novembre 1891 à avril 1892 ;
- de décembre 1892 à avril 1893 ;
- avril 1894 ;
- décembre 1898 ;
- du 4 janvier au 12 mars 1901 ;
- de décembre 1904 à la fin avril 1905 ;
- de novembre 1910 à mars 1911 ;
- de décembre 1911 à janvier 1912 ;
- de la mi-décembre 1918 à avril 1919 ;
- de décembre 1919 au 5 avril 1920 ;
- de décembre 1920 au 14 avril 1921 ;
- du 4 au 16 décembre 1921 (†).

Ces dix-huit séjours, pouvant aller de quelques semaines à presque six mois, ne sont pas des moments de villégiatures et encore moins de repos. Même si le climat nord-africain lui fait retrouver santé et vigueur, le musicien ne trahit pas sa réputation d'infatigable travailleur : il compose, il écrit, il collecte des airs traditionnels et populaires, il explore les sites archéologiques et historiques et prend même position contre la trop forte européanisation de la côte algérienne :

« Ah ! il ne faudrait pas trop vous monter l'imagination ! Depuis le temps où j'esquissais à Saint-Eugène [aujourd'hui Bologhine, dans la proche banlieue d'Alger] le troisième acte de *Samson*, – Alger a bien changé ; ce n'est plus l'Alger de la *Suite algérienne*. On aurait pu en faire la plus délicieuse des villes orientales, tout en la rendant habitable aux Européens ; on ne l'a pas voulu. On a détruit les parcs, les palais arabes, et d'affreuses bâtisses ont surgi partout, substituant à l'art musulman une désolante barbarie, alors qu'on s'imaginait porter la civilisation chez les Barbares. Maintenant, une heureuse réaction s'opère : de belles constructions s'élèvent ; on revient même, dans les villas élégantes, au style arabe, si riche et si pittoresque. Mais les arbres disparaissaient de plus en plus, on bâtit encore, on bâtit toujours. Maintenant, Alger est une splendide ville européenne, admirablement située, brillante, gaie, où il fait bon vivre, et qui serait parfaite si l'on avait compris la nécessité pour les habitants d'avoir de grandes promenades. Il y en a une immense, le Jardin d'essai, mais elle est hors de la ville et assez loin d'elle. Heureusement sont venus les tramways électriques et les automobiles, qui l'ont singulièrement rapprochée ; et l'on y retrouve une profusion de roses, et des palmiers, des cycadées, une longue

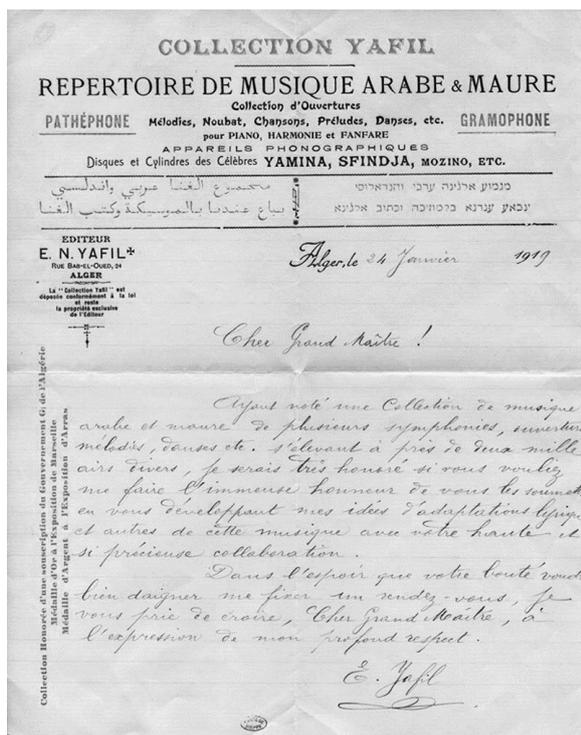


Fig. n° 8 : lettre autographe de Edmond Nathan Yafil à Camille Saint-Saëns (24 janvier 1919). [p]

Il est fort probable que Saint-Saëns ait fréquenté Joret peu de temps après que ce dernier ait acheté le Palais du Bardo en 1879. L'amitié entre les deux musiciens a donc été assez longue, bien qu'irrégulière. En effet, Saint-Saëns, de santé fragile et traumatisé par la mort de son père (qu'il n'a pas connu car il n'avait alors que deux mois) pour cause de phtisie, fuyait les rudes hivers de l'Europe septentrionale. Sur les conseils de son médecin, il voyagea pour la première

allée de bambous gigantesques, des *ficus* de l'Inde aux colonnes multiples, des massifs de strelizias [*sic*] de cent pieds de haut, et bien d'autres merveilles ? Parti d'un lieu élevé, ce parc de féerie descend en pente douce jusqu'à une petite plage discrète, ombragée de dattiers, où la mer vient mourir amoureusement. J'y suis venu naguère écouter son murmure, pour le reproduire dans l'air de *Phryné* : "Un soir, j'errais sur le rivage..."

« Mais il ne faut pas rester à la ville si l'on veut goûter le charme de l'Algérie. Il faut prendre la ligne d'Alger à Oran et voir la campagne. Alors, tout en songeant que chez nous les arbres n'ont pas de feuilles, la terre plus de fleurs, le ciel plus de soleil et plus d'étoiles, on se baigne dans la volupté d'une nature enchantée. Un ciel d'un bleu clair et transparent, d'un bleu que nous ne connaissons pas, surprend et ravit le regard ; parfois s'y montre une tache éblouissante, comme si quelque pinceau trempé de lumière l'avait touché. De tous côtés surgissent les orangers surchargés de leurs fruits d'or ; les blés, les vignes couvrent d'immenses étendues, tout respire la vie, l'abondance, la fertilité d'une terre puissamment nourricière. » [q]

Certes, comme Joret, Saint-Saëns ne fréquentait que la population des colons, les Algériens étant repoussés loin des quartiers riches où vivaient les occidentaux. Notons également que Saint-Saëns n'est pas retourné en Algérie entre janvier 1912 et décembre 1918. Il est resté en France durant la Première Guerre mondiale. S'il est retourné au Bardo, c'est forcément à partir du 15 décembre 1918. Le musicien avait alors 83 ans et il n'est pas impossible qu'il ait eu l'occasion de jouer l'Orgue-Célesta de Pierre Joret : Saint-Saëns a donné son dernier concert public le 6 août 1921 au Casino de Dieppe, pour fêter les 75 ans de ses débuts de pianiste. Le programme montre qu'il était, à 86 ans, en pleine possession de sa technique de clavier [r].



Fig. n° 9 : affiche du concert anniversaire et d'adieu de Saint-Saëns, le 6 août 1921 au Casino de Dieppe [s]

Il est donc très probable que l'illustre compositeur ait pu jouer l'Orgue-Célesta de Pierre Joret, à l'occasion d'une invitation personnelle ou publique, entre décembre 1918 et décembre 1921. N'oublions pas que Saint-Saëns connaissait très bien les facteurs d'orgues à tuyaux, d'harmonium et en particulier les instruments de la maison Mustel :

« Il n'y a pas grand-chose à dire des orgues ; la musique n'est pas assez en honneur dans les Expositions pour que les facteurs puissent disposer de la place nécessaire au montage de leurs gigantesques instruments ; ils ne peuvent exposer que des échantillons. Bornons-nous donc à mentionner MM. Cavallé-Coll, le créateur de l'orgue moderne, toujours à la hauteur de sa réputation ; Merklin, qui montre aux visiteurs ébahis une installation électrique permettant à l'organiste, placé devant un clavier qui paraît ne tenir à rien, de faire résonner deux orgues séparées, perchées sur la galerie supérieure ; les frères Abbey, dont la facture est on ne peut plus artistique et soignée.

« L'harmonium a dit depuis longtemps son dernier mot dans les mains de M. Mustel ; c'est dans l'application qu'on en fait qu'il faut chercher l'intérêt. » [t]

Saint-Saëns a justement signé un *satisfecit* pour le catalogue Mustel de 1910, citation figurant d'ailleurs sous la gravure de l'Orgue-Célesta 5-C.



Fig. n° 10 : catalogue Mustel de 1910, avec le *satisfecit* de Camille Saint-Saëns, p. 43 [u]

Retour de l'Orgue-Célesta en métropole

Nous n'avons pas réussi à trouver l'inventaire après décès de Pierre Joret et c'est par recoupement de plusieurs sources d'informations que nous voyons réapparaître l'Orgue-Célesta du Bardo, localisé à l'église Saint-Louis de Vincennes (Val-de-Marne). En effet c'est cette église qui abritait l'instrument avant que Paul Blanc ne le rachète.

L'église Saint-Louis de Vincennes

La construction de l'église Saint-Louis de Vincennes a été soumise à un concours d'architecture en 1912. Cette compétition a été remportée par le projet des architectes Jacques Droz (1882-1955) et Joseph Marrass (1881-1971). La construction, commencée en 1914, a été interrompue par la Première Guerre mondiale en 1916 et s'est achevée en 1924 pour le gros œuvre. La décoration intérieure a été complétée en 1927 et le campanile terminé en 1935. Le style général est d'inspiration byzantine, mais mâtiné d'une certaine épure, renforcée par l'utilisation du béton armé pour la structure, qui adopte la forme d'une croix grecque avec plan centré. Les architectes ont défini la décoration intérieure de manière très précise : verrières en pavés de verre, fresques et céramiques, dans une esthétique puisant tant dans le mouvement Nabi (Maurice Denis a peint une grande partie des décors) que le style religieux orthodoxe [v].

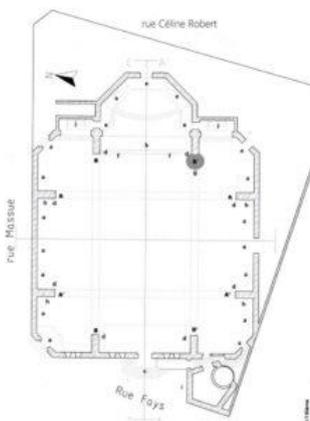


Fig. n° 11 : plan de l'église Saint-Louis de Vincennes [w]



Fig. n° 12 : extérieur de l'église Saint-Louis [x]

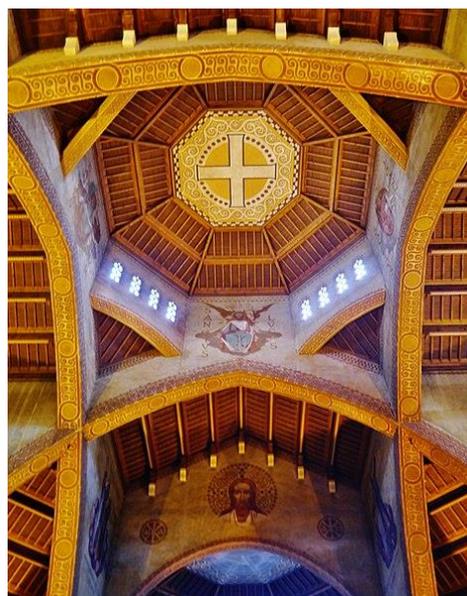


Fig. n° 13 : arcs en béton armé supportant la lanterne octogonale centrée [x]

Le n° 175 de *La Petite Maîtrise* (décembre 1927) relate l'inauguration et la bénédiction du décor intérieur de la nouvelle église :

« SAINT-LOUIS-DE-VINCENNES. – Le style curieux de cette église avec ses deux arches constitue la dernière nouveauté architecturale. *La Vie et les Arts liturgiques*, lui consacrait naguère un long article accompagné de clichés splendides ; on y trouvera tous les détails [y]. Le grand artiste Maurice Denis en a entrepris la décoration dont l'achèvement vient d'être fêté le 28 octobre.

« M. le Curé de Saint-Louis de Vincennes avait lancé largement son invitation. Nombreuse fut l'assemblée qui écouta M. l'abbé Paul Buffet, membre de la Société des Artistes français, et sut apprécier l'exécution de la partie musicale confiée à notre ami et collaborateur René Blin, maître de chapelle de Saint-Élisabeth du Temple.

« Le chœur exécuta d'abord *Chant de triomphe*, très beau choral de Bach. Après l'allocution fut jouée en trio (cordes et orgue) une *Pièce en forme canonique* d'un style très pur, de Th. Dubois. Le salut suivait :

« 1. *O bone Jesu* 4v. M. a cappella (Palestrina) ; 2. *Ave Maria* pour soprano et chœur (R. Blin), soliste : Mlle Hénault ; 3. *Prière*, en trio (C. Franck) ; 4. *Tu es Petrus*, 4 v. M (R. Blin), basse solo : M. Ruwet ; 5. *Tantum ergo* (Thoinot Arbeau) ; 6. *De profundis* (après la bénédiction) ; 7. *Psaume CL* (C. Franck).

« Unie aux professionnels, la Schola paroissiale contribua à la bonne exécution de tous ces chants forts bien accompagnés sur un magnifique Mustel, par M. Michel Blin, qui donne depuis quelques temps déjà l'élan musical dans cette église, où il est maître de chapelle, et

de qui nous reparlerons à propos du plain-chant auquel il fait faire des progrès louables. » [z]

s

Le « magnifique Mustel » dont il est question dans l'article est celui de Pierre Joret, qui est arrivé entre février 1924 et l'ouverture de l'église au culte la même année. René Blin (1884-1951), élève de la *Schola Cantorum*, a surtout été organiste et maître de chapelle à Saint-André de Montreuil-sous-Bois (1904-1910), puis à l'église Sainte-Élisabeth-de-Hongrie (1910-1939) à Paris [aa]. L'Orgue-Célesta est demeuré le seul instrument permanent de l'église jusqu'à l'installation, en 1954, par Victor Gonzalez, d'un modeste orgue réutilisant partiellement de la tuyauterie d'origine américaine. Seuls neuf jeux sur les dix-huit prévus furent posés, pour un résultat musical et esthétique peu convaincant. L'Orgue-Célesta a alors été remis dans l'église, heureusement sans subir de détérioration ou de vandalisme.

Rachat par Paul Blanc puis par Olivier Schmitt

À la fin des années 1990, la paroisse commençant à réfléchir à la construction d'un nouvel orgue et souhaitant « faire de la place », les archives furent détruites et l'Orgue-Célesta mis en vente. Paul Blanc, accordeur, facteur et restaurateur de pianos à Fontenay-sous-Bois mais également membre de l'équipe d'organistes de Saint-Louis de Vincennes en a alors fait l'acquisition, l'installant dans son atelier en vue d'une restauration future.

C'est lors des congrès de L'harmonium français que nous avons rencontré Paul Blanc et avons sympathisé. Sa compagne étant originaire de Meurthe-et-Moselle, il a profité de déplacements pour raisons familiales pour venir voir l'orgue Dalstein-Hærpfer de Saint-Martin de Hayange et notre modeste collection d'harmoniums. La question de l'achat de l'Orgue-Célesta a été longuement mûrie et l'acquisition s'est officialisée le 1^{er} novembre 2021. Paul Blanc nous a livré le jeu de célesta le 23 octobre 2021, tandis que nous allions chercher la partie harmonium à Fontenay-sous-Bois le 4 novembre suivant.

Nous avons pu découvrir à cette occasion l'atelier de Paul Blanc, véritable caverne d'Ali Baba pour tout amateur de pianos anciens et modernes. Les murs des deux hautes et lumineuses salles sont garnis de rayonnages remplis de pièces mécaniques, de pièces détachées de meubles aux placages précieux, d'innombrables vis, écrous, cuirs, feutres et autres casimirs... Ces locaux, situés en rez-de-jardin, ont nécessité de lever la partie harmonium au moyen d'un puissant treuil, plus habitué à tracter de grands pianos. Toutefois, voir l'instrument tant désiré monter plus de quatre mètres au-dessus du vide seulement attaché par deux grosses sangles ne laisse pas un profond sentiment de quiétude. L'harmonium était chargé dans notre véhicule juste avant midi et après avoir été reçu par Paul Blanc et Michèle Le Gauyer sa compagne pour un délicieux repas, nous avons repris la route pour regagner la Moselle et assembler les deux parties.



Fig. 14 : Michèle Le Gauyer et Paul Blanc

Restauration par Paul Blanc

L'Orgue-Célesta n° 2366-1229-530 ne présentait pas de problèmes particuliers, si ce n'est l'usure habituelle d'un instrument ayant déjà 108 années de service. Paul Blanc a procédé à une restauration complète, hormis la soufflerie, les pompes et le réservoir étaient encore en très bon état.

Pour retracer l'ensemble des travaux, nous suivrons l'ordre défini par Patrick-Alain Faure pour les parties constitutives de l'harmonium : 1) meuble, 2) soufflerie, 3) table des soupapes de jeux, 4) sommier, 5) mécanique des notes, 6) claviers, 7) table des registres [bb]. Nous y ajoutons un point supplémentaire pour le célesta.

1) Meuble

La boiserie, caractéristique de la marque Mustel après 1910, adopte le célèbre style Art nouveau. À l'exception de quelques rares et minimes accroc, elle est parfaitement conservée (y compris le panneau arrière).

Elle a été nettoyée et cirée, redonnant une belle profondeur aux placages de palissandre et de bois de rose. Notons qu'à l'inverse des pratiques habituelles, les bordures des panneaux sont plus sombres que les parties intérieures. Peut-être cette particularité est-elle due à un souhait de Pierre Joret, afin d'accorder les teintes de la caisse à celles du mobilier de sa grande villa algéroise.

Quelques filets manquants (sur les côtés de la console) ont été reconstitués. Les placages des joues du clavier inférieur ont été recollés.

Après réflexion nous avons décidé de conserver le tissu des claires-voies du célesta (avant et arrière), malgré une couleur un peu passée, qui à l'origine devait rappeler la teinte claire du palissandre.



Fig. n° 15 : le meuble dessiné par Auguste Schindeler

2) Soufflerie

La soufflerie a été jugée en assez bon état de conservation pour ne pas nécessiter de travaux particuliers. Elle fournit un vent de très bonne qualité et permet toute la souplesse dynamique nécessaire dans le jeu avec Expression Elle a été simplement nettoyée (aspiration extérieure et intérieure).

Les caissons de la double-expression ont été inspectés. Tous les éléments étaient en bon état et ont été soigneusement réglés.



Fig. n° 16 : les caissons de double-expression

3) Table des soupapes de jeux

La table des soupapes de jeux était en très bon état. Quelques bandes de cuir affiné ont été collées pour regarnir la bordure avant.



Fig. n° 17 : dessus de la table des soupapes de jeux (jeux avant en bas)



Fig. n° 18 : dessous de la table des soupapes de jeux (jeux avant en haut)

En effet, le bourrelet passant devant les cases de Cor anglais-Flûte peut être endommagé par les supports métalliques des râteaux de la percussion.

La table des soupapes de jeux a la particularité de présenter deux compartiments supplémentaires, pour le registre de Contrebasse 16' (C-H du 2 Bourdon 16') et de la Basse-Percussion 8' (C-H du 1.P Cor anglais et Percussion 8'). Cette dernière option, assez nouvelle en 1913, pose quelques problèmes pour le bon fonctionnement de la percussion sur la première octave du Cor anglais. Le râteau d'embrayage des marteaux n'a pas une course tout à fait suffisante sur les douze premières notes quand on tire le registre, car son mécanisme de descente est entraîné par la demi-soupape de jeu (pour C-H), elle-même foulée par l'autre demi-soupape (pour c-e'). Ce problème a été résolu dans la suite de la production grâce à une modification des tringleries. On peut y remédier en tirant la Basse-Percussion (directement actionnée par le tirant de registre lui correspondant) en plus du Cor anglais et Percussion.

4) Sommier

Le sommier est poinçonné « L. HERMANN », sur le bloc de la grande charnière des dessus. C'est l'un des ouvriers identifiés de chez Mustel, probablement le monteur.



Fig. n° 19 : poinçon sur le côté du sommier

Le sommier est de facture traditionnelle, sans toutefois présenter tous les compartiments qui permettraient de proposer la « disposition intégrale » à partir des cinq jeux de basse (six rangs d'anches) et des huit jeux de dessus (dix rangs d'anches). En effet les deux rangs de la Voix céleste ne sont pas cloisonnés et ne pourraient pas être isolés l'un de l'autre pour bénéficier du registre Salicional 16'.

Les parcloles mobiles ont été précisément ajustées par collage d'épaisseurs de papier pour rattraper la planéité et garantir la meilleure étanchéité possible entre les compartiments. Les anches ont été nettoyées puis leur accord a été vérifié et corrigé au besoin.

Une dernière particularité du sommier est le bourdon « coupé ». La première octave grave d'anches est disposée couchée, de manière traditionnelle, alors que les suivantes, jusqu'à la coupure, sont fixées debout, sur un cartouche. Cette facture particulière donne aux douze premières anches une sonorité très puissante, alors que les suivantes, jusqu'à la coupure, sont nettement plus douces. Cette différence s'explique par la destination des deux parties de ce demi-registre. La première octave sert à la Contrebasse 16' et au Prolongement. Elle doit donc asseoir tout l'instrument. En revanche, le medium-grave est considéré comme la suite directe des premières notes de la Clarinette 16' et de la Voix céleste 16'. Le Bourdon 16' n'est donc pas tout à fait homogène dans son timbre et son intensité, mais il permet un meilleur équilibre avec les 16' « larges » des dessus.



Fig. n° 20 : sommier côté anches

5) Mécanique des notes

La mécanique des notes a été l'un des plus importants chantiers de la restauration. Paul Blanc, secondé par Michèle Le Gauyer, a entièrement regarni toutes les soupapes (avant et arrière), ainsi que les différents organes de la percussion. Les ressorts de notes ont été tarés pour un bon toucher. Tous les écrous de cuir, casimirs et autres mouches ont été changés pour garantir un fonctionnement irréprochable. La percussion a ensuite été finement réglée.



Fig. n° 21 : restauration des soupapes [cc]



Fig. 22 : restauration de la percussion [cc]

6) Claviers

Les claviers ont eux aussi nécessité des travaux assez poussés. Toutes les touches ont été nettoyées. Le premier *ut* du clavier du bas est poinçonné « Bonin & Ruby Montreuil (Seine) ». Il s'agit de l'un des clavistes attirés de Mustel, à côté de Maurice Deloye et de Charles Monti.

La plupart des ivoires du clavier inférieur ont été renouvelées avec des pièces d'occasion, celles d'origine étant ébréchées. Les claviers ont été blanchis et polis. Toutes les garnitures de casimir des mortaises des touches et toutes les mouches des pointes ont été changées. Paul Blanc a ajouté des petites plaquettes d'ivoire sur les queues de touches du second clavier pour améliorer l'attaque de la mécanique du célesta. La barre de prolongement d'origine, cassée à plusieurs endroits, a été remplacée par un modèle similaire, réalisé en laiton massif.

Les balanciers de l'accouplement ont été garnis de nouveaux casimirs doublés de feutre épais. Nous en avons profité pour améliorer la position des petites palettes réglables sous les touches du second clavier. Avec un rapport de levier plus important, l'accouplement est devenu nettement moins lourd, bien que gardant la fermeté caractéristique des modèles du XX^e siècle.

7) Table des registres

La table des registres comprend tous les éléments du tirage de jeux, les mécanismes et la pneumatique des *forte* expressifs ainsi que les volets des Métaphones. Sur l'Orgue-Célesta s'adjoint encore le couvercle des *forte* (planche sur laquelle sont articulés les volets) et l'abrégé en éventail qui relie le clavier à la mécanique du célesta. Cette dernière pièce est simplement posée et ajustée sur la table des registres.

La barre des registres était bien conservée, même si certaines porcelaines ont dû être refaites en copie. Les mécanismes des *forte* (fixes et expressifs) ont été graphités et regarnis pour un fonctionnement silencieux.



Fig. n° 23 : première touche du premier clavier et nouvelle barre de Prolongement en laiton



Fig. n° 24 : aperçu des balanciers de l'accouplement

Notons qu'à une époque indéterminée, une cloison horizontale semble avoir été ajoutée juste au-dessus des volets des Métaphones.



Fig. n° 25 : tasseaux témoignant de l'ajout à une époque indéterminée d'une cloison horizontale au-dessus des volets des Métaphones

Il n'en subsiste que de petits tasseaux vissés. Cet ajout servait probablement soit à atténuer la sonorité des jeux arrière, soit à protéger les soupapes.

Le clavier du célesta est « droit ». Cette disposition, adoptée dès les modèles Belle-Époque, bien qu'elle simplifie la conception de la mécanique, impose un abrégé en éventail qui nécessite des soins particuliers pour un bon fonctionnement. Toutes les gorges des coulisses ont été graphitées et les cylindres de feutre servant de guides ont été remplacés par du tube silicone de qualité médicale. Les tampons de cuir ont été regarnis de casimir et ceux en bois de feutre dur épais.



Fig. n° 26 : l'abrégé en éventail du clavier de célesta

8) Célesta

La restauration du célesta a été menée de main de maître par Paul Blanc, artisan aguerri aux mécanismes complexes et délicats des pianos modernes. Il l'a entièrement démonté pour le nettoyer, vérifier les collages des boîtes de résonance, changer tous les feutres et casimirs et graphiter les zones de frottement. Il a construit un jeu complet de nouveaux marteaux en copie, avec une garniture de feutre cerclée de cuir [dd]. L'attaque semble plus nette mais sans dureté de timbre. En outre, il a même conçu et réalisé une petite clé pour serrer les écrous caractéristiques qui permettent de régler la courses des marteaux.



Fig. n° 27 : le célesta en cours de restauration (ici encore avec les marteaux d'origine) [cc]



Fig. n° 28 : le numéro de série et la clé de serrage des écrous des marteaux du célesta [cc]

Voilà donc un instrument en « état-concours », parfaitement restauré. Il pourra faire entendre ses multiples voix pour de nombreuses années.

Étude de musicalité

Il serait superflu de détailler les qualités de l'Orgue-Célesta n° 2366-1229-530. Ce modèle est conforme aux attentes des musiciens amateurs des instruments de la maison Mustel. Toutefois, comme nous avons eu la chance de pouvoir travailler et jouer régulièrement un modèle comparable mais antérieur de plus de vingt ans (le n° 793-594-68, modèle n° 11 Renaissance datant de 1895 appartenant à Pascal Auffret) et d'en aborder d'autres (n° 1772-1020-320 modèle D « Belle-Époque » de 1907 et n° 2211-1455-420, modèle 5-C de 1911 de la collection de Patrick-Alain Faure), nous pouvons dégager quelques aspects esthétiques spécifiques.

De manière générale, le n° 2366-1229-530 est harmonisé de manière assez forte, avec des jeux arrière d'une couleur plutôt tranchante. L'effet des Métaphones est très perceptible et efficace pour donner de la rondeur. Il en résulte une belle couleur orchestrale, permettant une très large amplitude de nuances, du *pianississimo* le plus doux à un *fortississimo* presque agressif pour qui se trouve juste à proximité de l'instrument. En cela, il est plus proche du modèle n° 11 de 1895 que des autres Orgues-Célesta précédemment cités.

L'ensemble peut donc être très nerveux, sans toutefois être dur ou aigre, ou sombre (d'aucun reprochent parfois cela aux modèles plus tardifs) : on retrouve bien le son Mustel et sa célèbre richesse. Cette caractéristique est peut-être liée à une volonté du commanditaire : compte tenu du très vaste salon du Bardo, Pierre Joret aurait pu légitimement souhaiter un volume sonore plus ample que celui paramétré pour des locaux de taille plus habituelle.

Le célesta sonne admirablement bien, sans dureté, avec une belle amplitude dynamique quand il est seul. Les nuances sont bien sûr plus difficiles à contrôler avec l'accouplement, mais après avoir fait « la chasse aux frottements » et avec un réglage fin, le toucher reste très satisfaisant et agréable malgré une certaine fermeté. Le n° 11 de 1895 reste insurpassable de ce point de vue.

Conclusion

Tous les instruments de musique ont une histoire et pour leur propriétaire, un véritable lien affectif s'établit avec eux : il n'est pas qu'un simple outil, il devient le prolongement de la pensée et de la volonté du musicien. De fait, chaque instrument est unique et a vocation à devenir exceptionnel aux yeux de celui qui le possède.

Ce sentiment, puisqu'il n'y a là rien de plus subjectif, est d'autant plus prégnant dès lors qu'il s'agit un instrument de facture artistique. Les musiciens qui jouent un Bösendorfer, un Cavaillé-Coll, un Érard, un Merklin, un Pleyel, un Ruckers, un Schnitger, un Silbermann, un Stradivarius, un Taskin... se sentent privilégiés de pouvoir s'exprimer par le biais de ces objets précieux. Il en est de même pour les heureux possesseurs d'harmoniums : Alexandre, Balthasar-Florence, Debain, Mazet, Richard et Rousseau... peuvent provoquer les mêmes transports.

Toutefois, les Mustel les dépassent. Le nom représente le Graal des harmoniumistes en raison des perfectionnements techniques, de la palette sonore si riche et diversifiée et de l'esthétique si soignée de leurs meubles. Plus encore, c'est leur nombre, presque insignifiant face à la construction industrielle de certaines manufactures, qui en fait des instruments tant recherchés. Dans cette production confidentielle des harmoniums d'art, celle des Orgues-Célesta est encore plus rare. Posséder un Mustel est une chance, posséder un Orgue-célesta est un grand privilège.

S'il s'avère en outre que cet instrument, en plus d'avoir conservé toutes ses caractéristiques originelles, a croisé le chemin de personnalités remarquables qui ont exercé une influence dans la vie musicale d'une ville, d'une région, d'une nation ou qui sont même reconnues de manière universelle, nous devons mesurer son caractère absolument exceptionnel et le respecter.

L'Orgue-Célesta n° 2366-1229-530 nous a fait redécouvrir Pierre Joret, musicien qui mérite de retrouver sa place au concert. Commandé en 1913 pour l'extraordinaire Palais du Bardo à Alger, cet instrument a étroitement participé à la vie musicale algéroise entre 1914 et 1924. Il a peut-être même été joué par Camille-Saint-Saëns lors de l'un de ses derniers séjours sur la côte nord-africaine entre 1918 et 1921. Puis il a regagné la métropole après la mort de Joret, comme accompagnateur des belles liturgies de l'église Saint-Louis de Vincennes, autre lieu remarquable et foisonnant de création architecturale et artistique. Recueilli et minutieusement restauré par Paul Blanc, ce Mustel est devenu notre possession. Nous sommes conscient de notre chance et nous mettons tout notre zèle à nous montrer digne de son riche passé.

L'auteur a enregistré plusieurs vidéos sur l'Orgue-Célesta Mustel n° 2366-1229-530 (œuvres de Guilmant, Maunder, Mustel et Toby) ainsi que les sept mouvements de sa *Steampunk Suite*. Les vidéos sont disponibles sur la chaîne YouTube de l'Harmonium français.

Notes

[a] Louis Bertrand, « L'Alger que j'ai connu », pp. 53-79, *Revue des deux Mondes*, 1^{er} Juillet 1934.

[b] « Compagnie des Chemins de Fer de l'Est Algérien, Constantine-Alger et embranchement ». <http://entreprises-coloniales.fr>

[c] *La Viole d'Amour*, poème symphonique pour voix et orchestre.

[d] Lucien Wurmser (1877-1967), compositeur et pianiste français, président du concours artistique de piano de Paris.

[e] Famille princière allemande. Elle reçut le soutien de la reine Victoria d'Angleterre. Sa branche britannique prit le nom Mountbatten. Philip Mountbatten (1920-2021), prince de Grèce et du Danemark, épousa la future reine Élisabeth II de Windsor en 1947, devenant alors Duc d'Édimbourg et Altesse Royale, avant d'être fait Prince consort en 1957.

[f] Albert Rieu, violoniste, un temps professeur de violon au Conservatoire de Lille.

[g] Vincent Llorca, pianiste et professeur de musique, ancien élève de Saint-Saëns installé en à Alger.

[h] Madeleine « Magda » Tagliaferro (1893-1986), pianiste franco-brésilienne formée au Conservatoire de Paris dans la classe de Marmontel, puis élève d'Alfred Cortot. Elle a mené une brillante carrière.

[i] *Exposition Franco-Britannique / Londres 1908 : Le Colonies françaises*, p. 68.

[j] *L'Écho d'Alger*, 8 février 1927, C[harles] de G[alland], « Audition musicale Œuvres de Pierre Joret ».

[k] Coll. de M. Bernard Venis.

[l] Photographies du site Internet du Musée du Bardo.

[m] *La Dépêche algérienne*, 21 avril 1907, p. 4 : 22 février 1912, p. 8.

[n] *Journal officiel de l'Algérie*, 28 janvier 1927, pp. 32-33.

[o] Salah Guemriche, *Alger la blanche ; biographies d'une ville*.

[p] « Cher Grand Maître ! / Ayant noté une Collection de musique arabe et maure de plusieurs symphonies, ouvertures, mélodies, danses etc. s'élevant à près de deux mille airs divers, je serais très honoré si vous vouliez me faire l'immense honneur de vous les soumettre en vous développant mes idées d'adaptations lyriques et autres de cette musique avec votre haute et si précieuse collaboration. / Dans l'espoir que votre bonté voudra bien daigner me fixer un rendez-vous, je vous prie de croire, Cher Grand Maître, à l'expression de mon profond respect. / E. Yafil. »

[q] Camille Saint-Saëns, « Algérie », pp. 90-92, *École buissonnière, Notes et Souvenirs*.

[r] À côté d'œuvres d'orchestre sous la direction d'Armand Ferté, Saint-Saëns joue au piano *Les Tourbillons, Air et Variations et Les Cyclopes* de Jean-Philippe Rameau ainsi que son *Élégie* et une de ses *Mazurkas*.

[s] Musée Camille Saint-Saëns de Dieppe.

[t] Camille Saint-Saëns : « *Le Rappel* à l'Exposition : les instruments de musique », Paris, *Le Rappel*, n° 7153, 10 octobre 1889, pp. 1-2.

[u] *Mustel & Cie / Organiers d'Art*, p. 43.

[v] <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/PA00133019>

[w] <https://paroisses-ndsm-slv.fr/>

[x] <https://monumentum.fr/>

[y] H[enri] Rabotin, « Une nouvelle église à Vincennes », pp. 402-406, *La Vie et les Arts liturgiques*, XI^e année, n° 127, juillet 1925. Il n'est fait aucune allusion à l'Orgue-Célesta dans l'article et l'instrument n'apparaît pas non plus dans l'encart photographique.

[z] A. Trotrot-Dériot : « Chronique », *La Petite Maîtrise*, n° 175, décembre 1927, pp. 5-6.

[aa] Pierre Guillot, *Dictionnaire des Organistes français des XIX^e et XX^e siècles*, p. 83. Blin devint l'un des collaborateurs réguliers de *La Petite Maîtrise* et signa une série intitulée « Causerie sur l'harmonium » dans les n° 177, 179, 181, 183 et 189 (1928).

[bb] Patrick-Alain Faure, « État réel d'un harmonium : proposition d'un classification en 5 stades », *L'harmonium français*, n° 1, juin 2007, pp. 32-33.

[cc] Photographies : Paul Blanc.

[dd] Paul Blanc nous a remis les marteaux d'origine à titre conservatoire, en plus d'un stock non négligeable de pièces de rechange.

Bibliographie

1. ALBERT-PETIT, Armand, « Au pays des villes d'or / La question du Bardo », *Journal des débats politiques et littéraires*, 7 mai 1926, p. 3.
2. ANONYME, « Association artistique de Peinture et de Musique », *Journal des artistes*, 27 juin 1892.
3. ANONYME, « Astrid », *La Dépêche algérienne*, 7 juin 1902, p. 4.
4. ANONYME, « Comité du Vieil Alger », *La Dépêche algérienne*, 22 février 1922, p. 8.
5. ANONYME, « Concert de charité », *La Dépêche algérienne*, 17 janvier 1908, p. 4.
6. ANONYME, « Concert et Comédie », *La Dépêche algérienne*, 19 janvier 1908, p. 5.
7. ANONYME, « Concert Llorca », *La Dépêche algérienne*, 06 avril 1911, p. 6.
8. ANONYME, « Concerts », *Le Ménestrel*, 19 février 1890, p. 47.
9. ANONYME, « Concerts Llorca-Rieu », *La Dépêche algérienne*, 7 mars 1912, p. 6.
10. ANONYME, « Concert Llorca-Rieu », *L'Écho d'Alger*, 17 avril 1912, p. [4]
11. ANONYME, « Concert V. Llorca », *La Dépêche algérienne*, 27 avril 1910, p. 3.
12. ANONYME, « Concert V. Llorca », *La Dépêche algérienne*, 4 avril 1911, p. 6.
13. ANONYME, « Conservatoire de Musique et de Déclamation d'Alger », *L'Écho d'Alger*, 28 mars 1912 p. [4].
14. ANONYME, « Decem Albert Rieu », *La Dépêche algérienne*, 04 avril 1910, p. 8.
15. ANONYME, « Déplacements », *Journal des Débats*, 11 octobre 1894, p. 3.
16. ANONYME, « Échos », *L'Écho d'Alger*, 5 avril 1912, p. [1].
17. ANONYME, « Échos », *La Dépêche algérienne*, 21 mai 1902.
18. ANONYME, « État-Civil », *L'Écho d'Alger*, 12 février 1924, p. [5].
19. ANONYME, « Festival des Compositeurs du Conservatoire d'Alger », *L'Évolution algérienne et tunisienne*, 15 mars 1912, p. 11.
20. ANONYME, « Festival du Conservatoire », *L'Écho d'Alger*, 20 mars 1912, p. [3].
21. ANONYME, « La Viole d'Amour », *La Dépêche algérienne*, 18 mai 1905, p. 4.
22. ANONYME, « La visite du Bardo du comité du Vieil Alger », *L'Écho d'Alger*, 25 janvier 1937, p. 5.
23. ANONYME, « Le Concert Wurmser », *La Dépêche algérienne*, 5 mars 1904, p. 3.
24. ANONYME, « Les Membres Compositeurs du "Conservatoire d'Alger" », *L'Évolution algérienne et Tunisienne*, 9^e année, n° 123, 22 mars 1912, p. 8.
25. ANONYME, « Notes mondaines / Déplacements », 11 octobre 1894, p. 3.
26. ANONYME, « Œuvre de l'Assistance aux Mères / Concert du 25 avril 1912 », *L'Écho d'Alger*, 25 avril 1912, p. [4].
27. ANONYME, « Société du Vieil Alger », *La Dépêche algérienne*, 21 avril 1907, p. 4.
28. BARRUCAND, Victor, « Musique / Concert Tagliaferro », *La Dépêche algérienne*, 10 avril 1913.
29. BARRUCAND, Victor, « Une Heure de Musique : Concert de l'Assistance aux Mères » *La Dépêche algérienne*, 27 avril 1912, p. 5.
30. BERTRAND, Louis, « L'Alger que j'ai connu », pp. 53-79, *Revue des deux Mondes*, 1^{er} juillet 1934, , CIV^e année, 8^e période, Tome vingt-deuxième, 960 p.
31. CAILL, M. G., *Exposition franco-britannique de Londres 1908*, Paris : Vermot, 1908, 168 p.
32. COLLECTIF, *Assemblées financières algériennes / Session de mai-juin 1925 / n° 2 / Délégation des colons*, Alger : Imprimerie administrative Victor Heintz, 1925, pp. 473-479.
33. COLLECTIF, *Annuaire du Commerce Didot-Bottin*, Paris : Didot-Bottin, t. 1, 1504 p.
34. COLLECTIF, *Annuaire-Almanach du Commerce et de l'Industrie Didot-Bottin*, Paris : Didot-Bottin, 1905, 3657 p.
35. DOUCET, Camille, *Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques / Tome troisième (2^e fascicule)*, Paris : Commission des auteurs et compositeurs dramatiques, 1891, 344 p.

36. DUMONT, E., « Chronique », *Courrier de l'Art*, 11 janvier 1889, p. 391.
37. ÉTAT FRANÇAIS, *Journal officiel de l'Algérie*, 1^{re} année n° 4, 28 janvier 1927, 72 p.
38. ÉTAT FRANÇAIS, *Journal officiel de l'Algérie*, 2^e année n° 3, 20 janvier 1928, 76 p.
39. ÉTAT FRANÇAIS, *Journal officiel de l'Algérie*, 3^e année n° 9, 1^{er} mars 1929, 175 p.
40. ÉTAT FRANÇAIS, *Journal officiel de l'Algérie*, 3^e année n° 50, 13 décembre 1929, 118 p.
41. ÉTAT FRANÇAIS, *Journal officiel de l'Algérie*, 4^e année n° 44, 31 octobre 1930, 152 p.
42. FAURE, Patrick-Alain, « État réel d'un harmonium : proposition d'une classification en 5 stades », pp. 32-33, *L'harmonium français*, n° 1, juin 2007, 34 p.
43. GALLAND, Raoul de, « Camille Saint-Saëns et les Concours de Musique d'Alger », *Bulletin de la Fédération Musicale de l'Afrique du Nord*, janvier 1929, pp. 58-59.
44. GALLAND, Raoul de, « Musique / Une audition d'élèves chez M. Llorca », *La Dépêche algérienne*, 30 mai 1910, p. 7.
45. GALLAND, Raoul de, « Audition Musicale : Œuvres de Pierre Joret », *L'Écho d'Alger*, 8 février 1927, p. [2].
46. GALLAND, Raoul de, « Saint-Saëns à Alger : Le Maître chez son élève Llorca », *La Dépêche algérienne*, 29 janvier 1911, p. 8.
47. GAULTIER-GARGUILLE, « Chronique », *Gil Blas*, 23 novembre 1889.
48. GUEMRICHE, Salah, *Alger la blanche, biographies d'une ville*, Paris : Perrin, 2014, 415 p.
49. GUILLOT, Pierre, *Dictionnaire des Organistes français des XIX^e et XX^e Siècles*, Liège : Mardaga, 2003, 559 p.
50. HEUGEL, Henri, « Paris et Départements », *Le Ménestrel*, 9 février 1890, p. 47.
51. KLEIN, Henri, « Chronique du Vieil Alger / Le Bardo », *La Dépêche algérienne*, 7 février 1926, p. 1.
52. KLEIN, Henri, « Visite au Bardo », pp. 1920, *Les Feuilles d'El-Djezaïr*, vol. 1, Alger : Le Comité du Vieil Alger, 1920, 85 p.
53. MYRIAM, André, « Au Palais d'Hiver / Audition d'"Astrid" », *La Dépêche algérienne*, 23 mai 1902, p. 3.
54. MUSTEL, Alphonse, *Mustel et Cie / Organiers d'art*, Paris : Mustel, 1910, 78 p.
55. PAILLARD, Louis, « Dans une très belle villa mauresque : Le centenaire de l'Algérie française », *Le Petit Journal du Parti social*, 30 mai 1926, p. 7.
56. PRÉVOT, « Mustel, Facteurs et Facture d'Harmoniums d'Art », *L'Orgue*, bulletin des Amis de l'Orgue, n° 304-305, 2013-IV-2014-I, 342 p.
57. RABOTIN, H[enri], « Une nouvelle église à Vincennes », pp. 402-406, *La Vie et les Arts liturgiques*, XI^e année, n° 127, juillet 1925, 48 p. (pp. 385-432).
58. REBON, Louis, « Notes d'art / Decem Rieu », *La Dépêche algérienne*, 13 mars 1910, p. 6.
59. REBRON, T., « Septième Concert du Conservatoire d'Alger », *Revue musicale de l'Afrique du Nord*, 1^{er} mai 1912, p. 1.
60. SAINT-CLER, Paule, « Une fête de charité : La kermesse de l'Œuvre de l'Assistance aux Mères », *L'Écho d'Alger*, 26 avril 1912, p. [4].
61. SAINT-SAËNS, Camille, « Algérie », pp. 89-95, *École buissonnière, Notes et Souvenirs*, Paris : Pierre Lafitte, 366 p.
62. TROTROT-DÉRIOT, A. : « Chronique », *La Petite Maîtrise*, Paris : Éditions de la Schola Cantorum, n° 175, décembre 1927, pp. 5-6.

Webographie

1. Bibliothèque nationale de France : <http://gallica.bnf.fr> (mars 2022).
2. Carte des Monuments Historiques français (mars 2022) : <https://monumentum.fr/>
3. Compagnie des Chemins de fer de l'est algérien, Constantine-Alger et embranchements, <http://www.entreprises-coloniales.fr> (mars 2022).
4. Musée public National du Bardo : <https://museebardo.dz/> (mars 2022).
5. Musée Camille-Saint-Saëns de Dieppe (mars 2022) : <https://www.dieppe.fr/mini-sites/reseau-des-bibs-ludos/fonds-specifiques-171/camille-saint-saens-et-dieppe-554>
6. Paroisse Saint-Louis de Vincennes (mars 2022) : <https://paroisses-ndsm-slv.fr/>
7. Site Internet de M. Bernard Venis : <http://alger-roi.fr/sommaire/sommaire.htm>
8. Plateforme ouverte du patrimoine, église Saint-Louis de Vincennes (mars 2022) : <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/PA00133019>