



DANIEL PROULX

## LA PERCEPTION AUDITIVE COMME PERCEPTION SPIRITUELLE CHEZ HENRY CORBIN

### *Une jeunesse musicale*

Henry Corbin était un excellent musicien. Sa passion pour la musique en aurait même peut-être fait un compositeur ou un musicien professionnel, s'il n'avait pas été atteint de surdité.<sup>1</sup> Malheureusement, on sait peu de choses sur cet aspect de sa vie et il n'existe aucun enregistrement de ce talent méconnu du philosophe. D'ailleurs, dans son petit trois-pièces<sup>2</sup> – 19 rue de l'Odéon –, Corbin possédait un harmonium qui lui avait été offert par son beau-frère et ami Jean Gastambide. Et malgré sa surdité, plusieurs témoignages indiquent qu'il jouait merveilleusement bien et avait une préférence pour la musique allemande, plus particulièrement pour Wagner.

Même s'il n'y a pas d'étude musicale dans son œuvre, lorsqu'on prend le temps d'y penser, on se rend vite compte que la musique est une problématique disséminée dans l'ensemble de ses textes; que ce soit pour la comparaison ou la description des transformations intérieures, les termes musicaux y sont omniprésents et notamment les notions d'octave, de *progressio harmonica*, de fugue, d'*oratorio*,<sup>3</sup> d'oraison et de fonction tonale. Cette dissémination et utilisation ponctuelle de termes musicaux rend l'analyse de ce thème difficile.<sup>4</sup>

- 
- 1 Le détail de la cause de la surdité de Corbin n'est pas connu, mais il semble que dès son jeune âge, une forme de surdité était présente chez lui. Celle-ci s'accroîtra au fil des ans, le laissant quasiment entièrement sourd à la fin de sa vie. Un témoignage de cette situation m'a été transmis par Florent Serina qui l'a découvert dans une lettre d'Eliade à Olga Fröbe-Kapteyn, fondatrice du Cercle Eranos. Eliade écrit : « La conversation avec Henri [*sic*] Corbin est passionnante mais, pour moi, fatigante – car je me donne tout le mal pour parler *très fort*, et après deux heures je suis épuisé ... D'autre part, lorsque nous serons dans nos chambres, j'entendrai Stella qui, elle aussi lui parle fort – car, en été, nos portes, sur le balcon, resteront ouvertes. Je rougis de vous en communiquer des détails tellement égoïstes, mais, je voulais que vous sachiez l'origine de mes hésitations. Après neuf mois de solitude iranienne, Henri [*sic*] Corbin sent un besoin impérieux de communication et dialogue – et je comprends très bien. Seulement, comme il ne porte presque jamais son appareil, au plaisir de la conversation s'ajoute la fatigue physique – et après une semaine cette fatigue devient terrible ! ... Mais, d'autre part, nous les aimons beaucoup et j'espère qu'on trouve un système pour éviter de très longues conversations sans appareil ... » Lettre de Mircea Eliade à Olga Fröbe-Kapteyn du 2 février 1954, conservée à la Fondation Eranos, Ascona, Suisse.
  - 2 Jusqu'au décès de Stella Corbin en 2003, il n'y avait ni réservoir à eau chaude, ni lave-linge, ni de cuisine réellement fonctionnelle.
  - 3 D'ailleurs, l'une des premières traductions du *Kitāb al-Mashā'ir*, sinon la première, porte le titre « Les Oratoires de la Connaissance » et elle date de 1942, d'après une mention manuscrite ajoutée par Stella Corbin, FHSC-156.
  - 4 Seule une conférence de Françoise Bonardel lors de la 2<sup>e</sup> Journée Henry Corbin aborde le sujet et elle le fait bien. Le texte a été publié sur le site de l'Association des amis de Henry



Même si les traces biographiques ou matérielles de cet aspect de sa vie sont pratiquement inexplorées, il est possible d'affirmer qu'il s'agit de sa passion la plus ancienne, d'un trait originaire ou *premier* de sa personnalité. Notre travail sur le Fonds Henry et Stella Corbin (FHSC) (PROULX 2015-2016) a permis de retrouver les traces textuelles anciennes de cette passion ce qui vient appuyer l'idée que la musique est peut-être co-fondatrice de sa structure de pensée. Plus concrètement, des documents relatifs à la musique, datés des années vingt, ont été retrouvés dans le FHSC. Nous avons notamment repéré une partition et une lettre. La partition de *La prière de saint François d'Assise* (PROULX 2015-2016: FHSC-282),<sup>5</sup> transcrite avec minutie, signée et datée du 22 décembre 1923, montre qu'il avait appris à lire et écrire la musique. Nous avons aussi retrouvé une sorte de petit journal qui retrace sa vie intérieure du 21 au 30 décembre 1919 alors que son projet de devenir moine bénédictin à l'abbaye de Clervaux ne semble pas se concrétiser (PROULX 2015-2016: FHSC-293, brouillon d'une lettre adressée à un révérend père de Clervaux et datée du 29 septembre 1919). Dans ce morceau de journal, on découvre toute la douleur et l'angoisse qui habite l'âme du jeune Corbin, mais ce qui nous intéresse par rapport à la musique, c'est ce passage :

25 décembre [1919] 2 ½ du matin

Enfin voilà la messe de minuit terminée... J'ai cru qu'elle ne se finirait jamais, et dire, qu'il a fallu que je joue de l'harmonium d'un bout à l'autre...

Je la sentais, je la voyais près de moi, elle, ma sœur bien aimée, c'est à côté d'elle que je communiais que je priais... J'avais la gorge serrée, les yeux voilés, le cœur gonflé, la tête en feu. En un mot, je n'étais plus moi-même j'échappai à l'expirer de ma volonté... (PROULX 2015-2016: FHSC-293, note du 25 décembre 1919)

En 1919, alors qu'il n'a que 16 ans, c'est lui qui joue à l'orgue la musique de la messe de minuit. Encore une fois, cela montre qu'il avait développé une grande aptitude musicale très jeune. Quelques années plus tard, lorsqu'il est étudiant aux langues orientales, il note le 25 juin 1927 dans son agenda :

Hier vendredi après-midi j'ai fait de la musique sans discontinuité avec Legrand, comme jeudi, – Harmonium et violon, nous avons épuisé mes cahiers de Wagner et Beethoven. Tannhäuser, Adagio du septuor, [Ode à la joie], la Pathétique. Tout y a passé. Et je sentais parfois une morsure au cœur. Au salut, nous avons chanté à 2 voix avec le violon "Plus près de toi, mon Dieu"; émotion profonde et grave lorsque nous chantions "quand la souffrance fait son œuvre en silence". Le soir nous avons eu un concert militaire magnifique. L'ouverture de Tannhäuser me donna [quelques minutes] de courage. À noter la rhapsodie Tourangelle de Lasagne... En revenant, j'ai plaisanté avec [Peschari] sur les

---

et Stella Corbin. Françoise BONARDEL, *Progressio harmonica et expérience spirituelle chez Henry Corbin*, conférence présentée lors du colloque « 2<sup>e</sup> Journée Henry Corbin », 9 décembre 2006, <https://www.amiscorbin.com/progressio-harmonica-et-experience-spirituelle-chez-henry-corbin/>.

5 Le compositeur est le père R. P. Gondard. Malheureusement nous n'avons pas réussi à en savoir plus sur ce compositeur; nous savons seulement qu'il a aussi écrit la musique de *La revanche de Jeanne d'Arc : drame historique en quatre actes et en vers* (Paris: Pérégalli & Parvy, 1892; voir *Journal général de l'imprimerie de la librairie*, 2<sup>e</sup> série, t. 37, Paris, 1893, notice 2079).



sujets les plus sérieux. J'avais besoin de m'entendre rire tout haut, pour me cacher ma tristesse. (PROULX 2015-2016: FHSC-293, page transcrite par Stella Corbin d'un agenda du samedi 25 juin 1927)

C'est aussi la musique qui a été le ciment de l'amitié si intense qui avait lié Corbin et Hugo Friedrich au début des années trente. (HAUSMANN 2012: 111-145) Friedrich jouait du violon et Corbin de l'harmonium. Il lui écrit le 24 novembre 1932 : « Apporte ton violon et beaucoup de musique. Ah ! Nous avons de beaux jours devant nous ! » (CORBIN 1932c: 2) Le 26 août 1933, une autre invitation similaire : « J'espère que ton prochain voyage à Paris ne tardera pas trop, et que je pourrai t'y recevoir avec tous les honneurs de l'amitié. Surtout alors apporte ton violon avec les sonates de Bach. » (CORBIN 1932b: 3) Ces deux passages, et il y en a d'autres, témoignent de l'importance de la musique dans la vie du jeune universitaire. À cette époque, il est aussi très ami avec Joseph Baruzi (JAMBET 1981b: 16), frère de Jean Baruzi, qui était musicologue. Il semble même qu'il avait plus d'affinité avec Joseph que Jean, même si l'on sait que les frères étaient un duo intimement lié. Cela expliquerait pourquoi il n'y a pas de citation de Jean, mais que l'on trouve quatre textes où Joseph est cité (HAMANN 1939: 35 ; CORBIN 1967: 183-191 ; CORBIN 1971a: 141 ; CORBIN 1971b: 334, n. 469).

Le rôle de la musique dans la pensée corbinienne est double. D'un côté, il y a l' amateur, celui qui joue de l'harmonium et celui qui a assisté à de nombreux concerts comme en témoignent les billets et programmes transformés en signets et qui ont été retrouvés dans les livres de sa bibliothèque. De ce côté, il faudrait faire une analyse de tous les billets et programmes, de même que des nombreux ouvrages liés à la musique qui ont été légués à l'EPHE, mais qui n'ont pas été catalogués. En effet, lorsque sa bibliothèque a intégré la Bibliothèque de sciences religieuses de l'EPHE, un tri des livres a été fait, en excluant pourtant tous les livres touchant la musique. L'analyse de ce fonds de livres non catalogué serait inestimable si l'on voulait poursuivre la recherche sur l'importance de la musique dans la pensée de Corbin. Si d'un côté, parce que je ne suis pas musicien, cette analyse est hors de ma portée, de l'autre, il y a le philosophe-musicien, c'est-à-dire celui qui utilise des termes musicaux pour décrire les phénomènes spirituels, les rythmes de l'âme. C'est à ce versant que nous nous intéresserons. En somme, comme Corbin le note dans son agenda de 1926 : « Le rythme de la musique est le rythme de mon âme. » (JAMBET 1981b: 16, PROULX 2015-2016: FHSC-332) Cette phrase synthétise adéquatement son approche à la musique, car pour lui, elle n'est pas quelque chose d'externe qui vient donner accès à un lieu spirituel, elle est d'abord dans l'âme et c'est de ce lieu qu'elle émane pour ensuite comme dans une réminiscence rappeler son lieu d'origine à celui qui vibre à l'unisson.

### *De la fugue comme ascension spirituelle*

Cinq musiciens ont été nommément repérés dans l'œuvre de Corbin : Wagner, Liszt, Strauss, Mahler et Bach.<sup>6</sup> Ce dernier n'est d'ailleurs nommé que dans le cadre d'une com-

6 Cette recherche n'est ni exhaustive ni systématique. Il est fort possible que dans ses ouvrages se cachent les noms de quelques autres musiciens et compositeurs, mais notre travail couvre



paraison et non en tant que tel, car pour comparer l'arrêt brutal du commentaire de Mollā Ṣadrā sur l'ouvrage de Kolaynī, Corbin écrit : « pages qui hélas ! s'interrompent en plein essor, avec la même brutalité pathétique que l'*Art de la Fugue* laissé inachevé par Bach. » (CORBIN 1971a: 321 et 326, n. 328)<sup>7</sup> Dans cet exemple, la figure de Bach n'est utilisée que comme une simple métaphore et Corbin ne réfléchit pas directement sur lui. D'ailleurs, d'après un propos de Gilbert Durand rapporté par Françoise Bonardel, Corbin trouvait Mozart et Bach « trop légers » (BONARDEL 2006). Le terme de fugue n'est toutefois pas anodin, car, par celui-ci, Corbin est capable de faire comprendre un problème central de la notion de théophanie, c'est-à-dire le problème des Noms et Attributs comme théophanie. En effet, les théophanies divines entraînent une *regressio ad infinitum* de théophanie en théophanie jusqu'à la divinité. Et justement pour ne pas tomber dans la régression à l'infini et faire comprendre à ses lecteurs comment s'articule cette difficulté, il utilise la notion de la fugue. « Le thème de la préexistence est en quelque sorte par rapport au thème de l'Ange ou de la connaissance de soi, comme ce que l'on appelle la "réponse" (ou le conséquent) par rapport au "sujet" (ou antécédent) dans la technique musicale de la fugue. » (CORBIN 1971b: 264) La fugue représente dans sa structure, où le conséquent fait appel à l'antécédent, le principe de l'ascendance spirituelle qui dans la connaissance de soi, dans la connaissance de *son ange*, fait apparaître *son origine*, une sorte de *philosophia prima*. L'acte de se connaître appelle un rapport d'*antécédentité* entre *qui* l'on est et *d'où* l'on vient et cela à cause de la réponse préexistentielle donnée par l'humain dans le plérôme céleste. Bien sûr, formulé ainsi, il est évident que nous sommes dans une pensée gnostique, mais pour Corbin il y a plus qu'une question métaphysique dans la fugue comprise comme un rapport où l'antécédent appelle le conséquent. Il y a aussi la source de son herméneutique spirituelle, c'est-à-dire un rapport épistémologique qui soutient autant la notion de symbole que la notion de comparatisme. La fugue comme principe métaphysico-épistémologique remplace l'approche causaliste des événements spirituels, car celle-ci, selon Corbin, mène en dernière instance à la confusion entre l'unité de l'être et l'unité de l'étant, confusion exprimée par les mystiques fusionnelles ou unitives – la fusion mystique étant perçue dans ce contexte comme une erreur, car elle transgresse l'apophatisme nécessaire à toute *philosophia prima*.

Poursuivons maintenant notre exploration des compositeurs nommés par Corbin. Mahler et Strauss sont cités dans la conclusion du deuxième chapitre consacré à la Terre de *hūrqa-lyā* dans *Corps spirituel et Terre céleste*. À y regarder de plus près, on s'aperçoit que Strauss est cité dans le paragraphe final de la conférence prononcée par Corbin à EranoS de 1953: ce sont les paroles du musicien prononcées sur son lit de mort qui sont rappelées dans une sorte d'ouverture conclusive. Encore plus intéressant, lorsque Corbin éditera la conférence pour la publier en livre, il ajoutera, en 1960, quatre petites lignes dans lesquelles il cite le choral du cinquième mouvement de *Résurrection*, la deuxième symphonie de Mahler. Ces lignes sont ajoutées après avoir cité les paroles de Strauss dans la conclusion :

les ultimes paroles que prononça à ses tout derniers moments le grand musicien Richard Strauß : "Il y a cinquante ans, put-il dire, j'écrivais Mort et Transformation (*Tod und*

---

l'essentiel de l'œuvre corbinienne.

7 La même métaphore est utilisée dans CORBIN 2003 [1981]: 207, n. 140, et MOLLĀ ṢADRĀ SHĪRĀZĪ 1988: 39.

*Verklärung*)." Puis après un silence : "Je ne m'étais pas trompé. *C'est bien cela*". ... on comprendra ce que veut dire cette constatation *au présent*, lorsque l'ultime devient un commencement : tout ce qui fut pressenti, tout ce pour quoi il y eut combat et espoir secrètement porté comme on porte un défi, *c'est bien cela*. (CORBIN 1954: 193, il cite en note le *Journal musical français* du 25 septembre 1952)

Les lignes ajoutées pour l'édition de 1960 et faisant référence à Mahler sont celles-ci :

Gravité triomphale du choral par lequel s'achève la symphonie *Résurrection* de G. Mahler : "Oh ! crois, ô mon cœur : rien ne va se perdant pour toi. Tien demeure, oui, tien à jamais, ce qui fut ton attente, ce qui fut ton amour, ce qui fut ton combat." (CORBIN 2005a: 127, aucune référence n'est donnée en note par Corbin)

Ici, les références musicales servent à exemplifier l'ineffabilité de la Terre céleste et du Corps spirituel. Corbin cite aussi les livrets et textes musicaux comme s'il s'agissait de textes venus directement de l'âme. Il n'en parle pas comme d'un divertissement que l'on va écouter pour oublier la vie ou parce que la musique est belle, on écoute l'écho de l'âme, et les textes associés à ces musiques sont compris comme des témoignages, comme un spirituel peut témoigner de son ange. Chose encore plus significative pour la compréhension de ce livre, Corbin ajoute aussi dans l'édition de 1960, une nouvelle section intitulée *progressio harmonica*. C'est comme s'il avait relu son texte sous la forme d'un oratorio et ajouté les références musicales. Ce qui a motivé précisément ces choix musicaux pour décrire le passage de l'Iran mazdéen à l'Iran shī'ite est inconnu, mais à partir de 1960, il y aura de plus en plus de métaphores et de concepts musicaux dans ses ouvrages. Strauss et Mahler ne semblent cependant pas être mentionnés ultérieurement dans son œuvre.

Pour revenir à la Terre céleste, c'est la symbolique musicale qui est privilégiée pour décrire le mode et le plan d'existence de la Terre céleste, du *mundus imaginalis*. « Peut-être bien s'agit-il pour nous d'un "continent perdu" qu'il nous est aussi difficile de retrouver, qu'il est difficile au phénoménologue de cerner le monde qui se révèle à nous par les rythmes de l'espace sonore. » (CORBIN 1971a: 148) D'où le fait que la description phénoménologique de la musique et de l'espace auquel elle ouvre puissent permettre de mieux saisir le *mundus imaginalis*, car cette description ouvre une perspective herméneutique où les Paroles divines résonnent en différents plans d'univers, posant les mêmes problèmes que la perspective sonore. (CORBIN 1971a: 148) Ce n'est pas dans l'ordre de l'allégorie ou de la métaphore que la musique intervient ici, mais dans l'espace d'existence qu'ouvre l'herméneutique spirituelle; ce qui amène à parler de Franz Liszt.

### *Espace d'oraison et herméneutique spirituelle*

La réflexion de Corbin sur Liszt passe principalement par Joseph Baruzi et un long article sur le virtuose hongrois. La première mention de Joseph Baruzi, qu'il connaît depuis 1926, provient de la traduction de *Æsthetica in nuce* de Hamann. Corbin ouvre le petit chapeau ajouté à sa traduction par une réflexion sur la rhapsodie où celle-ci est présentée

dans l'esprit de ce qu'il nommera, trois décennies plus tard, le « Livre de l'Orient » dans sa conférence sur le passage *De l'épopée héroïque à l'épopée mystique*. Mais en 1939, il écrit :

Une rhapsodie où sont brusquement attaqués tous les tons l'un après l'autre ; où les motifs s'enchaînent en des intervalles qui sont autant d'infractions aux règles sacrées de la composition. Comment y préluder, sans altérer la succession de ces épisodes qui ne se veut justiciable que d'elle-même ? On écrira donc simplement ici quelques "mesures" pour rien. À qui veut *comprendre*, l'interprète d'autres rhapsodies fixe cette loi que le rhapsode de l'*Æsthetica* eût salué comme siennes : "Les Rhapsodies multiplieront leurs perspectives pour chacun de ceux qui auront commencé par se rendre intérieurs à leur genèse". (HAMANN 1939: 35, repris dans CORBIN et HAMANN 1985: 109)

Le texte cité par Corbin dans cet extrait provient de l'article de Joseph Baruzi sur « Liszt et la musique populaire et tzigane » (BARUZI 1937: 15-50).<sup>8</sup> Cette référence à Joseph Baruzi est la plus ancienne trouvée et c'est essentiellement des citations de cet article qui seront reprises par Corbin tout au long de sa vie et de ses œuvres. Il s'agit aussi d'un des passages les plus longs sur la musique dans ce que l'on pourrait appeler ses écrits de jeunesse (1927-1939). Certes, il avait mentionné la présence d'oraison spontanée chez Sohrevardī spécifiant qu'il était plus sensible à l'audition qu'à la vision, comme une sorte de « soumission musicale au Verbe beaucoup plus que contemplation esthétique ». (CORBIN 1932-1933: 395) Mais il n'y a rien dans cette réflexion de proprement musical, contrairement au passage sur les rhapsodies qui ouvre à l'idée d'une herméneutique spirituelle. Une mention spéciale doit cependant être faite à propos d'un petit « article recension » sur l'étude de Jean Baruzi du « Commentaire de Luther sur l'Épître aux Hébreux ». (BARUZI 1931: 461-498) Ce passage écrit en 1932 témoigne de l'ancienneté et de l'intérêt précoce porté sur « l'espace intérieur », mais aussi du rattachement de ce thème à des notions musicales. Ici c'est l'influence de Joseph sur Jean qu'il faudrait analyser. Corbin relève, avec l'enthousiasme qu'on lui connaît dans ses écrits de jeunesse, que :

M. Baruzi excelle à saisir la qualité musicale des vibrations de l'âme luthérienne. Plus encore que le "tonnerre de Luther", c'est vraiment le "Chant de la Foi" dont cet article nous apporte l'écho, sonorité *supra*-sensible, épandant ses ondes dans le pur espace intérieur, spoliant la nature de ses lumières, de sa sécurité, car elle est, dit Luther "transfert et ravissement hors de toutes les choses que nous sentons en nous et hors de nous, vers les choses que nous ne sentons ni en nous ni hors de nous, c'est-à-dire vers le Dieu invisible, très haut, incompréhensible". (CORBIN 1932a: 290)

De Luther à l'islam iranien le problème de l'herméneutique spirituelle se pose pour Corbin de manière similaire. Dans *En islam iranien*, lorsqu'il traite du « phénomène du Livre saint » et de l'herméneutique qui s'y rattache, il fait un appel constant à la musique (CORBIN 1961a: 138-151), mais après la musique, il va en appeler aux spirituels protestants pour montrer comment s'opposent « historicisme » et « intériorisation ».

8 La citation qui se trouve dans le chapeau de sa traduction de Hamann se trouve à la page 24 et non à la page 12 comme cela est indiqué. Il est cependant possible que la référence de Corbin soit exacte s'il avait entre les mains un tiré à part de l'article avec une numérotation commençant à 1.



À noter que ces pages sur le « phénomène du Livre saint » sont une reprise des vingt-cinq premiers paragraphes de sa conférence Eranos de 1960 « Pour une morphologie de la spiritualité shī'ite ». (CORBIN 1961a: 57-107) Il y a certes quelques petites différences entre les deux textes, mais c'est essentiellement une reprise textuelle. Les variations se trouvent surtout dans les passages où Corbin parle plus directement de lui-même. Par exemple, dans *En islam iranien*, il indique « il pourrait se faire que nos propres recherches aient beaucoup à apprendre de celle que poursuit la phénoménologie de l'expérience musicale » (CORBIN 1971a: 143). Tandis qu'en 1960, il écrivait : « il pourrait se faire que notre recherche ait beaucoup à apprendre des recherches de nos collègues musiciens, je veux dire de ceux que préoccupe la phénoménologie de l'expérience musicale. » (CORBIN 1961a: 62) Ce collègue est Viktor Zuckerkandl, son « regretté ami »<sup>9</sup> qu'il cite et duquel il s'inspire dans ces pages sur le phénomène du Livre saint. Corbin a connu Zuckerkandl au Cercle Eranos où ce dernier a prononcé cinq conférences de 1960 à 1964. Ces conférences sont la cime des travaux du musicologue puisqu'il décédera en avril 1965. Nous disions que c'est à partir de 1960 que vont s'insérer progressivement dans les écrits de Corbin des termes musicaux afin de décrire les expériences spirituelles et les univers qui s'y rattachent. La rencontre de Zuckerkandl y est certainement pour quelque chose, car à l'instar de Corbin, il estime que la musique et l'expérience mystique ont une racine commune : le symbole. Cette racine n'est pas littérale, c'est-à-dire que certaines musiques seraient par exemple mystiques, mais bien plutôt que toute forme de musique se présente sous une forme symbolique similaire aux symboles religieux : « in both, a force that transcends the material is immediately manifested in a material datum. In this very special sense, then, we can speak of the tones of music as dynamic symbols. » (ZUCKERKANDL 1969: 69)<sup>10</sup>

La compréhension corbinienne du phénomène du Livre saint est intimement liée à ses réflexions sur la musique et à la capacité descriptive de celle-ci afin de circonscrire l'espace dans lequel un croyant accède à la Parole de sainteté d'un Livre saint. Pour décrire l'espace spécifique qu'ouvre l'herméneutique spirituelle, il cite d'abord Wagner et « la réponse de Gurnemanz à Parsifal : “À peine ai-je marché, pourtant je me sens loin déjà ! – Tu vois, mon fils, dit Gurnemanz, Ici le Temps devient espace.” » (CORBIN 1971a: 140 et 178, la traduction à la page 178 est légèrement différente et le passage plus court). Cet exemple, Corbin va le reprendre à de nombreuses reprises dans ses ouvrages,<sup>11</sup> car il suggère une parfaite

9 Une expression utilisée à deux reprises pour parler de Viktor Zuckerkandl, la première fois l'année de sa mort dans la conférence Eranos, CORBIN 1966: 158, n. 23. Et la seconde fois dans la réécriture de sa conférence Eranos de 1960, CORBIN 1971a: 143.

10 Précisons que Corbin possédait cet ouvrage dans sa bibliothèque. Nous n'avons cependant pas pu vérifier si le livre contenait des gloses ou annotations manuscrites.

11 Dans l'ordre chronologique, voici une sélection de ces occurrences. CORBIN 1961a: 59. CORBIN 1961b: 105, n. 213. CORBIN 1972a: 154. Henry CORBIN 1985 [1974]: 40. Mais avant qu'il n'utilise cette phrase du *Parsifal* de Wagner, l'idée d'homologation du temps et de l'espace se trouve déjà dans son travail sur Hamann, daté de 1935: « de même que le temps n'est pas une pluralité successive et atomique de “maintenant”, ... le présent est chaque fois l'unité accomplie du passé et de l'avenir, il aurait fallu l'union de ces deux forces en une philosophie prophétique. » CORBIN-HAMANN 1985 [1935]: 81. Ou encore en 1951, dans sa très dense et allusive conférence sur *Le temps cyclique dans le mazdéisme et dans l'ismaélisme* : « Le passé éternel est éternellement actué; il ne devient pas un passé, il n'est pas mis au passé, il ne s'enfoncé pas dans un passé de plus en plus passé comme on dit que s'enfoncé le passé dans



homologation de l'ordre du successif et de l'ordre du simultané. Parlant plus spécifiquement du temps et moins du processus herméneutique, il utilisera dans le même chapitre sur le Livre saint les notions de temps quantitatif et de temps qualitatif. Entre ces deux pôles temporels où se joue l'homologation du successif et du simultané s'ouvre la loi des correspondances telle que Corbin l'avait découverte chez Swedenborg. Attitude qui permet peut-être de fonder épistémologiquement une *philosophia prima*.

Quelques lignes plus loin, pour caractériser le lieu où le « temps devient espace », il utilise encore une fois des métaphores musicales.

La Parole, le Verbe divin (c'est elle qui est en cause ici, quand il s'agit d'herméneutique), c'est l'incantation sonore qui évoque les êtres, et qui reste la nature profonde et secrète de chaque être. Stabilisée dans cet être, cette nature ne se révèle pourtant pas au sens empirique de la vue, mais à un autre sens visuel, à une vision intérieure percevant d'autres espaces. Mais des espaces justement, et cette spatialité psycho-spirituelle, qui a d'autres propriétés que la spatialité sensible, requiert à son tour une homologation de l'espace sonore aux espaces suprasensibles, où les vibrations de la Parole se propagent comme en « arpèges chargés de lumières lointaines » (Joseph Baruzi). (CORBIN 1971a: 141)<sup>12</sup>

L'analyse de l'espace d'un point de vue métaphysique, c'est-à-dire la spatialité psycho-spirituelle, rend licite l'idée que les considérations spatiales et causales de l'espace empirique sont insuffisantes pour caractériser l'espace spirituel. Traditionnellement la notion d'espace a été approchée à partir de la notion de temps, ce qui permet de déterminer la mesure de l'espace. Dans ce contexte, le temps relève du successif, de l'intervalle, de l'instable. Pour Corbin, les phénomènes spirituels renversent cela en proposant, non pas un espace absolu où tout serait parfaitement simultané, comme dans la fusion mystique, mais bien une homologation de l'ordre du successif et du simultané. Il n'est pas question de proposer une alternative, ou bien le temps ou bien l'espace, mais de comprendre l'un par l'autre. Un « espace-temps » où le temps devient espace et où l'espace est le temps de la réalisation de soi. Les événements spirituels ouvrent l'ascension spirituelle dès lors que le spirituel, par la réalisation de soi, transfigure le temps en espace, d'octave en octave l'espace des arpèges se substantifie et la spatialité psycho-spirituelle que nous pensons reconnaître dans la *philosophia prima* apparaît.

### *Octave et miroir*

Il semble aussi que l'idée de « chambre aux miroirs (*hall of mirrors*) » développée par Zuckerkandl afin de rendre compte par une perspective visuelle de la perspective musicale

---

le temps. Mais alors le vertige qui s'emparera de l'Ange dans l'illusion qu'il est à lui-même l'actuation de son être, ce vertige précisément va le détacher de cette actuation éternelle, de cet éternel advenir de l'être. Son doute l'arrête à lui-même, le met dès lors au passé, et par cette chute dans le passé son propre rang est dépassé (ici encore l'espace naît du Temps). » (CORBIN 1952: 189-190)

12 La citation attribuée à Baruzi par Corbin ne provient pas de son article de 1937, elle ne semble pas non plus présente dans le livre de Liszt. Nous n'en avons pas trouvé la source. De plus, la mention « Joseph Baruzi » est un ajout par rapport au texte original de 1960.





ait inspiré Corbin dans sa manière de présenter le cœur de la philosophie première. Voici comment le musicologue explique cette chambre aux miroirs :

As, for the center of the dynamic field of tones, presence at one point in auditory space always means presence in so and so many octave repetitions as well, so in the hall of mirrors no object can be present only once; every appearance of an object at one point is an appearance of it at many places in the mirror images. As the entire dynamic field is repeated from octave to octave, so the whole space of the hall of mirrors is repeated from one reflection to the other. And as in auditory space going away from a tone is always also going toward the same tone in its octave, in the hall of mirrors too there is no going away from a place that is not at the same time a going toward the same place in its mirror image. (ZUCKERKANDL 1969: 329)

Cette chambre rend parfaitement compte de la *progressio harmonica* et du problème de l’octave comme étant à plusieurs niveaux à la fois. Cette conception musicale de l’octave est aussi ce qui permet d’exprimer au mieux la notion de « niveau de réalité » telle qu’elle se présente dans la transdisciplinarité (NICOLESCU 1996). La conception philosophico-musicale de l’espace de Corbin est peut-être une forme antérieure de ce que Nicolescu thématise par la notion de « niveau de réalité ». (NICOLESCU 2009: 49-65) Quant à la chambre aux miroirs, il va sans dire qu’elle a pu inspirer la notion d’isomorphisme et l’utilisation de la symbolique du miroir. Le terme isomorphisme semble apparaître pour la première fois lors de sa conférence à Rome à l’Accademia Nazionale dei Lincei en 1956. Le terme signifie, à ce moment, l’idée d’une correspondance entre le plérôme ismaélien et le plérôme décrit par les *falāsifa* (CORBIN 1982a: 192). Deux ans plus tard, lors de la première édition de *L’imagination créatrice*, le terme prend de l’ampleur. Corbin écrit :

Il n’y a pas de syncrétisme à construire ; il y a des isomorphismes à constater, lorsque l’axe de symétrie est commandé par une même *intelligentia spiritualis*, lorsqu’une harmonie préétablie rassemble fraternellement, à leur insu, tous ces “ésotéristes” dans le même Temple de Lumière, royaume de l’homme spirituel qui n’est pas limité par d’autres frontières que celles dressées contre lui par l’Inscience, l’*a-gnosie*. (CORBIN 2006a: 113-114)

La revivification de la *philosophia prima* a certainement beaucoup à apprendre du comparatisme spirituel proposé par Corbin par sa notion d’isomorphisme. Un comparatisme qui lui permet d’établir des familles spirituelles au-delà des catégories historiques et causales. Le danger du syncrétisme reste omniprésent, mais le chemin de crête emprunté par Corbin lui permet de battre la mesure jusqu’à ce que, de la partition, s’ouvre l’improvisation, une improvisation d’ailleurs impossible sans l’intériorisation complète des règles. Improviser ce n’est pas confondre les règles et les notes, mais bien intérioriser les règles pour libérer les notes.

Et en 1960, dans sa conférence Eranos « Pour une morphologie de la spiritualité shī’ite », il associe le concept d’isomorphisme à celui de la chambre aux miroirs de Zuckerkandl<sup>13</sup> affirmant qu’il s’agit probablement du meilleur moyen de comprendre le phénomène du

13 « J’ai été particulièrement frappé par quelques pages dans lesquelles M. Zuckerkandl suggère comment l’exemple de la “chambre aux miroirs” ... nous offre le meilleur moyen de méditer l’isomorphisme qui se peut dégager entre un aspect précis de l’expérience musicale et ce phénomène des miroirs auquel, pour leur part, se réfèrent avec prédilection nos théosophes visionnaires. » (CORBIN 1961a: 62)



miroir. Les niveaux herméneutiques associés à des niveaux de réalité dans le phénomène du livre révélé sont intimement liés au phénomène du miroir.

C'est au cœur même de cette chambre aux miroirs que nous place le *Paradoxe du monothéisme*, c'est-à-dire au cœur de la *compréhension* de l'un et du multiple, montrant les différents modes de visions ou niveaux herméneutiques que peut expérimenter le « théosophe » le sage de Dieu. Ces trois niveaux herméneutiques sont l'exotérique, l'ésotérique et l'ésotérique de l'ésotérique, et pour décrire chacun de ces niveaux, Corbin utilise la figure du miroir.<sup>14</sup> Ces trois niveaux herméneutiques sont identifiés à trois types de personnes. L'exotériste voit le monde créaturel comme le reflet du divin, mais il ne voit que l'image qui se manifeste dans le miroir sans voir le miroir. L'ésotériste voit le divin comme ce qui est manifesté, sans voir lui non plus le miroir duquel le créaturel émane. Et finalement, il y a le hiératique qui voit à la fois le miroir et ce qui s'y manifeste :

Il voit l'identité de l'Acte-être unitif (le 1 x 1 x 1, etc.) dans tous les êtres actualisés en autant de monades ou d'unités. Pas davantage l'unité hénadique, qui monadise toutes les monades et constitue en unités multiples tous les êtres, ne l'aveugle à la multiplicité des formes épiphoniques (*mazâhir*) dans lesquelles cette Unité de l'Un primordial s'épiphonise. Ici les deux miroirs se réfléchissent l'un dans l'autre. (CORBIN 2003: 23)

Le phénomène du miroir est typifié par la *loi de réversion*,<sup>15</sup> non pas éternel retour du même, mais retour à l'origine éternelle. Une remontée qui d'imitation en imitation (*hikāyat*) exhause les niveaux de réalités herméneutiques, suscite une ascension spirituelle et fait pénétrer le pèlerin de l'âme dans un monde où le temps est espace : « une symphonie dont l'exécution serait reprise chaque fois en sonorités plus amples et plus profondes, – celles d'un microcosme dont on ne peut attendre que le monde lui ressemble, mais dont on peut espérer que l'exemple se propage dans le monde. » (CORBIN 1981c: 260) Cet espoir de propagation c'est l'intention profonde qui marque la mission de l'Université Saint Jean de Jérusalem fondée par Corbin en 1974. Une réversion qui est réjuvenation, car

le sens de cette réjuvenation est non pas de tourner le dos à l'origine, mais de nous ramener à l'origine, à l'*apokatastasis*, à la réinstauration de toutes choses en leur fraîcheur, en leur beauté originelle. Le mouvement est en sens inverse de ce que l'évolutionnisme se représente comme une progression indéfinie sur la voie d'un temps rectilinéaire. Plus nous progressons, plus nous nous rapprochons de ce dont nous étions partis. Je crois que la

14 Cette idée du miroir est très ancienne dans son œuvre, c'est d'ailleurs probablement ce qui explique pourquoi lorsqu'il la lit chez Zuckerkandl à la fin des années cinquante celle-ci a un impact aussi important. Voir CORBIN 2005c [1939]: 52-53.

15 « En second lieu, nous nous référons à la loi qui semble imposer au phénomène la structure même de l'espace sonore, et qui est la loi de réversion. Cette loi fait que tout mouvement à partir d'un son de l'échelle musicale nous fait progresser vers et arriver à ce même son, à l'octave. De même aussi dans la "chambre aux miroirs" tout déploiement à partir d'un point est simultanément une progression vers ce même point dans l'image du miroir. Ce qui dans notre système tonal est désigné comme l'intervalle de quinte ou dominante, marque le point de distance extrême par rapport au son fondamental; à partir de ce point s'opère un renversement dans la direction; la progression en avant devient retour au point de départ, au son fondamental à l'octave. C'est pourquoi l'on a parlé, non sans raison, du "miracle de l'octave" comme d'une chose sans autre exemple ni parallèle dans le monde phénoménal. » (CORBIN 1971a: 146)

meilleure comparaison que nous puissions proposer, c'est ce qu'en musique on a appelé le "miracle de l'octave". (CORBIN 1983: 232)

Une conception analogue est convoquée par Corbin pour décrire la succession des Imāms dans le grand cycle de la prophétie. Il en parle comme d'une succession « d'octave en octave ». (CORBIN 1971a: 147) Une *réversion* dont la thématization dépend de la conception « de notre [celle de l'homme occidental] idée des fonctions harmoniques. » (CORBIN 1971a: 147) Une conception proprement occidentale qui permet de dépasser la « spatialité quotidienne » et de découvrir l'espace *autre* auquel nous appelle le phénomène du Livre saint. Et ceux qui accèdent à la Terre céleste ont des corps spirituels « présupposant que la notion de "corps" soit entendue à différentes octaves d'univers. » (CORBIN 1971a: 146, n. 116) Parlant d'un hymne, il explique que celui-ci peut être entonné à des hauteurs différentes « et pourtant ce sera toujours bien le même air du même hymne [car] ce qui constitue la "matière" de cette mélodie, ce ne sont pas les sons, mais les relations d'un son à un autre, et que si l'air de cette mélodie est conservé, c'est parce que les relations sont restées identiques. » (CORBIN 1971a: 145)

Comme il le dit dans un autre texte en résumant lui-même ces magnifiques pages sur les différentes octaves d'univers : « Admettre comme fondamental le "principe de transposition", tel qu'en passant d'un "étage" d'univers à un autre les formes se comportent comme une mélodie dont la structure demeure identique et reconnaissable lorsqu'on la transpose dans des tonalités différentes. » (CORBIN 2006b: 250)

Dans *De l'épopée héroïque à l'épopée mystique* (CORBIN 2008: 182-192) il fait une longue relecture de l'article de Joseph Baruzi sur « Liszt et la musique populaire et tzigane ». À partir de la lecture comparée de la première et seconde édition *Des bohémiens et de leur musique en Hongrie* de Liszt (LISZT 1881), Joseph Baruzi tente de relever « un certain nombre de présences dominatrices. » (CORBIN 2008: 182) Corbin indique qu'il suit de très près l'article de Baruzi, mais la lecture de celui-ci montre qu'il s'approprie les propos de Baruzi sur le temps, l'histoire et la mémoire et les extrapole de manière à répondre à sa pensée propre. (BARUZI 1937: 15-50) Précisons cependant que l'article de Baruzi n'est pas une étude systématique ou analytique, l'article relève plutôt de l'essai que de l'étude. Sa réflexion sur Liszt est elle-même hautement inspirée et personnelle.

Ce que Corbin retient de l'article c'est l'idée que pour Liszt la musique tzigane est fondée sur des *présences dominatrices*, qu'il assimile ensuite au principe d'arrachement, principe qui s'oppose radicalement au principe de causalité. Par l'article de Baruzi, Corbin est amené à penser que même si Liszt avait tout faux historiquement dans son livre sur les bohémiens, celui-ci serait tout de même parfaitement vrai, car la visée de Liszt n'était justement pas la factualité historique, mais le fondement métaphysique à partir duquel la diversité de la musique tzigane se construisait, ce que Corbin nomme le principe d'arrachement. Baruzi s'élève ainsi en phénoméno-musicologue abandonnant l'histoire afin d'expliquer la musique tzigane par elle-même. « Montrer le "principe d'arrachement" à l'œuvre dans la musique des Bohémiens, c'est dire comment cette musique se propose à la fois à l'herméneutique de Liszt et dans cette herméneutique même, comme une épopée hantant les rives d'une *préhistoire* qui sembleraient à jamais interdites. » (CORBIN 2008: 183) En effet, pour Corbin les *Rhapsodies hongroises* de Liszt « ne se passe[nt] en aucun autre temps que [leur] temps propre. » (CORBIN 2008: 183) Ce que lui évoque la musique à travers le travail de Baruzi sur Liszt, c'est une ouverture à la hiérohistoire.

Les notations de Liszt, méditées en leurs ultimes conséquences, font pressentir que l'herméneutique de l'épopée reconduit finalement au problème même de l'absolu dans l'ordre poétique, et ce problème ne peut être dénoué que sous l'horizon d'une métaphysique de l'être qui ébranle le principe de causalité. (CORBIN 2008: 184)

Parce que les Tziganes refusent l'histoire – non pas tant qu'ils n'ont pas d'histoire, qu'ils refusent d'être assujettis par celle-ci – ils s'inscrivent directement dans le principe d'arrachement, car ce refus héroïque ouvre une voie d'absolu propre, « une conscience globale ne pourra jamais atteindre que *musicalement* le caractère *absolu* et “inépuisablement primitif qui est le signe de l'épopée”. » (CORBIN 2008: 183) L'épopée musicale et les rhapsodies doivent être comprises, selon Corbin, comme un des accès possibles à la hiérophistoire. La musique facilite l'accès aux mondes célestes et rend accessible l'intériorisation spirituelle du monde extérieur. C'est d'ailleurs cette vertu spirituelle de la musique qui explique pourquoi lors de chaque session du Cercle Eranos il y avait des concerts. C'est d'ailleurs dans ce contexte qu'il a rencontré quelques musiciens célèbres, notamment Yehudi Menuhin. Dans les sessions de l'USJJ, la force de spiritualisation de la musique est encore plus évidente, car Corbin avait remplacé les applaudissements suivant habituellement les conférences par des interludes musicaux. Il en explique lui-même la raison :

C'est pourquoi l'Université Saint Jean de Jérusalem n'est pas une simple “Société de philosophie”. Elle n'est pas non plus, et même moins encore, une Faculté de théologie, élaborant et aménageant un programme au service d'une dogmatique. Aussi bien, pour marquer encore mieux la différence, nous faisons suivre désormais chaque conférence de quelques mesures de musique, citation qui entraîne l'auditeur à une intériorisation immédiate, beaucoup mieux que ne le font... les applaudissements. (CORBIN 1981d: 55)

Pour revenir à Liszt, il va le plus souvent dans son ouvrage comparer les peuples du Livre avec les bohémiens, ce qui l'amène à écrire que même si « les *Saga* n'ont pas la forme poétique de l'épopée, quelle forme eût été plus appropriée que celle de la musique instrumentale, sans paroles, au *Livre* d'un peuple qui récusait tout le côté *positif* et *matériel* de la nationalité, le dogme, le culte, les lois, le sol, la patrie, la famille, la propriété de toute espèce, pour n'en garder que le côté *purement spirituel*. » (LISZT 1881: 24) Or, plutôt que d'écrire un livre de lois, lorsqu'ils ont aussi éprouvé le besoin d'un livre ils ont « *chanté* pour *dire* ! » (LISZT 1881: 25; CORBIN 2008: 184) Ces chants, ces rhapsodies n'en sont pas moins des épopées pour Liszt qui les a analysées d'un point de vue métaphysique. Corbin adhère complètement à cette idée, il va même l'enchâsser dans sa conférence de manière assez subtile, car même s'il parle de manière parfaitement intégrée, ne laissant pas trop transparaître ce qui vient de lui, de Baruzi ou de Liszt, sa réflexion sur l'*epos*<sup>16</sup> l'amène à théoriser le passage de l'épopée héroïque à l'épopée mystique par trois types de livres : le *Livre des Rhapsodies*, le *Livre des héros* et le *Livre de l'« Orient »*. Ces livres sont comme des étapes et marquent une thématization progressive qui ne se passe pas dans l'histoire, mais est toute entièrement déjà une hiérophistoire. Le *Livre des Rhapsodies* c'est l'improvi-

16 Liszt élabore abondamment sur l'*epos*, sur l'épopée nationale des bohémiens, il cite d'ailleurs un long passage de l'*Esthétique* d'Hegel dans lequel le philosophe explique qu'au fondement de toutes les civilisations il y a une épopée, un livre spécifique à cette civilisation. Toute la question est alors comment comprendre le livre d'un peuple *sans* histoire. (LISZT 1881: 15-30).



sation musicale qui d'improvisation en improvisation s'absout de la contingence historique et « se maintient ainsi par-delà les horizons historiques. » (CORBIN 2008: 184; cité sans référence par Corbin.) Le second livre, le *Livre des héros*, correspond au moment où l'élévation hors de l'histoire devient permanente, mais où, paradoxalement, ce combat spirituel, victorieux des ténèbres, fonde tout à la fois une nouvelle histoire. C'est l'entrée victorieuse en terre céleste, dans le *mundus imaginalis*. Cette entrée ouvre le *Livre de l'« Orient »*, chapitre final de l'errance de la rhapsodie, moment où l'errant devenu pèlerin franchit « la distance qui s'étend entre les *Rhapsodies*. » (CORBIN 2008: 190) En franchissant l'espace qui sépare les rhapsodies le pèlerin embrasse la totalité qu'il a lui-même rendue possible, philosophiquement il est « l'absolvant qui absout cet absolu. » (CORBIN 2008: 191)

Il avait ailleurs qualifié ce changement de niveau de réalité par l'idée de *progressio harmonica* :

Quiconque est quelque peu familier avec l'orgue, sait ce que l'on y désigne sous le nom de « jeux de mutation ». <sup>17</sup> Ce sont des jeux qui permettent à chaque note de « faire parler » simultanément plusieurs tuyaux de longueur différente ; on perçoit donc ainsi, outre le son fondamental, un certain nombre d'harmoniques. Parmi les registres qui les commandent, la *progressio harmonica* désigne un jeu qui fait entendre plus d'harmoniques au fur et à mesure que l'on progresse vers l'aigu, jusqu'à ce qu'à partir d'une certaine hauteur résonne en outre simultanément le son fondamental. (CORBIN 2005a: 82)

La *progressio harmonica* avait servi, six ans avant la conférence *De l'épopée héroïque à l'épopée mystique*, à thématiser le passage de l'Iran mazdéen à l'Iran shī'ite. Il est intéressant de prendre conscience que la transition et la transformation historique sont comprises par Corbin à travers des termes musicaux, surtout lorsqu'il s'agit de sauvegarder l'unité de l'histoire. La *progressio harmonica* est un mode de comprendre et en ce sens elle ressemble fortement à ce que désigne la notion de *ta'wīl*, d'herméneutique spirituelle. « L'herméneutique se propose alors essentiellement comme une interprétation harmonique, un mode de comprendre tel que le requiert la hiérophistoire. » (CORBIN 1977: 9) Le plus intéressant est de noter l'évolution ultérieure de la notion de *progressio harmonica*. En effet, il est raisonnable de croire que la préface à l'*Évangile de Barnabé* intitulée « *Harmonia abrahamica* » correspond simplement à une mutation de la *progressio harmonica*. L'*harmonia abrahamica* est une notion qui apparaît tout à la fin de sa vie, c'est-à-dire en juin 1977. La notion n'a pas vraiment été reprise, car il s'agit d'un des derniers textes rédigés par Corbin. Elle est associée à la prophétologie du *vrai prophète* qui se retrouve dans quelques textes élaborés dans l'esprit de l'USJJ. L'*harmonia abrahamica* c'est l'unité métaphysique du monothéisme, c'est le point harmonique où les trois traditions vibrent à l'unisson :

Pour les intégrer [les trois monothéismes] en un ensemble symphonique, l'*Harmonia abrahamica* devra diversifier son interprétation des « fonctions tonales ». ... Pour retrouver dans leur pureté primitive les sonorités qu'interprète l'*Harmonia abrahamica*, il faudra les capter de nouveau à leur naissance, à l'éclosion du christianisme comme à l'éclosion de

17 Ce jeu de mutation est ce qu'il avait appelé simplement un « jeu d'orgue » dans sa jeunesse. CORBIN-KRAUS1935: 26. Voir aussi cette référence qui présente l'une des plus anciennes utilisations du terme: CORBIN 1981f [1932]: 62.



l'islam, la "clef harmonique", le "système de notation", nous étant fournis par la Révélation mosaïque. (CORBIN 1977: 8)

Ces « fonctions tonales » ressemblent fortement à la notion d'archétype qui agit ici comme clef harmonique. *L'harmonia abrahamica* s'exprime comme l'archétype c'est-à-dire comme un point fondamental et structurel de diversification. Mais à la différence de l'archétype qui est posé comme extérieur, la clef harmonique ne se découvre qu'intérieurement, voilà pourquoi il a conclu l'importante *Charte de l'imaginal* par cette question « n'est-il pas fréquent que les prophètes de la Bible demandent l'assistance d'un joueur de harpe pour que s'ouvrent les yeux de leur vision intérieure ? » (CORBIN 2005b: 19)

### *L'audition intérieure*

Outre les passages où Corbin fait appel à des musiciens et à la musique, il a écrit deux textes qui traitent directement de la musique, l'un est une préface à un livre sur la théorie musicale de la musique traditionnelle iranienne (BARKECHLI et MA'ARUFI 1963) et l'autre est issu d'une allocution prononcée lors d'une soirée de musique, de poésie et de danses. La préface est particulièrement intéressante, car on y trouve quelques motivations autobiographiques. Rappelant qu'il n'est pas un technicien de la musique, il écrit dans la lettre-préface : « vous avez sans doute estimé qu'un philosophe, et surtout un philosophe orientaliste, devait avoir une âme de musicien et n'être étranger à rien de ce qui concerne la musique. Dans ce cas, votre intuition ne vous a pas trompé. » (CORBIN 1963: 1) Il affirme également que la musique en Occident s'est construite avec la métaphysique et que celle-ci exprime en fait la conscience religieuse la plus profonde. Il observe ensuite que la pratique du *samā'* dans le soufisme est bien similaire à la musique religieuse de l'Occident. Rappelant au passage que si l'orthodoxie refuse la musique ce n'est pas tant parce qu'elle refuse les sons émis par musique que parce qu'elle est incapable de distinguer entre le son et ce qu'il peut évoquer pour la vie intérieure. Voilà pourquoi, selon Corbin, l'« essor de la rénovation de la musique en Iran ne peut qu'aller de pair avec la rénovation de la vie intérieure. » (CORBIN 1963: 2) C'est en ce sens aussi que ceux qui n'écoutent que de la musique de divertissement profane souffrent de surdité musicale, une surdité qu'il décrit comme étant au cœur de l'Occident et de « la crise actuelle que traverse la musique. » (CORBIN 1963: 2) Situation qui rend l'accès à toute *philosophia prima* difficile. Au final, si la musique peut donner un accès à l'intériorité c'est donc qu'elle opère un revirement, qu'elle est semblable au *ta'wīl*, à l'herméneutique spirituelle. Corbin l'explique :

Le phénomène du son n'a pas sa source à l'extérieur des objets, mais émane de l'intérieur, de l'«ésotérique» des objets. Cependant la sonorité virtuelle ainsi enfouie ne peut se manifester que par un entrechoc ; alors éclate la sonorité qui est la manifestation du secret intime d'un être, son "taux de vibration". (CORBIN 1963: 3)

Cette structure où un événement n'a pas d'explication extérieure ou causale, c'est ce qui lui faisait dire que « la perception de l'objet religieux est à soi-même sa raison suffisante. » (CORBIN 1971a: 9) Pour Corbin, trois types d'événements perceptuels (*Urphaenomen*) entrent dans cette catégorie : les sons, les couleurs et les phénomènes religieux.

Le second texte directement en lien avec la musique est une petite allocution intitulée « Le sens musical de la mystique persane » (CORBIN 1981b: 172-174; repris dans CORBIN 1990: 245-250) prononcée le 19 mai 1967, lors d'une soirée de musique, de poésie et de danses persanes à la Cité universitaire de Paris. Contrairement à la préface du livre de Mehdi Barkechli, ce texte porte moins sur *la* musique que sur le *sens* de la musique. Il explique que malgré le refus de la musique par les littéralistes orthodoxes, les mystiques ont chanté le *Masnavi* de Rūmī. L'hypothèse avancée par Corbin est que « la mystique persane [...] c'est quelque chose qui ne peut être vu ni prouvé de façon rationnelle, quelque chose qui ne peut être dit ni vu de vision directe, mais que seule l'incantation musicale peut nous faire pressentir et faire voir, dans la mesure où il arrive à l'audition musicale de faire soudain de nous des "clair-voyants". » (CORBIN 1981b: 173) En convoquant cet indicible, la musique ouvre, dans cette perspective, à une *philosophia prima*. Il est difficile de dire si Corbin se sentait toucher à l'indicible lorsqu'il jouait pour lui-même ou pour Stella de l'harmonium, mais c'est ce que Vieillard-Baron semble avancer lorsqu'il écrit dans son *In memoriam Henry Corbin* : « L'art, la religion et la philosophie s'unissaient dans la vie et s'unissent toujours dans l'œuvre fascinante d'Henry Corbin. Lui-même était musicien, et la surdité qui l'avait frappé l'avait forcé à transposer spirituellement les impressions sensibles de la musique. » (VIEILLARD-BARON 1978: 67) À la fin de sa petite allocution à la Cité universitaire, Corbin indique que le *samā'*, l'audition spirituelle de la musique doit elle-même devenir transparente au point où l'utilisation extérieure de la musique devient superflue. La frontière terrestre du monde céleste s'estompe au point d'entendre de l'intérieur le Verbe de l'Éternel. C'est le point culminant d'une vie de méditations spirituelles : « Ce que l'oreille du cœur perçoit alors, ce sont des sonorités, une musique, que quelques privilégiés ont encore perçues, en ce monde même, par-delà la tombe, à tel point que la cloison opaque était devenue pour eux transparence. » (CORBIN 1981b: 174)

Sur cette expérience perceptuelle du monde céleste:

Il allait de soi qu'un être aussi émotif fût aussi un musicien, et ne pût adopter qu'une attitude positive à l'égard de la pratique du concert spirituel (*samā'*) que nombre d'autres soufis ont tenu en suspicion. Rūzbehān en fut un adepte fervent jusqu'aux dernières années de sa vie. Mais voici qu'alors il n'eut plus besoin de l'intermédiaire des sons sensibles ; l'in audible se faisait entendre de lui en une pure musique intérieure. Telle est la raison qu'il donna à un ami qui l'interrogeait sur les raisons de son abstention : « Désormais, lui dit-il, c'est Dieu même qui est en personne l'oratorio que j'écoute ; je m'abstiens d'écouter tout autre concert que lui-même. » (CORBIN 1972b: 29)<sup>18</sup>

Sans faire une comparaison directe entre Corbin et Rūzbehān, au seuil de sa mort le philosophe a rapporté un phénomène de saturation similaire.<sup>19</sup> Quelques jours avant sa mort Stella

18 À noter que ce paragraphe est repris textuellement d'une conférence qu'il avait prononcée le 27 novembre 1958 à l'Université de Téhéran. Le texte de la conférence a été publié dans le Cahier de l'Herne de Corbin et repris comme introduction à la publication posthume par Jambet de la traduction complète du *Jasmin des fidèles d'amour*. À noter aussi que le texte publié dans *En islam iranien* est une sorte de réécriture de ce qu'il avait écrit précédemment sur Rūzbehān et que si l'esprit ou les idées se retrouvent l'un dans l'autre, le paragraphe cité est l'un des seuls repris textuellement. CORBIN 1981e: 150-167. RŪZBEHĀN BAQLĪ SHĪRĀZĪ 1991: 9-41.

19 Entre le 26 septembre et 6 octobre 1978, il est mort le 7 octobre à 4 heures du matin.

lui avait proposé d'écouter un peu de musique et comme plein de la présence de l'éternel, il lui avait répondu : « "Inutile, si tu savais comme cela chante, cela chante dans ma tête". »<sup>20</sup>

### *L'intention corbinienne*

S'il fallait caractériser l'intention du musicien-philosophe-orientaliste Henry Corbin, nous dirions qu'il s'agit pour lui « de prévenir la maladie qui frappe de surdité "l'ouïe angélique du cœur", les organes de l'audition intérieure. » (CORBIN 1972b: 311) Il veut sauver les niveaux de réalité, les différentes octaves d'univers et ouvrir leur perception à ceux qui souffrent de « surdité herméneutique. » Voilà peut-être ce qui caractérise au mieux la philosophie corbinienne. Bien sûr, s'il y a une maladie c'est qu'il y a un virus qui met en péril l'ouïe des cœurs, ce virus c'est tout à la fois le littéralisme, l'historicisme, le causalisme, le réductivisme, le positivisme, en fait tous les « ismes » qui prétendent expliquer l'univers en réduisant la diversité et la complexité du monde. Ces « ismes » sont à l'origine de la surdité herméneutique, de la surdité des cœurs. Le travail de Corbin n'est pas de dire à l'ouïe des cœurs quoi entendre ou de composer quelques mesures envoûtantes. La cause qu'il a défendue visait à rappeler la réalité effective qu'ouvre l'ouïe des cœurs en montrant comment celle-ci avait été exprimée par les spirituels Iraniens. Corbin est un *hérétique*<sup>21</sup> de premier plan, car il ne pense pas *pour les autres*, il pense *par lui-même*. *Eo ipso*, sa pensée ne peut que difficilement être reprise par les écoles philosophiques, puisqu'elle se situe en dehors de celles-ci. Ce qui lui permet de repenser la tradition métaphysique et le rôle de la *philosophia prima*, car il n'a pas à répondre d'une tradition déterminée et peut plonger directement au cœur des problèmes.

La première difficulté rencontrée, lorsque l'on tente d'explicitier les racines de sa pensée dans la philosophie contemporaine, c'est qu'elle est étymologiquement « hérétique ». Elle se construit à l'instar d'une « décision-résolue ». *Λίπεριστης*, l'hérétique « c'est celui qui choisit », mais justement si l'assise de sa décision se résout dans son acte de présence, *hic et nunc*, la dimension d'avenir ainsi ouverte aura potentiellement la force d'être *libre pour au-delà de la mort*.<sup>22</sup> Cette dimension particulière du « choix », conditionné en permanence par son intériorité, fait qu'il ne considère pas sa tradition comme un objet de musée à défendre à tout prix, car faire cela signifierait que l'existence humaine n'est pas dynamique, mais statique et en dehors de l'être humain. Mais parce que l'hérétique est une personne qui « choisit », son existence doit essentiellement s'entendre comme « *décision concrète*, décision devant un possible parmi tous les possibles, qui dans cette décision vérifie pour nous sa réalité et sa réalisation. Elle n'est pas une hypostase ni une fixation théorique, elle a lieu chaque fois dans l'instant, *hic et nunc*. » (CORBIN 1932d: 21) Pour

20 Texte compilé par Stella Corbin, voir le site web de l'Association des amis de Henry et Stella Corbin, <https://www.amiscorbin.com/derniers-souvenirs-de-henry-corbin/>.

21 Il faut entendre « hérétique » en son sens étymologique. Voir aussi les sept caractéristiques proposées par Malherbe pour circonscrire le caractère hérétique d'une philosophie (MALHERBE 2013: 20-25).

22 Ce concept tire ses racines de l'*Entschlossenheit* heideggérienne traduite en français par « décision-résolue » selon la traduction de Corbin. Sur la relation déterminée entre le destin et la mort, comme être *libre pour la mort*, voir CORBIN 1981a: 32.





Corbin, le dynamisme constitutif de sa tradition est plus important que ce qui en découle. Sa pensée exige une réappropriation constante des connaissances de sa tradition, ce qu'il fait en proposant d'être le témoin « d'une vérité dont nous ne sommes pas les auteurs, mais dont l'essence même implique notre effort pour la réaliser. » (CORBIN, JÉZÉQUEL, DE PURY, ROUGEMONT et SCHMIDT 1932: 2) Idée qui se résume par la formule de Baader, reprise par Karl Barth : *Cogitor ergo sum*, non pas, « je pense donc je suis », mais bien plutôt « je suis parce que je suis pensé (par Dieu) ».

Il ne suivait pas un maître, mais il se donnait des opportunités pour se mettre à l'écoute de son propre guide intérieur. Il avait fait sien ce propos « d'un éminent *shaykh* de Qomm, Hâjj Sayyed Mahdî Qawâm : “Certes, vous devez être des *'erfânî* (connaître la théosophie mystique) et pratiquer le *tasawwof* (la spiritualité soufie). Mais gardez-vous bien d'entrer jamais dans un *tariqat* (une congrégation soufie). Vous ne devez vous lier ni assujettir à aucun *shaykh*, car, en vous liant à ce *shaykh*, vous vous liez fatalement aussi aux limites de sa personne et de son horizon spirituel. ” (CORBIN 1961a: 87) Seule la relation théophanique est *vraie*, ce que Corbin résume en affirmant que « Dieu se montre à chacun de ceux à qui il se montre, en correspondance avec l'aptitude et le degré spirituel de chacun. » (CORBIN 1968: 170) Principe qui est au cœur de l'herméneutique théophanique présentée par Corbin et à laquelle il fait le plus souvent référence en utilisant cette phrase latine : *talem eum vidi qualem capere potui*,<sup>23</sup> « je l'ai vu tel que j'avais la capacité de le voir ». Énoncé qui formule le principe même de la vision théophanique et qui permet de saisir la réalité différenciée des perceptions théophaniques, mais surtout d'unifier la différence des descriptions d'un même événement spirituel. Enfin, en se mettant à l'écoute de la *philosophia prima* c'est moins une nouvelle tradition philosophique que l'on risque de découvrir qu'un nouveau regard sur sa vie intérieure. Percevoir la réalité, la hauteur d'horizon qui correspond à son niveau d'être, c'est percevoir les formes spirituelles telles qu'elles se manifestent à soi et non sous une forme édictée par quelque autorité que ce soit. Corbin aperçoit au loin l'Île verte, « d'un vert qui serait plus riche que tout un jeu d'orgue » (CORBIN 1981f: 62) et cette symphonie herméneutique de l'âme du monde, Corbin en cristallise les parcelles furtives qui se présentent à lui, car comme l'a remarqué Cioran : « Vous vivez dans l'éternité. » (JAMBET 1981a: 324, lettre de Emil Cioran à Henry Corbin, datée du 27 mai 1940)

### *Ouvrages cités*

- Barkechli, Mehdi et Ma'arufi, Musa. 1963. *La musique traditionnelle de l'Iran suivi de “Les systèmes de la musique traditionnelle de l'Iran”*, avec une « Lettre-préface » de Henry Corbin. Tehéran: Secrétariat d'état aux beaux-arts.
- Baruzi, Jean. 1931. « Le commentaire de Luther à l'Épître aux Hébreux », *Revue d'histoire et de philosophie religieuses* 6: 461-498.

23 La première rencontre de cette phrase en latin vient très probablement de la lecture de *Aspects du bouddhisme* de Henri de Lubac qui cite la phrase et donne comme référence les *Actes de Pierre* (DE LUBAC 1951). Cette source est probable, même si Corbin ne cite jamais de Lubac, car ce livre est publié en 1951 et Corbin cite cette phrase pour la première fois dans 1982b [Eranos XXIII, 1954]: 70. Et ce qui rend encore plus probable cette source c'est qu'au même moment il rédige son essai sur « Jung et le bouddhisme ».



- Baruzi, Joseph. 1937. « Liszt et la musique populaire et tzigane », *Études hongroises* 14-15: 15-50.
- Bonardel, Françoise. 9 décembre 2006. *Progressio harmonica et expérience spirituelle chez Henry Corbin*. Conférence présentée lors du colloque « 2e Journée Henry Corbin ». <https://www.amis-corbin.com/progressio-harmonica-et-experience-spirituelle-chez-henry-corbin/>.
- Corbin, Henry. 1er mars 1932a. « À propos de Luther », *Le Semeur*: 286-292.
- 26 août 1932b. *Lettre à Hugo Friedrich*. Nachlass Hugo Friedrich, C0135-019-Korrespondenz A-C (1931-1977). Freiburg: Universitätsarchiv der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg I.
- 24 novembre 1932c. *Lettre à Hugo Friedrich*. Nachlass Hugo Friedrich, C0135-019-Korrespondenz A-C (1931-1977). Freiburg: Universitätsarchiv der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg I.
- novembre 1932d. « Philosophes », *Hic et Nunc* 1: 19-22.
- 1932-1933. « Pour l'anthropologie philosophique: un traité persan inédit de Suhrawardî d'Alep († 1191) ». *Recherches philosophiques* édité par Koyré, Alexandre, Puech, Henri-Charles et Spaier, Albert, vol. 2. Paris: Boivin & Cie.
- 1952. « Le temps cyclique dans le mazdéisme et dans l'ismaélisme ». *Eranos-Jahrbuch – Mensch und Zeit* édité par Fröbe-Kapteyn, Olga, vol. XX/1951. Zürich: Rhein-Verlag.
- 1954. « Terre céleste et corps de résurrection ». *Eranos-Jahrbuch – Mensch und Erde* édité par Fröbe-Kapteyn, Olga, vol. XXII/1953. Zürich: Rhein-Verlag.
- 1961a. « Pour une morphologie de la spiritualité shî'ite ». *Eranos-Jahrbuch – Mensch und Gestaltung* édité par Fröbe-Kapteyn, Olga, vol. XXIX/1960. Zürich: Rhein-Verlag.
- 1961b. *Trilogie ismaélienne*. 1. *Abû Ya'qûb Sejestâni: Le livre des sources (4e/10e s.)* 2. *Sayyid-nâ al-Hosayn ibn' Alî: Cosmogonie et eschatologie (7e/13e s.)* 3. *Symboles choisis de la Roseaie du mystère, de Mahmûd Shabestari (8e/14e s.)*. Téhéran / Paris: Département d'iranologie de l'Institut franco-iranien / Librairie d'Amérique et d'Orient, coll. « Bibliothèque iranienne » no. 9.
- 1963. « Lettre-préface ». *La musique traditionnelle de l'Iran suivi de les systèmes de la musique traditionnelle de l'Iran* édité par Barkechli, Mehdi et Ma'arufi, Musa. Teheran: Secrétariat d'état aux beaux-arts.
- 1966. « La configuration du temple de la Ka'ba comme secret de la vie spirituelle ». *Eranos-Jahrbuch – Form als Aufgabe des Geistes* édité par Portmann, Adolf, vol. XXXIV/1965. Zürich: Rhein-Verlag.
- 1967. « De l'épopée héroïque à l'épopée mystique ». *Eranos-Jahrbuch – Schöpfung und Gestaltung* édité par Portmann, Adolf, vol. XXXV/1966. Zürich: Rhein-Verlag.
- 1968. « Face de Dieu et Face de l'homme ». *Eranos-Jahrbuch – Polarität des Lebens* édité par Portmann, Adolf, vol. XXXVI/1967. Zürich: Rhein-Verlag.
- 1971a. *En islam iranien, aspects spirituels et philosophiques – Le shî'isme duodécimain*, vol. 1. Paris: Gallimard, coll. « Tel » no. 189.
- 1971b. *En islam iranien, aspects spirituels et philosophiques – Sohrawardî et les platoniciens de Perse*, vol. 2. Paris: Gallimard, coll. « Tel » no. 190.
- 1972a. *En islam iranien, aspects spirituels et philosophiques – L'École d'Ispahan, l'École shaykhie, le Douzième Imâm*, vol. 4. Paris: Gallimard, coll. « Tel » no. 192.
- 1972b. *En islam iranien, aspects spirituels et philosophiques – Les fidèles d'amour, shî'isme et soufisme*, vol. 3. Paris: Gallimard, coll. « Tel » no. 191.
- 1977. « *Harmonia abrahamica* ». *Évangile de Barnabé: recherches sur la composition et l'origine* édité par Cirillo, Luigi et Frémaux, Michel. Paris: Beauchesne.
- 1981a. « De Heidegger à Sohrawardî – Entretien avec Philippe Némo ». *Henry Corbin* édité par Jambet, Christian. Paris: L'Herne, coll. « Cahier de l'Herne » no. 39.
- 1981b [1967]. « Du sens musical de la mystique persane ». *Henry Corbin* édité par Jambet, Christian. Paris: L'Herne, coll. « Cahier de l'Herne » no. 39.
- 1981c. « Le temps d'Eranos ». *Henry Corbin* édité par Jambet, Christian. Paris: L'Herne, coll. « Cahier de l'Herne » no. 39.
- 1981d. « Post-scriptum biographique à un Entretien philosophique ». *Henry Corbin* édité par Jambet, Christian. Paris: L'Herne, coll. « Cahier de l'Herne » no. 39.

- . 1981e. « Rûzbehân Baqlî de Shîrâz ». *Henry Corbin* édité par Jambet, Christian. Paris: L’Herne, coll. « Cahier de l’Herne » no. 39.
- . 1981f [1932]. « Théologie au bord du lac ». *Henry Corbin* édité par Jambet, Christian. Paris: L’Herne, coll. « Cahier de l’Herne » no. 39.
- . 1982a [1956]. « De la gnose antique à la gnose ismaélienne ». *Temps cyclique et gnose ismaélienne*. Paris: Berg international, coll. « L’Île verte ».
- . 1982b [Eranos XXIII, 1954]. « Épiphanie divine et naissance spirituelle dans la gnose ismaélienne ». *Temps cyclique et gnose ismaélienne*. Paris: Berg international, coll. « L’Île verte ».
- . 1983. « Juvénilité et chevalerie spirituelle en Islam iranien ». *L’homme et son ange. Initiation et chevalerie spirituelle*. Paris: Fayard, coll. « L’espace intérieur » no. 29.
- . 1985 [1974]. « Comment concevoir la philosophie comparée ? ». *Philosophie iranienne et philosophie comparée*. Paris: Buchet/Chastel.
- . 1990. *L’Iran et la philosophie*. Paris: Fayard, coll. « Espace intérieur » no. 39.
- . 2003 [1981]. *Le paradoxe du monothéisme*. Paris: L’Herne.
- . 2005a [1960]. *Corps spirituel et Terre céleste, de l’Iran mazdéen à l’Iran shî’ite*, 3<sup>e</sup> éd. Paris: Buchet/Chastel, coll. « La Barque du soleil ».
- . 2005b [1960]. « Prélude à la deuxième édition – Pour une charte de l’Imaginal ». *Corps spirituel et Terre céleste – de l’Iran mazdéen à l’Iran shî’ite*, 3<sup>e</sup> éd. Paris: Buchet/Chastel, coll. « La Barque du soleil ».
- . 2005c [1939]. *Suhrawardî d’Alep*. Montpellier: Fata morgana.
- . 2006a [1958]. *L’imagination créatrice dans le soufisme d’Ibn ‘Arabî*. Paris: Entrelacs.
- . 2006b. *Temple et contemplation*. Paris: Entrelacs.
- . 2008. « De l’épopée héroïque à l’épopée mystique ». *Face de Dieu, face de l’homme – Herméneutique et soufisme*. Paris: Entrelacs.
- Corbin, Henry et Hamann, Johann Georg. 1985 [1935]. *Hamann, philosophe du luthéranisme*, avec une intro. de Jean Brun. Paris: Berg international, coll. « L’Île verte ».
- Corbin, Henry, Jézéquel, Roger, De Pury, Roland, Rougemont, Denis De et Schmidt, Albert-Marie. novembre 1932. « Manifeste ». *Hic et Nunc*,/1: 1-3.
- Corbin, Henry et Kraus, Paul. juillet-septembre 1935. « Le bruissement de l’aile de Gabriel ». *Journal asiatique*, 227: 1-82.
- De Lubac, Henri. 1951. *Aspects du bouddhisme*, 2 vols, vol. 1. Paris: Seuil.
- Hamann, Johann Georg. 1939. « *Æsthetica in nuce*. Rhapsodie en prose kabbalistique ». *Mesures*, 5: 33-59.
- Hausmann, Frank-Rutger. 2012. « Hugo Friedrich und Henry Corbin – Briefzeugnisse eines ungewöhnlichen Gedankenaustauschs ». *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 36/1-2: 111-145.
- Jambet, Christian (éd.). 1981a. *Henry Corbin*. Paris: L’Herne, coll. « Cahiers de l’Herne » no. 39.
- . 1981b. « Repères biographiques ». *Henry Corbin*. Paris: L’Herne, coll. « Cahiers de l’Herne » no. 39.
- Liszt, Franz. 1881. *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, 2<sup>e</sup> éd., Leipzig: Breitkopf et Haertel.
- Malherbe, Jean-François. 2013. *Tendre l’oreille à l’inouï: l’éthique des hérétiques*. Paris: Éditions du Cerf, coll. « La nuit surveillée ».
- Mollā Ṣadrā Shīrāzī. 1988. *Le livre des pénétrations métaphysiques (Kitāb al-mashā‘ir)*, trad. du persan, intro. et notes de Henry Corbin. Lagrasse: Verdier, coll. « Islam spirituel ».
- Nicolescu, Basarab. 1996. *La transdisciplinarité – manifeste*. Monaco: Éditions du Rocher.
- . 2009. *Qu’est-ce que la réalité ? Réflexions autour de l’œuvre de Stéphane Lupasco*. Montréal: Liber.
- Proulx, Daniel. 2015-2016. *Fonds Henry et Stella Corbin (Inventaire analytique détaillé méthodique)*, Bibliothèque des sciences religieuses, École pratique des Hautes Études. Paris: Calames – Catalogue des archives et des manuscrits des bibliothèques universitaires françaises.
- Rûzbehân Baqlî Shīrāzī. 1991. *Le jasmin des fidèles d’amour (Kitāb-e ‘Abhar al-‘Ashiqîn)*, édité par Jambet, Christian, trad. du persan par Henry Corbin. Lagrasse: Verdier, coll. « Islam spirituel ».

- Vieillard-Baron, Jean-Louis. 1978. « In memoriam Henry Corbin ». *Bulletin de la Société ligérienne de philosophie* 1: 64-67.
- Zuckerandl, Victor. 1969 [1956]. *Sound and symbol, Music and the External World*, trad. par Trask, Willard R. New York: Princeton University Press, coll. « Bollingen series » no. 44.