

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 06447 612 0

aint-sons. Famille  
Charles Gounod et de n  
Juan de Mozart

412

6



CAMILLE SAINT-SAËNS

---

CHARLES GOUNOD

ET LE


*DON JUAN* DE MOZART

PAUL OLLENDORFF, ÉDITEUR

---

Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous les pays.  
y compris la Suède et la Norvège.

*Paul Olendorff*  
*Amsterdam*



Digitized by the Internet Archive  
in 2010 with funding from  
University of Ottawa

<http://www.archive.org/details/charlesgounodetl00sain>

bound.

~~8~~ 259



**CHARLES GOUNOD**

ET LE

*DON JUAN DE MOZART*

IL A ÉTÉ TIRÉ A PART

*Cinq exemplaires sur papier de Hollande numérotés  
à la presse de 1 à 5.*



CAMILLE SAINT-SAËNS

---

CHARLES GOUNOD

ET LE

*DON JUAN* DE MOZART



PARIS

PAUL OLLENDORFF, ÉDITEUR

28 *bis*, RUE DE RICHELIEU, 28 *bis*

---

1894

Tous droits réservés



M  
11  
410  
E7S2

# CHARLES GOUNOD

ET LE

« DON JUAN » DE MOZART

---

Est-ce le souvenir d'un rêve, quand je me vois, aux jours bénis de ma sixième année, accompagnant gravement à une belle cantatrice une romance que j'avais écrite à son intention? Je l'avais écrite au crayon, moi-même, intégralement, et ma grand' tante, ma marraine et mon éducatrice en musique, qu'on me per-

mettra de nommer ici, M<sup>me</sup> Charlotte Masson, née Gayard, d'une ancienne famille de robe ruinée par la Révolution qu'elle avait vue et dont elle se plaisait à raconter de terribles ou piquants détails, l'avait pieusement repassée à l'encre; à cela s'était bornée sa collaboration. Il aurait fait beau voir qu'on eût cherché à m'aider en quoi que ce fût ! je ne l'aurais pas souffert. Le chef-d'œuvre avait en tout douze mesures, dont quatre de ritournelle. Tel qu'il était, il avait émerveillé le père de la cantatrice, vieux soldat très épris de musique, comme en témoignaient les portraits d'artistes célèbres

appendus aux murs de son salon ; en remerciement de ma dédicace il me fit présent de la partition d'orchestre, en deux beaux volumes rouges, du *Don Juan* de Mozart, avec texte français et italien. Quand j'y songe, un tel présent à un enfant de cinq ans me semble une chose singulièrement hardie, dont tout le monde ne serait point capable. Jamais idée, cependant, ne fut plus heureuse. Chaque jour, dans mon *Don Juan*, et sans y penser, avec cette prodigieuse facilité d'assimilation qui est la faculté maîtresse de l'enfance, je me nourrissais de la substance musicale, je me rompais à la lecture de la parti-

tion, j'apprenais à connaître les voix et les instruments. Aussi quelle joie, lorsque peu d'années plus tard il me fut donné d'entendre *Don Juan* aux Italiens, chanté par Grisi, Mario et Lablache; quand plus tard encore, admis par un heureux hasard dans l'intimité de Gounod, j'eus le bonheur de lui entendre interpréter et commenter cette œuvre célèbre que je savais par cœur ! Il ne faut donc pas s'étonner si en ouvrant le livre de l'illustre compositeur je n'y ai rien trouvé de bien nouveau pour moi. Mais combien peu de lecteurs se trouveront dans cette situation exceptionnelle ! J'ose dire qu'il ne s'en

trouvera pas un seul ; j'ose ajouter que la plupart de ceux qui croient, à notre époque, connaître *Don Juan* pour l'avoir lu rapidement ou l'avoir entendu à l'Opéra, écartelé en cinq actes, gâté par la traduction et les remaniements sacrilèges, voire les additions, de Castil-Blaze, dans cet immense vaisseau si peu fait pour son orchestre délicat, pour sa nature même, l'ignorent complètement. Aussi, à tous ceux qu'intéressent les questions musicales et qui peut-être méconnaissent l'œuvre et l'auteur, j'adresse une prière : qu'ils oublient un moment leurs préférences habituelles ; qu'ils fassent trêve pour

une heure aux théories transcendantes pour lire ce livre court et substantiel, attrayant et pourtant profond sous son allure légère : ils y apprendront bien des choses, dont on ne leur a jamais parlé : et cette lecture leur fera voir qu'il y a, en art, quelque chose de plus précieux que la conviction, — étiquette souvent mensongère, drapeau dont on fait un instrument de domination et de proscription, — quelque chose qui s'impose comme la lumière et qui est tout simplement la probité artistique, cette vertu qui émane des belles œuvres du passé, entourant *Don Juan* d'une auréole sacrée que Gounod, dans



son panégyrique du chef-d'œuvre, fait apparaître avec tant d'éclat.

Avant d'entrer en matière, je ne puis m'empêcher d'exprimer un regret. Pourquoi, au lieu de ce volume de poche, le maître ne nous a-t-il pas donné une véritable monographie de *Don Juan*, que lui seul pouvait écrire, avec de nombreux exemples pris dans le texte, avec des souvenirs de tous les grands artistes par qui, dans sa longue carrière, il a entendu interpréter le chef-d'œuvre ? Il en cite quelques-uns, en passant ; ce n'est pas assez. Suivant le point de vue, ce qu'il nous a octroyé est trop ou trop peu. Au lecteur qui

n'a pas la partition sous les yeux ou dans la mémoire, peu importe qu'on signale dans l'Ouverture « un charme câlin dans les tierces des hautbois et des clarinettes à la trente-deuxième mesure », une « double imitation en canon à partir de la mesure cinquante-quatre », un « ingénieux contrepoint » ailleurs ; on pourrait multiplier ces citations.

D'autre part, l'analyse des moyens techniques est intentionnellement superficielle, pour ne pas dépasser l'entendement de la grande masse des lecteurs, et son très grand intérêt fait regretter plus encore ce qu'aurait pu

être, sous une telle plume, une analyse approfondie.

\*  
\* \*

Ouvrons, avec notre guide, la célèbre partition. Tout de suite, nous nous sentons en présence d'une critique supérieure : « Dès le début de l'Ouverture, Mozart est en plein drame, et l'Ouverture elle-même en est la synthèse... Après les quatre premières mesures (que rend plus terribles encore le silence qui remplit la seconde et la quatrième)... » Cela n'est pas ordinaire, d'attribuer une telle valeur aux

---

silences ; et c'est pour étonner beaucoup de gens qui pour paraître « dans le mouvement » affectent un goût immodéré pour la polyphonie continue, alors qu'ils retournent, sans le savoir, au passé ; car l'éloquence du silence en musique est une conquête relativement moderne ; depuis le style roman de Palestrina jusqu'aux ogives rutilantes de Sébastien Bach, tout l'art du passé l'a méconnue, ou peu s'en faut. En ce moment, on semble dédaigner cette précieuse ressource, préoccupé qu'on est de serrer outre mesure la trame du tissu musical et de la couvrir de riches broderies ; c'est pourtant un moyen

d'expression d'une rare puissance, que nul autre ne saurait suppléer. A ceux qui veulent ignorer Mozart, je recommanderai les silences entrecoupant les premières mesures du Prélude de *Tristan et Yseult*. Qu'ils essaient de les supprimer par la pensée : ils pourront juger de leur importance. Poursuivons.

« Tout, dans cette formidable introduction, respire et inspire la terreur : le rythme monotone et inexorable des instruments à cordes, le timbre sépulcral des instruments à vent dont les intervalles d'octave, de mesure en mesure, semblent les pas d'un géant de

pierre, ministre de la Mort; les syn-  
copes des premiers violons qui, à par-  
tir de la onzième mesure, fouillent les  
replis les plus secrets de cette con-  
science obscurcie; le dessin des seconds  
violons qui s'enroulent comme un im-  
mense reptile autour du coupable; la  
résistance opiniâtre de ce damné qui  
se débat jusqu'au bout dans l'insulte et  
l'aveuglement, ces gammes, ces ef-  
froyables gammes montantes et des-  
cendantes qui s'ouvrent comme les  
flots de la mer dans une tempête; la  
menace, enfin, suspendue sur la tête  
du criminel par la solennité de cet im-  
posant début, tout, dans cette page

prodigieuse, est de la plus haute inspiration tragique : l'effroi ne va pas plus loin. »

Tout est vrai dans cette peinture ; et pourtant, en y regardant de près, que ces détails paraissent peu de chose ! Quoi ! de simples intervalles d'octave ! des basses répétant pendant quelques mesures un rythme très simple, des syncopes (où n'en voit-on pas ?), un petit dessin sur la quatrième corde des seconds violons, et ces gammes, « ces effroyables gammes », qui sont d'un mouvement modéré et ne dépassent pas l'octave, sont-ce là des merveilles ! Il est vrai, ces détails pris en eux-

mêmes paraissent peu de chose ou presque rien; ils prennent leur valeur de leur opportunité, de leur harmonie réciproque, de leur contraste, de l'équilibre général; là est le style, là est le secret du génie. Cela s'invente, cela s'étudie et s'analyse, très difficilement d'ailleurs; cela ne s'imité pas. Et cela aussi disparaît dans les exécutions médiocres : un tel morceau peut être exécuté convenablement en apparence et ne produire aucune impression. Rien de plus difficile à rendre, — malheureusement, — que cette musique exquise où chaque note, chaque silence a sa valeur, où la



moindre négligence non seulement dans la lettre, mais dans l'esprit, peut entraîner la défaite. Les grands spectacles musicaux ont une autre résistance; l'ouverture de *Tannhäuser*, celle de *Guillaume Tell* (on voit que je n'y mets pas de parti pris) survivent aux exécutions de second ordre: on a beau tuer des notes, il y en a tant qu'il en reste toujours; c'est le triomphe des gros bataillons. L'arbre aux mille feuilles peut braver la tempête; mais que reste-t-il d'une fleur, d'une aile de papillon, quand elles ont été froissées?

\*  
\* \*

Le drame commence. Mon intention n'étant pas de refaire le livre de Gounod, mais d'inspirer le désir de le lire, je ne suivrai pas l'auteur dans tous les détails de son étude. Avec de vives couleurs, il a su peindre la célèbre introduction où tiennent aisément dans un petit espace, comme en raccourci, tant de choses disparates, la scène comique de Leporello attendant son maître, la fuite de don Juan arrêtée par l'énergie de dona Anna, l'apparition du Commandeur, le duel des deux hommes et

son issue fatale. Il aurait pu faire remarquer la prodigieuse facilité avec laquelle Mozart modifie à chaque pas le caractère de sa musique et passe du risible au tragique sans briser l'unité du style. C'est à dessein que j'ai dit « facilité » et non « habileté », car il est probable que l'inconscience a présidé à ce miracle; dans cette scène, comme dans celle du souper, qui termine l'ouvrage, Mozart a dû réaliser l'impossible sans effort et sans même s'en apercevoir. La langue musicale dont il se servait, formée d'un mélange heureusement dosé des styles allemand et italien, soutenue par des traditions

---

acceptées de tous, était d'une souplesse parfaite; mais combien d'autres, parlant cette même langue, n'ont pas eu son éloquence!

Ne quittons pas cette Introduction célèbre sans parler de l'« accord effrayant qui annonce le départ de l'âme et commence l'immobilité du cadavre ». Oui, cet accord glace le sang; et savez-vous ce que c'est? tout simplement le premier renversement de la dominante d'*ut* mineur: *si, ré, sol*. Seulement la tonalité d'*ut* mineur est arrivée brusquement, dans des conditions toutes spéciales, pour émettre immédiatement cette dominante sur laquelle

la période s'arrête, comme en suspens. Il y a là un procédé très subtil que Mozart n'a certainement pas cherché; son instinct seul l'a guidé. Ainsi procède un grand artiste, et non en tâtant sur le piano, aux heures crépusculaires, des dissonances compliquées et curieuses; mais que sert de dire ces choses? On naît grand artiste, on ne le devient pas; les autres font comme ils peuvent, et on ne saurait les en blâmer.

A recommander tout particulièrement l'analyse, minutieusement détaillée, de l'air fameux de Leporello : « *Madamina, il catalogo è questo.* » On pourrait croire, à voir Gounod oc-

cupé à découvrir des intentions dans chaque note, que sa riche imagination s'est donné carrière. N'en croyez rien. Tout ce qu'il dit est vrai, et cependant le morceau se déroule avec une logique parfaite : chaque détail y semble commandé par les seules nécessités musicales. Là git le nœud de l'éternelle question de la musique à prétentions littéraires; à la condition que le style n'en souffre pas, on peut mettre dans la musique toutes les intentions que l'on voudra; libre ensuite, à ceux que cela gêne, de ne rien voir.

A propos de cet air et des détails éloquents de son instrumentation, Gounod

n'a pu se défendre de pousser une pointe dans le domaine de la critique contemporaine. « Voilà l'orchestre au théâtre! s'écrie-t-il; le voilà remplissant son véritable rôle, son rôle de complémentaire et non d'envahisseur... ne disant rien de trop et disant tout. Ah! que nous sommes loin de cette emphase pesante et prétentieuse qui croit émouvoir en écrasant et qui prend l'encombrement pour la richesse et le pathos pour la grandeur! » On entend, dans ces mots, le cliquetis des armes qui précède la bataille, mais la bataille ne vient pas; l'auteur n'a pas cru devoir insister. La tentation est bien forte

de batailler quelque peu à sa place, ne fût-ce qu'à armes courtoises, et qui sait si ce ne sera pas contre Gounod lui-même, tout en lui donnant pleinement raison ? Il ne semble pas se douter que l'époque artistique de Mozart, analogue à notre xvii<sup>e</sup> siècle littéraire français, entre pour une grande part dans les qualités qu'il admire en lui, la juste mesure, la pondération, la perfection du goût en un mot. Il s'élève (et comme il fait bien !) contre la *recherche de l'effet* ; l'absence de cette recherche est commune à toutes les belles époques de l'art ; sa présence est un signe caractéristique de décadence. Or, si



pénible que soit l'aveu, il faut reconnaître que nous ne vivons pas dans un temps où la perfection du goût et la pureté du style soient les qualités les plus hautement appréciées. Nos jeunes musiciens sont plutôt des raffinés que des délicats. Ils se croient très purs, parce qu'ils répudient certains moyens d'effet; ils ne s'aperçoivent pas qu'ils laissent de côté ceux qui ont cessé de plaire, pour s'accrocher à d'autres plus en faveur. Qu'importe si ceux-ci demandent plus d'effort, voire même de talent? l'affectation d'austérité est encore de l'affectation, et là où elle est ne se trouve plus l'art, mais l'artifice. On

croit rehausser une œuvre d'art en déclarant qu'elle est « voulue »; les chefs-d'œuvre, hélas ! sont involontaires !

On peut saisir, maintenant, la différence entre la conviction et la probité artistique, dont nous parlions plus haut. Rien n'est plus facile, en étudiant les œuvres de Mozart, que d'en tirer un système complet, parfaitement échafaudé et se tenant de toutes pièces; de ce système, il est certain que Mozart n'avait nulle conscience, ses lettres le prouvent surabondamment. Il a parlé la langue de son temps et il l'a parlée mieux que les autres, sans y entendre malice, tout naturellement, comme la

jeunesse est jeune, la beauté belle, le soleil resplendissant. L'idée d'être convaincu ne lui serait jamais venue; il a simplement été sincère, en se mouvant dans un milieu favorable. On peut toujours être sincère; on ne choisit pas son milieu: et ceci nous ramène au commencement de cette digression. Est-il possible, à notre époque, de garder en tout la juste mesure, d'être riche sans encombrement, d'éviter le pathos et l'emphase? Gounod lui-même était-il bien sûr de l'avoir toujours fait? En admirant comme il convient les œuvres des belles époques, ne soyons pas injustes pour celles de notre brillante

époque de décadence. Les époques de décadence ont leurs chefs-d'œuvre comme les belles époques ont leurs œuvres médiocres, et toute œuvre de décadence n'est pas nécessairement une œuvre inférieure. Mais que dire du mépris de nos jeunes musiciens pour un Mozart, de nos peintres pour un Raphaël, de nos poètes pour un Racine ! Les architectes du xv<sup>e</sup> siècle ont dû croire aussi, quand ils édifiaient leurs merveilles insensées, qu'ils feraient oublier tout ce qu'on avait fait avant eux ; qui pourrait, à présent, être de leur avis ? *Le progrès*, écrivait un jour M. Henry Fouquier, *à ses gogos*. Il y a

des gens intimement persuadés que l'art d'aujourd'hui est naturellement supérieur à celui d'hier, comme il en est pour ne croire qu'au passé, et juger *a priori* toute œuvre moderne indigne de leur attention. Avec de telles gens, il est inutile de raisonner; ils ont, comme dit le Psalmiste, des yeux pour ne point voir, des oreilles pour ne point entendre : il faut les laisser tranquilles. Le malheur est qu'ils ne se conduisent pas de même avec les autres, étant parfois agressifs de la plus désagréable façon.

Pendant que je suis en train de chercher noise à Gounod, j'ai bien envie

d'épiloguer sur les éloges sans réserve qu'il donne au *Bal* de don Juan, avec ses trois orchestres sur la scène, jouant chacun, comme on sait, un air différent. « Tout cela, dit-il, se démène et se concilie, *sans se confondre*, avec une aisance et une habileté consommées. »

A la lecture, soit ; mais à l'audition, il n'y a jamais eu pour moi dans ce passage qu'une confusion complète. Le soleil peut avoir ses taches : Gounod ne veut pas les voir. Tout en voyant la tache, je n'incrimine pas l'auteur ; je déclare seulement ne pas comprendre ce qu'il a voulu faire. Puisqu'il a mis, dans le souper du second acte, des

instruments à vent sur le théâtre, il lui était loisible d'en mettre aussi pendant le Bal, au lieu de multiplier les violons et les basses pour arriver à un inextricable fouillis d'instruments de timbre semblable. Quelles raisons a-t-il eues pour agir ainsi? Il est probable que sous sa direction, avec ses indications, le morceau prenait un sens autre que celui qu'il a pour nous. Privés de ce secours, nous n'avons qu'une chose à faire : exécuter le morceau tel qu'il est. Rien n'est plus dangereux que de changer quoi que ce soit à une telle œuvre. Il me revient qu'à une reprise de *Don Juan* à l'Opéra, Vaucorbeil,

alors directeur, s'étonnait du peu d'effet produit par le célèbre *Trio des Masques*. On sait que ce *Trio* est précédé d'une conversation entre les Trois Masques, d'un admirable caractère tragique. Une fenêtre s'ouvre ; l'orchestre s'arrête brusquement et par la fenêtre ouverte arrive une bouffée du petit orchestre du Bal, accompagnant l'invitation de Leporello. La fenêtre refermée, l'orchestre de la salle reprend son rôle et l'admirable *Trio* commence. Lors de la reprise dont il est question, on avait supprimé le petit orchestre de la scène, et celui de la salle faisait à lui seul toute la besogne ; il en résultait que



tout ce passage si pittoresque de l'invitation devenait incompréhensible et d'une désolante platitude. Ainsi préparée, le *Trio* faisait long feu.

Une autre énigme existe dans l'instrumentation de l'air magnifique de dona Anna : *Or sai chi l'onore*. Gounod n'en a point parlé, il a loué même cet orchestre si plein et si sonore, « qui ne dépasse jamais le nécessaire ». C'était son droit; mais il est permis de ne pas être tout à fait de son avis, et de trouver que dans ce morceau, où la partie vocale montre tant de grandeur et d'énergie, l'orchestre n'atteint peut-être pas au nécessaire. Berlioz aimait

à s'en moquer. Il est certain qu'après les accents grandioses de dona Anna, la réponse du hautbois et du basson paraît insuffisante et presque comique. L'énigme peut se résoudre en supposant que la créatrice du rôle ait été mal douée du côté de la puissance vocale, offrant l'alliance d'un grand style, d'une nature dramatique et d'un organe délicat, réalisés depuis dans le talent de notre admirable Caroline Duprez, que les hommes de ma génération n'ont pas oubliée. La précaution de ne pas écraser le chant sous les lourdeurs de l'instrumentation était constante chez Mozart; joaillier musi-

cal, il sertissait la voix comme d'autres sertissent le diamant.

On a beaucoup critiqué, au nom de l'esthétique, les vocalises de l'air de don Ottavio, de celui de dona Anna. Gounod les explique, comme tout le monde, par une condescendance à la virtuosité des interprètes. On pourrait y voir aussi le respect d'une tradition. L'emploi des ornements vocaux est général chez les maîtres du passé; ils abondent et surabondent dans les airs de Sébastien Bach, que personne ne taxera de frivolité. Plutôt que d'accuser Mozart, ne devrait-on pas au contraire le louer de sa sobriété? D'ail-

leurs, il faut une singulière légèreté d'appréciation pour confondre avec des gargouillades quelconques les vocalises de dona Anna, dessinées avec tant d'élégance sur une marche d'harmonie descendante ; l'ensemble paraît détaché d'un des quintettes de l'auteur.

\*  
\* \*

J'ai quelque peu malmené Gounod, peut-être même ai-je passé la mesure : il est temps que je recommence à le louer et à l'admirer. Je n'entreprendrai pas de dénombrer ses *mots*, ses trouvailles, toutes les perles de son écrin ;

ouvrez-le : vous serez surpris et ébloui. Écoutez ce qu'il dit du fameux *Trio* du balcon : « C'est dans les intonations mêmes d'Elvire que don Juan va chercher l'impudente expression d'une tendresse mensongère. Cet emprunt musical est un *abus de confiance* ; c'est un *faux* que commet don Juan, mettant ainsi le langage sincère de sa femme sur ses propres lèvres pour la mieux tromper. » N'est-ce pas exquis et inattendu, cette façon de parler musique ? Ailleurs, il nous entretient des « scrupules involontaires dont fourmille l'innocence désintéressée du génie ». A chaque pas, ce sont des jets

de lumière, faisant entrevoir des profondeurs ignorées, bien faites pour étonner les gens qui ne cherchent dans la musique autre chose que des sensations vagues, des voluptés opiacées...

Puissent-ils lire ce petit livre, lire surtout l'appendice, où, sortant de son sujet, l'auteur a traité en quelques phrases lapidaires des questions générales; méditer sur ce qu'il dit du chant, de la diction, de la prononciation, du style; apprendre de lui ce que doit être un chef d'orchestre. « Il s'en faut, dit-il entre autres, que le chef d'orchestre soit tout entier dans le bâton qu'il tient à la main. C'est toute sa

personne qui doit instruire et animer ceux qui lui obéissent. Son attitude, sa physionomie, son regard doivent préparer les chanteurs à ce qu'il va leur demander; son expression doit faire pressentir son action et diriger l'intelligence de l'exécutant. »

Combien peu de chefs d'orchestre répondent à ce portrait! Pour un chef digne de ce nom, que de batteurs de mesure! Ceux-ci ont l'air de découper une galette; ceux-là, de mener un régiment à l'exercice; d'autres semblent préparer une omelette avec précipitation; j'en ai vu qui faisaient le moulinet autour de leur tête! Brochant sur le

tout, le public affiche la prétention de juger du mérite des chefs d'orchestre, prétention funeste qui a parfois élevé au premier rang de mauvais musiciens, parce qu'ils avaient une chevelure léonine ou une tournure élégante, ou simplement parce qu'ils étaient sympathiques à la foule, sans qu'elle sût au juste pourquoi. Seuls, les auteurs et les exécutants peuvent être juges en pareille matière. La principale qualité d'un chef d'orchestre, après la connaissance approfondie de la musique, doit être, comme le dit Gounod, une puissance suggestive obtenant des exécutants une obéissance incon-



sciente. Ce sont là, on en conviendra, des choses avec lesquelles le public n'a rien à voir; mais le public veut tout juger, et ses goûts sont parfois bizarres, en musique surtout. Naguère il demandait à la musique de le réveiller; il lui demande, aujourd'hui, de l'endormir. Que lui demandera-t-il demain?

La noble Muse ne s'en soucie guère; il lui suffit d'être belle, et de sourire à ses élus. Ils sont rares, l'ont toujours été; il est probable qu'ils le seront toujours. « Que de notes! » fut le compliment adressé à l'auteur de la merveille par l'empereur d'Autriche, qui n'y

avait rien compris. « Sire, pas une de trop », répondit Mozart, avec une fierté égale à son talent. Un si grand caractère mène rarement à la fortune : l'auteur de *Don Juan* est mort dans la misère, à la honte éternelle de ses contemporains.

---









Paris. — Typ. Chamerot et Renouard. — 30526

ML  
410  
G7S2

Saint-Saëns, Camille  
Charles Gounod et le  
Don Juan de Mozart

Music

PLEASE DO NOT REMOVE  
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

---

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

---

