

Raymond Abellio et Lima de Freitas. *L'art de L.F. et la gnose de R.A.*, par José Guilherme Abreu

Ainsi, connaître et imaginer ne sont pas deux activités opposées et ennemies, dès lors qu'elles restent liées; au contraire, elles se complètent et s'intensifient mutuellement.

Lima de Freitas, *Pintura incómoda*, 1965.

Nous devons perpétuellement voir de l'indépassable dans la lumière et nous voir dépassant cet indépassable dans une autre lumière.

Raymond Abellio, *La Structure Absolue*, 1965

## 1. Introduction

Raymond Abellio fut ami personnel de Lima de Freitas, leur rapprochement ayant pour origine des connaissances communes établies suite à la participation et le renforcement de liens, au sein de cercle spiritualistes et ésotériques à Paris, dans les années 70.

Cette participation passa aussitôt par la collaboration à la revue littéraire *Exil* (1973-1978), dirigée par Dominique de Roux, qui réunissait des noms d'auteurs tels que Julius Evola, André Coyne, Raymond Abellio, Natália Correia et Lima de Freitas, entre autres. Cette opportunité allait bientôt révéler des lignes de convergences entre certains d'entre eux.



Fig. 1- Lima de Freitas, Raymond Abellio et David Mourão Ferreira, 1977. Source: *Cabier de L'Herne*

C'est précisément à cause de cette coexistence parisienne, qu'à son retour au Portugal et peu après avoir été invité par David Mourão Ferreira au poste de directeur de l'action culturelle au Département d'État de la Culture, du I gouvernement constitutionnel (1976-1978), que Lima de Freitas invitera Raymond Abellio pour animer un cycle de conférences dans notre pays. Commencé le 31 mai 1977, à la *Bibliothèque Nationale*, à Lisbonne, par la conférence « *Généalogie et transfiguration de l'Occident* »<sup>1</sup>, ce cycle comprendra une autre conférence à Porto.

---

<sup>1</sup>À cette invitation, rien d'étonnant qu'un aspect de la pensée de Raymond Abellio ait impressionné Dominique de Roux, ainsi que Lima de Freitas : la perception et la compréhension très aiguës d'Abellio de l'essence et de la vocation universaliste du Portugal, perception et compréhension en particulier présentes dans la Préface qu'il a écrite dans le livre «Le Cinquième Empire» de Dominique de Roux, lequel se réfère précisément à la «dernière période» du Processus Révolutionnaire En Cours (PREC) qui a suivi la Révolution des Œillets, dont

Le texte de ces conférences<sup>2</sup> fut publié, en 1998, en annexe à la deuxième édition de la série d'entretiens sous le titre « De la politique à la gnose », que Raymond Abellio accorda à Marie-Thérèse de Brosses. Ceci montre la pertinence de cette conférence, à la fois en termes historiques et même en termes d'introduction à la pensée de l'auteur, puisque son texte constitue l'une des synthèses les plus réussies de la spiritualité abellienne, et c'est en raison de cette circonstance qu'il accompagne la 2<sup>e</sup> édition de ces célèbres entretiens, car elles sont normalement considérées comme une porte d'entrée pour l'étude de la pensée abellienne.

Or, malgré la pertinence de son texte, et la valeur donnée par Abellio au rôle du Portugal dans la « Généalogie de l'Occident », le fait est qu'en portugais il existe peu de références à cette conférence, et encore moins à l'amitié, et à la rencontre, qui fut à son origine.

La première référence à la rencontre de Raymond Abellio avec Lima de Freitas vient de José Carlos Thiago de Oliveira qui en fait mention dans la communication « L'Émergence de l'Imaginal et la Parole Perdue », qu'il a présentée au colloque « *Lima de Freitas: Emergência do Imaginal* », lequel s'est tenu à Quinta da Regaleira, Sintra, en 2013, texte que l'auteur a mis en ligne<sup>3</sup>.

L'autre référence (et il n'y en a que ces deux) est le témoignage que Rafael Gomes Filipe, traducteur du premier livre de Raymond Abellio publié au Portugal – *Para um Novo Profetismo*<sup>4</sup> – écrit à mon invitation, dans le livre « *Raymond Abellio. Caminhada para o Conhecimento* », publié en 2015, lors des XV Rencontres Raymond Abellio au Portugal.<sup>5</sup>

Dans son témoignage, Rafael Gomes Filipe explique :

C'est Lima de Freitas qui m'a poussé à écrire à Abellio et à entamer ainsi une relation, que le contact personnel assidu pendant son séjour au Portugal ne fera que renforcer. En effet, j'ai pu assister à la conférence, sur un thème inédit, « *Généalogie et transfiguration de l'Occident* », que l'écrivain a donnée dans l'amphithéâtre plein de la Bibliothèque Nationale de Lisbonne, le 31 mai. [...]

Lima de Freitas, qui avait vécu à Paris ces dernières années, avec sa femme, [...] était un grand connaisseur et passionné du travail d'Abellio, dont il était un ami, il ne fallut donc pas longtemps avant de nouer avec moi une amitié qui dura jusqu'à sa mort prématurée. Je suis sûr que ce fut lui, secondé par Natália Correia, qui a le plus contribué à la réalisation de la visite d'Abellio au Portugal, laquelle a également compté, il faut le dire, avec le soutien de l'ambassade de France au Portugal. Lisbonne, 5/11/2015, Rafael Gomes Filipe (Abreu, 2015b: 80)

Enfin, je transcris ici le passage suivant de José Carlos Tiago de Oliveira:

Sur la dernière photo, nous voyons Lima de Freitas et David Mourão-Ferreira, le peintre et le poète, tous les deux également maîtres de la prose. Lima viendra à peindre l'histoire et la foi, ainsi qu'à intégrer le CIRET transdisciplinaire, symboliquement créé, spécialement par

---

l'auteur (Dominique de Roux) était un observateur privilégié, du fait qu'il était le seul journaliste étranger basé au Portugal, le 25 avril 1974. L'idée abellienne était que le Portugal présentait un pôle (ou un germe) d'histoire invisible, qui l'a amené à dire que l'avenir du monde se décidait, pendant les années de la Révolution, au Portugal.

<sup>2</sup>La traduction de ce texte fut publiée à Abreu, J. G. (2015b) *Raymond Abellio. Caminhada para o Conhecimento*, Paris: Nota de Rodapé, pp. 51-78.

<sup>3</sup>[https://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwjm-IKZm\\_rmAhVEzRoKHfNjBocQFjAAegQIBxAC&url=http%3A%2F%2Fvixra.org%2Fpdf%2F1512.0415v1.pdf&usq=AOvVaw3Sy-gXnQWPfoXMIxg8q6JH](https://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwjm-IKZm_rmAhVEzRoKHfNjBocQFjAAegQIBxAC&url=http%3A%2F%2Fvixra.org%2Fpdf%2F1512.0415v1.pdf&usq=AOvVaw3Sy-gXnQWPfoXMIxg8q6JH)

<sup>4</sup>Titre en français : Vers un Nouveau Prophétisme.

<sup>5</sup>ABREU, José Guilherme, 2015, *Raymond Abellio. Caminhada para o Conhecimento*, Paris: Nota de Rodapé.

lui, à Arrábida, l'année où il écrivit le « 515 ». De David, je me souviens du poème sur la lave et la fumée volcanique de sa pipe. Leurs voix étaient à vous couper le souffle. Islamabad, 17/5/2015, José C T de Oliveira (Abreu, 2015b:85).

Et ces références et transcriptions, épuisent les mentions aux rapports entre Raymond Abellio et Lima de Freitas publiées en portugais.

## 2. Un Raymond Abellio

Qui a été, finalement, Raymond Abellio ? Il n'est évidemment pas dans ces lignes de décrire ou même de résumer les multiples et diverses facettes d'Abellio. Sauvegarder la nécessaire distance : je me trouve dans la même position que Agostinho da Silva, quand, en 1958, écrivant sur Fernando Pessoa, il reconnaît son incapacité à embrasser la multiplicité et la complexité de l'univers de Pessoa, et pour cela il a intitulé son livre «*Um Fernando Pessoa* ».

C'est le même sentiment que j'ai à propos de Raymond Abellio. Bien qu'ayant acquis la connaissance de son travail depuis l'année de ses conférences au Portugal (1977), et l'ayant étudié plus systématiquement à partir du Colloque Cerisy qui lui a été dédié (2002), le témoignage que je peux en donner est nécessairement limité. Ce n'est que l'un des nombreux possibles.

Et ce témoignage je le structurerai sur deux axes: ce qu'Abellio a été ; ce qu'Abellio a fait.

Commençant par le premier, Raymond Abellio a été :

- Un spiritualiste : Il croyait à la formation et au rôle d'un nouveau prophétisme.
- Un occidentaliste : Il voyait l'Occident comme le « lieu » de l'*Ego Transcendantal*
- Un moderniste: Il refusait la connotation de modernité appliquée à *L'Age Noir*
- Un initié : *Loge Lalande* (Maçonnerie), 1932; *Pierre de Combas* (Esotérisme), 1943

Par rapport au second axe, Raymond Abellio a fait :

- Il a donné à l'Art un statut supérieur – Gnose (*Haute Connaissance*)
- Il a conçu la *Sphère Sénaire Universelle* comme « machine du monde » (*yoga de l'Occident*)
- Il a ouvert le chemin pour la création d'une gnose moderne (*conversion des scientifiques*)

Par le croisement de ces traits identitaires, il est possible de comprendre les différentes raisons qui rendent la réflexion de Raymond Abellio particulièrement pertinente, comme définition d'une vision moderne de la spiritualité.

Contrairement au décadentisme hérité du XIX<sup>e</sup> siècle, qui dans le sillage de l'échec du projet positiviste du « *Progrès Continu de l'Humanité* » a contaminé de scepticisme la culture occidentale marquée par l'annonce de la mort de Dieu (Nietzsche) et prévision du déclin de l'Occident (Spengler), Abellio vient contredire ce point de vue, pour nous dire que:

1. La spiritualité se forme et se renouvelle indépendamment des religions socialisées et institutionnalisées. Ainsi, le recul de la religion ne signifie pas nécessairement un recul de la spiritualité.  
L'Occident n'est pas un lieu décadent, puisque le concept d'Occident, à proprement parler, n'est plus celui d'un horizon géographique fixe, mais plutôt une instance immatérielle et mobile dont le siège est le lieu où émerge l'ego transcendantal: la conscience claire de soi.
2. La modernité n'est pas « l'âge des ténèbres » dont parlent les traditionalistes comme René Guénon, qu'Abellio qualifie « d'esotériste réactionnaire ». Comme il le dit par ailleurs «*toute époque, chargée de ses signes, est selon sa vocation une époque unique, positive et irremplaçable*» (Abellio, 1965: 441)

« Mon Abellio » est avant tout quelqu'un qui a dédié sa vie à dévoiler la phénoménologie de la spiritualité et à développer une structuration de la dialectique de la spiritualisation, à partir d'une synthèse originale qui défend la possibilité d'une réconciliation avec l'Occident et avec la modernité, confrontant la kabbale hébraïque à la théologie de Maître Eckhart et au

prophétisme de Joachim de Flore, réécrivant ainsi la généalogie spirituelle de l'Occident. En outre, Abellio a apporté des contributions pertinentes pour une vision et une compréhension plus éclairées de ce qu'est la spiritualité, la sauvant du double confinement dans lequel elle avait été reléguée: les doctrines religieuses et les traditions ésotériques.

Chez Abellio, spiritualité et connaissance ne sont pas incompatibles. Ce sont, plutôt, les deux dimensions dialectiques de sa gestation : la dimension théologique et anthropologique. Tout comme Rudolf Steiner – dont la pensée constitue l'un des piliers fondateurs de la théorie abellienne de la Sphère Sénaire Universelle – l'être humain est une instance à la fois terrestre et cosmique qui se développe et culmine dans l'intersubjectivité transcendante, sous la forme d'une communion ultime et sans fin, en perpétuel approfondissement.

Dès lors, l'opposition entre philosophie et spiritualité, ou entre religion et science, cesse de faire sens et l'aphorisme abellien qui traduit le mieux sa dialectique est le suivant :

Il faut donc mettre en œuvre une dialectique du dépassement perpétuel et de la présence de l'indépassable, et c'est là que réside le conflit intérieur, celui du savant. Si le savant prend conscience de ce conflit, sa conversion se fait presque automatiquement (Abellio, 1987a:47).

Dans la gnose d'Abellio, il n'y a donc pas de négativité<sup>6</sup>, comme il l'affirme lors de la *Conférence de Lisbonne*:

La crise des sciences occidentales, en ce moment-ci, est évidemment patente. Mais c'est une crise, je le répète, positive, et c'est là que je veux dire qu'à côté de l'histoire visible il y a une histoire transcendante, une histoire qu'on peut *appeler invisible*, plus secrète, et - pourquoi ne pas employer ce mot - une histoire sacrée, pour laquelle, incontestablement la guerre, le mal doivent être relativisés et pour laquelle il ne peut y avoir de négatif pur, il ne peut y avoir de régression, et de décadence pures. Tout a un sens positif qu'il faut trouver. Et tout le problème de la conscience transcendante est de dégager le sens positif des choses qui apparemment sont les plus négatives, comme le mal ou la guerre ou la souffrance des hommes.(Abellio, 1987b: 190)

Bien que insuffisantes, les références avancées permettent de présenter une idée générale des contours (et de l'intentionnalité) de la pensée de Raymond Abellio – au moins la pensée de « mon Raymond Abellio » – et par là donnent à voir quels traits communs peuvent être établis entre sa pensée et l'art de Lima de Freitas.

Et parmi ces traits communs, le plus évident semble être le fait que Lima de Freitas et Raymond Abellio sont tous deux insérés dans des courants modernistes, respectivement ceux de l'art et de la philosophie, soulignant, en particulier, la haute considération accordée dans les deux cas, au surréalisme, comme mouvement artistique et comme pensée esthétique.

Abellio, par exemple, mentionne dans ses mémoires que dans les années 1930, il a écrit des kilos de textes en écriture automatique – ces derniers ont été perdus – et il a souvent affirmé que « *les surréalistes étaient les seuls révolutionnaires intégraux de ce siècle* » (Abellio, 1965: 44). Abellio

---

<sup>6</sup>La correspondance entre la gnose de Raymond Abellio et la gnose de Sampaio Bruno (1857-1915) reste à étudier. Cette étude peut être justifiée par le fait que la gnose de Bruno, comme celle d'Abellio, se constitue elle-même comme une gnose moderne. Contrairement à la gnose traditionnelle, les deux auteurs défendent une conception plus positive de la matière, étant donné que dans la conception de Bruno « *la matière n'est pas éternelle comme Dieu et les émanations divines ne prévalent pas en s'éloignant de leur origine. Au contraire, ils s'intensifient, ils sont plus grands* » (Bruno, 1902: 482), de la même manière comme l'affirme Abellio: « *Il est dans la nature de toute gnose d'avancer longtemps sous terre et de n'apparaître que lorsque les contradictions ou l'impuissance du monde visible atteignent un point de rupture qui la fait émerger* ». Dans les deux cas, il y a donc une conception moins négative de la matière et de la temporalité. Chez Bruno, la matière est susceptible de se régénérer, par la force du divin. Chez Abellio, le tissu du monde visible – la matière – est affaibli par les contradictions inhérentes, puis la voie est ouverte à la révélation de la gnose. Les consonances et les dissonances entre les gnosés de ces deux auteurs méritent, toujours d'être signalées et scrutées.

a d'ailleurs rencontré André Breton qui, à son tour, lui a offert un exemplaire dédicacé et dédicacé<sup>7</sup> de son livre «L'Art Magique», 1<sup>er</sup> volume de son Histoire de l'Art, en 5 volumes.



Fig. 2- André Breton, *L'Art Magique*, offert et dédicacé par son auteur à Raymond Abellio

Lima, pour sa part, a utilisé le surréalisme comme procédé fondamental d'investigation de l'imaginaire et comme l'une des clés les plus personnelles d'ouverture de « *l'imaginal* ».

L'art fut donc une dévotion commune aux deux. Chez Lima, en tant que prospection de l'image. Chez Abellio, comme méditation sur le sens. Et cette prédilection pour la chose artistique ne se limitait pas à un intérêt pour le surréalisme, « théâtre des apparitions » (Caeiro, 2019), mais à un moment donné transversal aux deux démarches. Le domaine artistique, plus que le domaine des configurations strictement esthétiques, est le siège et l'expression de l'authentique, la « mise- en-œuvre de la vérité » (Heidegger). Par conséquent, l'art disant le vrai, est exempt d'erreur.

Donc, l'art est sage.

Écoutons, à ce propos, Raymond Abellio :

Si l'art par essence est artistique, l'acte, de son côté, sera dit « artificiel ». L'artificiel est ainsi le terme médian entre le naturel et l'artistique. Mais on dit aussi que le comble de l'art réside dans le spontané et le naturel, ce qui montre bien que l'artistique et le naturel, grâce à la circulation de l'artificiel, se bouclent sphériquement l'un sur l'autre dans la contiguïté des extrêmes. Il est dans le caractère de toute vision (perception sensorielle ou intuition eidétique) d'être elle-même spontanée et, en tant qu'ek-stase, de se faire perception immédiate de son objet, que celui-ci soit ou non « proche » de nous. Nous savons que cette perception est en réalité fondée sur toute une gnose ou un pouvoir sous-jacents déjà rassemblés et qu'elle n'est jamais première au sens absolu du mot, mais l'art, à son tour, qui est le couronnement de la vision et de l'activité, apparaît aussi comme l'aliment de cette gnose ou de ce pouvoir, il saisit la vision par en dessous et se ferme sphériquement sur elle pour en faire une vision « plus savante » (Abellio, 1965:131).

Si Abellio observe une circulation entre l'artistique et le naturel, médiatisée par l'artificiel, il postule d'autre part que ce transit spontané a pour substrat une gnose ou un pouvoir sous-jacent, dans la mesure où la vision, sinon la perception, n'est jamais première (originelle), au sens absolu du mot, et se constitue justement comme aliment de cette vision, de sorte que, par l'activité artistique, l'œuvre d'art procure une vision plus sage.

<sup>7</sup>À Raymond Abellio / le décrypteur voilé / hommage très attentif / André Breton

Voici, simplifiés, la place et le rôle de l'art dans la gnose abellienne. Face au couronnement de l'action et à la métamorphose de la vision (naïve), l'art occupe une place de choix – une pierre de voute – dans la pensée abellienne. Et il est intéressant de noter que chez Lima de Freitas, le rôle et la place de l'art montrent une valorisation et une importance philosophiques équivalentes, comme on peut le voir dans le passage suivant :

Les tableaux les plus exaltants sont ceux qui nous révèlent, non pas les fantômes cachés sous les apparences, mais les apparences cachées au-dessus des fantômes. Nous croyons que l'apparence n'est rien de plus qu'une illusion des sens, que la vérité est cachée plus profondément, que les sens ne peuvent la toucher, parce que seul l'esprit peut en avoir l'intuition. Dans l'univers de la peinture, l'apparence est la chose la plus significative. Celui qui ne voit pas n'est pas aveugle parce qu'il refuse de voir, mais aveugle parce qu'il pense voir. [...]

La technique de l'art consiste précisément dans cette mobilisation générale des émotions, des souvenirs, de la raison et du patrimoine humain commun, dans cette prodigieuse concentration d'énergie dans le regard, qui rend l'apparence irrémédiablement visible et la fait émerger du brouillard obscur des fantômes privés et familiaux.

Le spectateur, face à la feinte invisibilité ainsi contrainte de se montrer, ressentira une impression éblouissante de beauté, une révélation (Freitas, 1965:199-200).

Les deux textes convergent dans une conception unanime de l'art comme lieu d'une révélation. Plus qu'un moyen de produire de la beauté, l'art est conçu à la fois comme une enquête et comme une méditation. Chez Abellio, l'art est supérieur à l'action, et génère une nouvelle vision, libérant l'artiste de la logique des mécanismes de production, pour devenir création. Chez Freitas, l'art fait apparaître l'apparence des apparences comme des apparences, circonstance qui se rapproche de l'époque phénoménologique, et nous conduit à la suspension des jugements issus d'une vision naïve ou naturelle. Ici, l'artifice de l'art apparaît comme un dispositif, ou un passage, pour la perception, un niveau supérieur de compréhension qui nous permet de voir ce qui est illusoire dans la vie, présentant l'illusoire comme illusoire, c'est-à-dire révélant la vérité.

C'est précisément le sens du cycle abellien Vision-Action-Art. Le premier moment – Vision – correspond au projet, à l'idée, de l'œuvre à créer. Le second moment – Action – correspond à l'exécution : la production de l'œuvre. Le troisième moment – l'Art – correspond à la modification que l'exécution de l'œuvre provoque chez l'artiste, changeant sa vision initiale, dépassée par une vision plus parfaite, que la couronne presque comme un absolu. Un aphorisme de Lima de Freitas tiré de son journal, constitue à ce jour dans sa simplicité et sa clarté essentielles l'explication la plus aboutie de ce qu'il y a de plus profond dans ce cycle, quand il dit que « *l'œuvre d'art est l'œuvre d'un artiste et l'œuvre de l'art* » (Freitas, 1965: 190). Cela signifie que l'œuvre d'art n'est que partiellement une œuvre émanant de l'artiste. Une autre partie est une émanation de l'art lui-même, c'est-à-dire un flux de nature psychique (Verney, 2019) capté par l'artiste qui, à cette fin, possède ou a développé la capacité de s'élever au niveau de l'imaginal (Corbin, 1964), pour entrer en résonance avec elle, et ainsi pouvoir l'intégrer dans l'œuvre elle-même.



Fig. 3- Edward Burne-Jones, *Pygmalion et Galatée. Second Série*, 1875-79, huile s/toile, Birmingham City Museums & Art Gallery

Dans le texte « La connaissance comme l'un des beaux-arts » (Abreu, 2015), j'ai développé une étude sur l'application du cycle Vision-Action-Art à l'analyse de la peinture, à partir de l'exemple de la série « Le Mythe de Pygmalion », du peintre préraphaélite, Edward Burne-Jones. Le texte est disponible en ligne avec accès gratuit, je n'ai donc pas besoin de développer cet aspect ici.

### 3. Le lieu de Lima de Freitas dans l'Histoire de l'Art Moderne au Portugal

Il faut commencer par dire que l'œuvre picturale de Lima de Freitas occupe une place absolument unique dans le panorama de la peinture portugaise au XXe siècle.

Voici comment l'historien de l'art José-Augusto França, décrit sa peinture:

Dessinateur discursif, intéressé par des thèmes dramatiques qu'il illustre dans des livres sur le marché international (il a vécu à Paris entre 54 et 59 ans et a travaillé pour des maisons d'édition américaines), Lima de Freitas est arrivé à la pleine maturité de sa peinture par des moyens littéraires, ce qui lui a assuré une position sans précédent dans l'art portugais de son temps. Le goût académique de sa conception a facilité, en revanche, son acceptation par le grand public qui a acheté les œuvres de Camões illustrées par lui. Les souvenirs de Bosch, Goya et Ensor viendront à assumer, dans l'œuvre de Lima de Freitas, un rôle décisif, en plus des valeurs formelles – qui expliqueront l'évolution du peintre, tout au long des années 60, vers un art spiritualisé avec quelque chose de théosophique, totalement éloigné de la foi néo-réaliste des années 40 (França, 1991:373-374).

Lecture peu louangeuse de l'œuvre de Lima de Freitas, ce texte contient des termes et des expressions qui, de manière subtile, sont néanmoins désobligeants. Lima y est présentée en tant que dessinateur (et non comme peintre ou artiste) et illustrateur de livres sur le marché international, à savoir aux États-Unis. Sa peinture se distingue avant tout par son caractère littéraire, et non par sa valeur plastique compromise par une conception académique, ce qui facilite son acceptation commerciale. En raison d'un parcours expressionniste et onirique dans l'histoire de la peinture, l'œuvre de Lima de Freitas sera donc destinée à évoluer vers une « spiritualité théosophique », qui nie, lorsqu'elle ne la discrédite pas, la « foi néo-réaliste » professée et pratiquée, par Lima, dans les années 40 .

L'autorité scientifique de M. França avait rendu sa sentence : Lima de Freitas n'est pas une figure notable de la peinture portugaise du XXe siècle, et son parcours au lieu d'être présenté comme le résultat d'une enquête réfléchie et bientôt documentée par l'écriture, apparaît plutôt comme une dérive littéraire, contaminée par une religiosité niant l'engagement politique des premiers temps.

L'argument dépréciatif de José-Augusto França réduisait l'évolution de la peinture de Lima de Freitas à une image d'incongruité. Pour França, Freitas était passé d'une « foi néo-réaliste » à une « spiritualité théosophique », où le terme « foi » de constituant une forme d'ironie en rapport avec le néoréalisme. En fait, cette forme d'ironie discréditait l'engagement critique de Lima avec connotation d'obéissance à la doxa jdanovienne du réalisme socialiste qui caractérisait sa première peinture. Au fond, pour França, cette obéissance religieuse allait à l'encontre de son initiale portée critique.

Sentence fautive et injuste, car l'engagement critique de Lima de Freitas n'était pas rhétorique, ni même littéraire. Ce fut bien un engagement double, politique et artistique, qui eût pour effet que l'une de ses peintures fût retirée de la II<sup>e</sup> Exposition Générale d'Arts Plastiques, en 1947 et que l'artiste soit arrêté en 1949 par la P.I.D.E.<sup>8</sup>, comme leader de la jeunesse au sein du M.U.D.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> P.I.D.E.- *Police Internationale de Défense de l'État* : la police d'informations et répression politique du régime

<sup>9</sup> M.U.D. – *Mouvement d'Unité Démocratique* : mouvement d'opposition démocratique à la dictature portugaise

Par la suite, l'histoire de l'art au Portugal poursuit la lecture dépréciative de França, même si son argumentaire n'est pas forcément convaincant. Par exemple, Rui Mário Gonçalves dans son « Histoire de l'Art Portugais de 1945 à nos jours », publiée en 1986, fait quelques références à Lima de Freitas, réduit presque toujours à sa participation à des expositions.

Une des références un peu plus consistantes, présente l'artiste en ces termes :

Lima de Freitas, qui a développé son activité d'illustrateur, cherchant à représenter des données de l'inconscient. (Gonçalves, 1986:82)

En début de ce même livre, l'auteur inclut le nom du peintre dans une liste d'artistes qui « *ont publié des ouvrages théoriques* » (Gonçalves, 1986:112)

Plus récemment, dans le chapitre « *Déclin des avant-gardes : des Années 50 jusqu'à la fin du millénaire* » de l'Histoire de l'Art Portugais, dirigée par Paulo Pereira, João Lima Pinharanda écrit ceci au sujet de Lima de Freitas:

Lima de Freitas, avec un bref séjour à Paris à partir du milieu de la décennie, a préfiguré, avec Pomar, l'un des théoriciens et artistes les plus actifs du néo-réalisme. Concepteur minutieux, il réhabilite une tradition formelle archaïque, boschienne et breughélienne (*Tempos Modernos* et *Massacre dos Inocentes*, 1952) qui se développera après son adhésion, au cours des décennies suivantes, aux valeurs d'un surréalisme compris comme l'illustration d'un savoir mystique et ésotérique. (Pinharanda, 1995:598)

La ligne de construction du commentaire critique de Pinharanda, en 1995, suit le même cheminement que chez José-Augusto França, élaboré une trentaine d'années auparavant, avec une insertion plus favorable de Lima dans le panorama historique, le plaçant au côté de Júlio Pomar, sur le plan théorique et artistique. De même, fait-il une évaluation critique plus aimable, en le présentant comme un dessinateur minutieux, plutôt qu'un universitaire, ainsi que l'avait fait José-Augusto França. De même, il connote la peinture ultérieure de Lima avec « *un surréalisme compris comme une illustration de la connaissance mystique et ésotérique* », comme si l'inclusion de la peinture de Lima de Freitas dans le surréalisme n'était pas évidente, soulevant quelques problèmes relatifs à son attachement au domaine de l'inconscient freudien, fait suffisant pour compliquer son implication avec le surréalisme canonique d'André Breton.

A partir de cette illustration, on peut en déduire qu'une certaine critique de l'art moderne au Portugal, ait eu du mal à discerner le sens de la recherche picturale de Lima de Freitas, qu'il considère lui-même comme « inconfortable » puisqu'il opte pour la méditation ontologique et pour la dimension archétypale de la création. Sa peinture pose en effet des problèmes de résolution difficile pour l'historiographie rationaliste, sinon même positiviste, qui domine encore la production académique dite scientifique.

Il est donc justifié, qu'il ne s'agit que d'un essai expérimental cherchant à analyser les problèmes – sans crainte de prendre des risques – posés par l'art de Lima de Freitas, à partir de nouveaux points de vue.

L'un des points de vue nouveaux qui nous semble assez pertinent, c'est précisément celui apporté par Raymond Abellio, en raison des convergences et consonances que l'on retrouve entre les deux, comme on l'a vu.

#### **4. Pour une lecture abellienne de la peinture de Lima de Freitas**

Un premier plan d'analyse abellienne de l'œuvre picturale de Lima passe par la détection de la présence du symbolisme de la Sphère Sénaire Universelle (SSU).

Voyons comment Raymond Abellio décrit ce symbole, qu'il préfère appeler structure:

Dans un champ donné, la première « phase » de la structuration consiste à reconnaître quatre pôles répartis en deux couples antagonistes, qui engagent le mouvement dialectique par deux rotations en sens inverses. Cette règle, tout le présent ouvrage essaiera d'en montrer l'universalité. La deuxième « phase » est d'ailleurs synchronique à la première. En effet, les deux rotations en sens inverses appellent la présence d'un axe de rotation lui-même bipolaire qui marque l'« évolution » ou plutôt l'ouverture du système dans les deux sens opposés de la différenciation et de l'intégration également croissantes du champ. Aucun champ ne pouvant être considéré comme clos, il est nécessaire que la structure serve en quelque sorte de charnière commune à tous les champs « successifs » de plus en plus étendus et de plus en plus intégrants, avant d'être, à la « fin » du processus, la structure unique et unifiante de l'univers, c'est-à-dire du champ de tous les champs (Abellio, 1965:22).

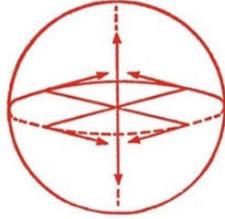


Fig. 4- Sphère Sénnaire Universelle

Ce modèle structurant fait l'objet d'une représentation graphique (fig. 4) que dans sa forme plus rigoureuse Abellio désigne comme la « sphère sénnaire universelle », mais que de manière plus informelle, sinon provocante, l'auteur appelle la « structure absolue ». Bien qu'il s'agisse d'une conception éminemment théorique, qui sert, en tant que représentation graphique, à illustrer une méthodologie complexe (dialectique et ésotérique) destinée à analyser et à sonder la réalité, en revanche elle possède aussi une dimension symbolique, à laquelle Abellio se réfère quand il dit que « la structure absolue est le yoga de l'Occident ».

Sur la base de ces références, il devient possible d'identifier la présence visuelle de la « structure absolue » dans la peinture de Lima de Freitas.

Le tableau de 1973 « Le joueur de flûte » est l'une des apparitions les plus évidentes de la sphère sénnaire universelle, de Raymond Abellio.



Fig. 5- Lima de Freitas, *O tocador de flauta*, 1973, huile s/ toile. Source: Lima de Freitas 50 Anos de Pintura

Représentée, dans le tableau, comme une sphère de lumière dépourvue de corps physique, mais possédant une puissante énergie rayonnante, l'image de la « structure absolue » semble y jouer le rôle d'une sorte « d'algorithme structurel » de la composition, dans la mesure où elle

définit un axe vertical corrélé à la verticalité de l'arbre figuré à son côté, et avec lequel elle établit un double contraste. Double contraste, puisque à l'inverse de celle qui apparaît représenté par un tronc solide, épais et sombre, enraciné dans la terre, qui présente les contours du corps féminin, l'image de la sphère sénaire universelle apparaît, à son tour, comme un corps éthéré, sinon cosmique, descendu du firmament, alors que l'arbre, au contraire, suggère une croissance ascendante visible, étendant ses branches vers le haut et vers la lumière, en même temps que par un mouvement invisible, il jette ses racines dans la terre, que l'on peut voir comme une matérialisation de l'axe vertical de la SSU et au double flux qui l'anime.

En plus de cette verticalité symbolique, dans le tableau, l'image de la «structure absolue» affiche aussi l'ellipse équatoriale avec les deux axes et les quatre pôles qui la composent. Le plan de l'ellipse équatoriale correspond aussi à l'organisation de la composition en quatre sections distinctes du tableau, également organisées deux à deux. Dans le plan inférieur, on distingue la section du flûtiste jouant son instrument à l'intérieur d'une petite grotte, lequel représente un personnage à la fois réaliste et tellurique. Cette section a pour contrepoint la figure féminine de configuration idéalisée qui semble, par sa main levée dans la direction du flûtiste, avoir un rapport avec la musique, dénotant ainsi un personnage éminemment onirique, sinon mythologique : une sorte muse !

Sur le plan supérieur, à leur tour, deux autres présences opposées le composent: d'une part la figure du soleil sur le point de disparaître derrière une montagne, faisant allusion au jour. De l'autre, la figure de la Lune qui illumine la nuit depuis le ciel.

La relation verticale entre le musicien et le Soleil, ainsi que la relation verticale entre la muse et la Lune, semblent faire écho à la distinction abellienne entre le domaine masculin et solaire de la gnose, avec le domaine féminin et lunaire de la mystique.

De façon globale et du point de vue *compositionnel* la toile se présente structurée en *espaces* et *flux* :

- Quatre espaces: l'ermite (*tellurique*); la muse (*onirique*); le jour (*Soleil*); la nuit (*Lune*)
- Deux flux: l'un ascendant (*arbre*), l'autre descendant (*sphère*)

À son tour, d'un point de vue iconographique, la toile reflète les thèmes suivants:

- L'arbre anthropomorphe comme « arbre de la vie » (*symbologie traditionnelle*)
- La sphère sénaire universelle comme « sphère de lumière » (*symbologie non-traditionnelle*)

Enfin, d'un point de vue métaphorique, la toile fait allusion à « *l'espace imaginal* » :

- La matière se spiritualise (l'*arbre de la vie* qui s'étend jusqu'à la lumière)
- L'esprit se condense (la *sphère sénaire universelle* éclate au monde)

Selon cette lecture, la toile « *Le Jouer de Flute* » apparaît comme une métaphore de la création artistique, conçue comme une enquête sur « l'imaginal », le flûtiste se présentant comme un *avatar* de l'ermite-artiste, dont la création artistique (à la fois tellurique et onirique) englobe les trois plans de l'existence (physique, âme et spirituel), en établissant une connexion à la matière vivante (l'*Arbre de la Vie*), une connexion à l'imagination sensible (la *Muse*) et une connexion à l'esprit universel (la *Sphère de Lumière*). Cette synthèse, ou chevauchement d'images, constituerait à son tour une allégorie de la présentification de « l'imaginal », à travers l'art.



Fig. 7- Lima de Freitas, *Anabita*, 1971, huile s/toile. Source: *Lima de Freitas 50 Anos de Pintura*

Dans la toile suivante, « *Anabita* », peinte deux ans plus tôt que « *Le Joueur de Flûte* », la présence de la « structure absolue » n'est pas évidente du point de vue iconographique, mais elle apparaît, pour ainsi dire, décomposée, dans ses éléments structurels: les trois niveaux ou plans verticaux et leur dynamique dialectique ou quaternaire.

Contrairement au tableau précédent, où il était possible d'établir une correspondance entre le flûtiste et l'artiste lui-même, dans le cas présent ce lien métaphorique n'existe pas, l'image étant conçue comme une illustration, ou mieux, comme une interprétation d'*Anabita*, divinité de la religion persane.

Cultivée comme une déesse de la fertilité et liée aux eaux primordiales, *Anabita* correspond à la figure d'*Ishtar*, une divinité de la religion akkadienne.

Déesse de la fertilité, liée à la symbologie de l'eau, *Anabita* apparaît ici associée aux mythes de la création primordiale, et non, comme dans le cas précédent, comme une allégorie de la création artistique. Malgré cet écart fondamental, il est possible de discerner les mêmes éléments de la « structure absolue », à savoir, l'axe vertical et ses trois niveaux et le plan équatorial, et ses deux axes qui associent les quatre polarités, croisées deux à deux.

La connotation avec la création primordiale est renforcée par la présence de l'œuf cosmique, à partir duquel, selon différents mythes cosmogoniques, l'univers est généré (Eliade, 1962).

Voici comment Mircea Eliade fait référence à la structure de ces mythes, à partir de l'exemple d'un récit tibétain:

De l'essence des cinq éléments primordiaux est né un gros Œuf (...). Dix-huit œufs sont sortis du jaune de cet œuf. Parmi ces dix-huit œufs, l'œuf du milieu, un œuf en coquille, séparé des autres. C'est à cette coquille que sont nés les œufs, puis les cinq sens, tout est parfait et il est devenu un garçon d'une beauté si rare que cela ressemblait à la réalisation de tous les vœux (Eliade, 1962:25-26).

La peinture se réfère maintenant au thème de la création cosmogonique, il est important de noter que pour Lima de Freitas tout se passe comme si la « structure absolue » fonctionnait comme une authentique « machine du monde », qui génère l'œuf cosmique dont tout vient.

Cette vision coïncide avec la vision abellienne de la sphère sénaire universelle, en tant que dispositif cosmique qui est à l'origine de la création divine, basée sur les premiers versets de la Genèse, comme il s'en explique en détail dans le passage suivant :

On sait que l'hébreu est une langue consonantique qui supporte, sans changement d'orthographe, plusieurs prononciations permettant de rendre compte, à l'aide d'un même corps de lettres, de plusieurs sens. La vocalisation y est en effet indiquée par des points-voyelles étrangers à l'orthographe proprement dite des mots, en sorte que le même verset peut offrir à la fois un sens démotique, qui est celui des interprétations ordinaires, et des sens cachés dits « initiatiques ». Le premier verset se lit en prononciation vulgaire : *Bereschith bara Elohim eth ha-schamaïm v'eth ha-arets*, ce qui signifie, comme on le sait : « Au commencement (ou bien : dans le principe) créèrent les Élohim l'essence des cieux et l'essence de la terre. » Mais dès son premier chapitre le *Siphra di-Tzeniutha*, après avoir énoncé ce même verset, en reprend le premier mot bereschith qui, étant le premier, implique d'emblée tous les autres, et il en donne une autre vocalisation et un second sens. Le *Siphra di-Tzeniutha* ajoute en effet en commentaire : « Six, dans le principe (*bereschith*), il créa six (*baraschith*). » Le premier mot de l'Ancien Testament vocalisé en *baraschith*, signifie en effet « il créa six » et vise donc la création, à l'origine des origines, du sénaire lui-même. (Abellio, 1965:159)

Bien qu'il s'agisse d'un sujet complexe et très spécialisé, il s'agit d'une nouvelle approche pour la lecture de ce tableau, où Lima de Freitas réitère l'idée défendue par Abellio que la « structure absolue » est une création divine, en la présentant à l'origine de la création primordiale.



Fig. 8-L. Freitas, *Dakini*, 1973-74, huiles/toile, In, *Lima de Freitas 50 Anos de Pintura*.

*Dakini* est une entité spirituelle féminine du bouddhisme Vajrayana. Dans la tradition tantrique tibétaine, *Dakini* est l'épouse de *Daka*, dont le nom désigne celui qui se déplace dans le ciel : un pouvoir magique caché se retrouve chez les *Dakinis* mondaines, c'est un don spirituel chez les *Dakinis* « sages ».

La figure représentée par Lima de Freitas semble précisément refléter cette dualité. Extérieurement, la figure semble revêtue d'une apparence mondaine, mais à l'intérieur elle abrite une sphère de lumière dorée, qui peut à nouveau être vue comme une allusion à la

« structure absolue », en raison du marquage de l'axe vertical qui s'étend, dans le sens inférieur, sous la forme virile d'une flèche, vers la vulve, allant vers la terre, de la même manière qu'il s'étend dans le sens supérieur vers la tête, finissant par ouvrir un espace dans le visage qui est déchiré, montrant un autre visage, qui sur le front est également déchiré, libérant un tourbillon de lumière dorée, dont les tons répètent ceux de la sphère de lumière dorée que la figure porte dans l'utérus, faisant allusion à un état de grossesse.

En assumant la double nature de la divinité, Lima de Freitas semble faire allusion ici à la transfiguration du monde banal en spirituel, c'est-à-dire à la transmutation alchimique, transfiguration ou transmutation qui semble, à son tour, être induite, ou du moins, concomitante, à une fécondation intérieure, induite ou manifestée par l'assimilation de la sphère sénaire universelle.

Cette lecture est cohérente avec la gnose abellienne, puisqu'elle aspire à l'émergence du Moi transcendantal, instance transpersonnelle et intersubjective dérivée de la phénoménologie de Husserl, et qu'Abellio explique ainsi :

L'émergence du Je transcendantal a lieu lorsque le corps tout entier est devenu intellect. A ce moment, toute la sphère se confond dans son centre, qui est le Je lui-même, infiniment chargé, et le monde y est enfermé tout entier ou, ainsi que le dit Husserl, mis entre parenthèses, dans une opération dernière qui est la réduction phénoménologique proprement dite. Le Je n'avait jamais cessé d'occuper le centre de la sphère sénaire mais nous ne le savions pas. Il faut cette ultime réduction dans laquelle le « monde » reçoit son sens ultime en tant que tel pour que le Je se donne lui-même son propre sens. L'être du monde en tant que tel apparaît à ce moment comme objet unique de connaissance. Quant à l'édifice des sciences ainsi intégré, qui est celui de la théoricité dans son champ le plus général, il se couronne, toujours au même moment, de la phénoménologie transcendentale elle-même, en tant que théorie de la théoricité, dernière intuition eidétique, corrélat noématique ultime de la noèse du Je se visant lui-même. Ce visé est la structure absolue en tant que contenu de l'acte vécu contenant tous les actes. (Abellio, 1965:93-94)

La présence de la gnose abellienne se retrouve en fin de compte également, dans la toile « Noèse », de 1982, qui selon cette lecture nous révèle à la fois la vision de l'objet et de son contenu, aboutissement de la plus haute connaissance dans le fait de voir.



Fig. 9- L. Freitas, *Noese*, 1982, óleo s/tela, In, *Lima de Freitas 50 Anos de Pintura*.

La *Noèse* est ainsi l'image du « fils de l'homme » dans le christianisme, et elle fait écho à ce qu'Abellio, conformément à l'Évangile apocryphe de Thomas, appelle les Grands Mystères, ainsi qu'on le voit ici :

Jésus a dit : Si la chair a été créée à cause de l'esprit, c'est un miracle. Mais si l'esprit a été créé à cause du corps, c'est un miracle de miracle. Mais moi, je m'émerveille [...] comment une si grande richesse a pu habiter une telle pauvreté ? (Tomé: 29)

Objectivement, le miracle du miracle de la spiritualisation du corps ne ressort ni ne dépend de son explication. La vérité ne se laisse pas déguiser par le vêtement du discours. Le fossé entre comprendre et expliquer, aussi petit soit-il en surface, peut être abyssal, comme le dit Lima de Freitas :

La peinture n'explique pas; avec elle, nous entrons dans le domaine des images. Offrir un univers dans une image, la prodigieuse richesse du monde dans la minuscule clarté d'une image, est le rêve d'un peintre. Lorsque l'artiste réussit à réaliser un monde dans une œuvre, tout le monde finit par comprendre que l'art est la vérité: non pas une vérité démontrable, utilisable, mais un accès immédiat à l'un des plans de la vérité, l'intersection d'une intuition de base du réel possible avec le réel donné. Une vérité parfaite, complète et unique; et pas seulement cela, mais une vérité qui communique au reste des vérités relatives un ton unificateur. Cette vérité de l'œuvre d'art [...] est une forme de connaissance qui présuppose, au fond, une manière d'être. La peinture rend ainsi visible l'être. Il ne s'agit pas seulement de voir le monde, mais de se voir, en voyant le monde: vision exponentielle; conscience du monde et conscience de la conscience. (Freitas, 1965:30)

C'est ici que l'art émerge comme l'unique dialecte de la vérité et sa réalisation la plus adéquate, puisque la « *mise-en-œuvre de la vérité est l'essence de l'art* » (Heidegger, 1935:39).

Dans cet engagement, Abellio et Lima convergent et militent, chacun à sa manière et chacun avec ses armes.

Avant de terminer, voici un défi pour l'avenir. Se pourrait-il que, comme dans la série *Pygmalion et Galatée* de Burne-Jones, qui correspond à l'illustration du cycle vision-action-art de Raymond Abellio, à cette série de tableaux par Lima de Freitas, la présence de l'image de la sphère sénaire universelle reflète une certaine conception de la gnose abellienne ?



Fig. 10- Lima de Freitas, *Anabita*, 1971 Fig. 11- L. Freitas, *Le Jouer de flute*, 1973 Fig. 12- *Dakini*, 74 Fig. 13- *Noese*, 1982

En effet, leur remplacement par ordre chronologique semble montrer une séquence logique. C'est que, à partir de son apparition comme instance inductrice – verbe – de création primordiale, la « structure absolue » commence à s'inscrire dans le monde comme une instance qui révèle un sens du temps, évoluant d'une force organisatrice du monde à une force transfiguratrice du sujet donnant lieu à la création d'une vision claire de soi-même – de l'illumination gnostique.

C'est donc le sens d'une intériorisation progressive de la connaissance comme connaissance de soi, qui semble se révéler dans cette séquence d'images de Lima de Freitas : une séquence qui révèle le pouvoir génétique de la *sphère sénaire universelle*, en tant qu'instance de dévoilement du sens émanant d'une « *structure absolue* » qui active les moments, ou étapes, dans une progression qui révèle le sens ultime de l'être.

Il s'agit donc d'un voyage transcendantal, mais en ce sens non moins aventureux et initiatique que celui des nouveaux Argonautes naviguant sur les vagues de l'art, équipés de caravelles « faites de ce dont sont faits les rêves », ainsi que Pessoa en avait eu la vision.

#### **Note finale :**

Ce texte a été écrit pour l'exposé que l'auteur a présenté au Colloque *Símbolo : a Linguagem do Espírito*, qui accompagna l'exposition *Dos símbolos à eternidade dos Arquétipos*, que s'est tenu à la Galeria Municipal Verney, à Oeiras, Portugal, entre 15-17 novembre 2019.

La présente traduction a été revue et corrigée par notre cher ami et compagnon à la Direction d'ARARE, Jean Charles Roux, dont le compétent travail je reconnais et je remercie bien.

#### **Bibliographie:**

- AA.VV. (1998) *Lima de Freitas - 50 Anos de Pintura*, Lisboa: Hugin Editores
- ABELLIO, R. (1965) *La Structure Absolue. Essai de phénoménologie génétique*, Paris : Gallimard
- ABELLIO, R. (1987a), *Gnose et transfiguration*, In, *Question de*, n° 72, *La Structure Absolue*, Paris : Albin Michel, pp-37-48
- ABELLIO, R. (1987b) ), *Genèse et Transfiguration de l'Occident*, In, *De la politique à la gnose. Entretiens avec Marie-Thérèse de Brosses*, Paris : Belfond, pp. 189-219.
- ABELLIO, R. (1989) *Manifeste de la Nouvelle Gnose*, Paris : Gallimard
- ABREU, J. G. (2015a) *La Connaissance comme l'un des Beaux-Arts*. In, *XII Rencontres Raymond Abellio*, URL : <http://rencontres-abellio.net/documents/Abreu%202015.pdf>
- ABREU, J. G. (2015b) *Raymond Abellio. Caminhada para o Conhecimento*, Paris: Nota de Rodapé
- BRUNO, S. (1902) *A ideia de Deus*, Apud, ROCHA, Afonso (2009) *A gnose de Sampaio Bruno*, Sintra: Zéfiro.
- CAEIRO, M. (2019) *O Teatro das Aparições*, in, <http://urbanaphorisms.com/topics/uncategorised/>
- CORBIN, H. (1964) *Mundus Imaginalis. Ou l'imaginaire et l'imaginal*, In, *Cahiers du Symbolisme*, Nr. 6, pp. 3-26.
- ELIADE, M.(1963) *Aspetos do Mito*, Lisboa: Edições 70 (1989)
- FRANÇA, J. A. (1991) *História da Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa: Bertrand
- FREITAS, L. (1965) *Pintura incômoda*, Lisboa: Dom Quixote.
- GONÇALVES, R. M.(1986) *História da Arte em Portugal no Século XX. De 1945 à Actualidade*, Lisboa: Publicações Alfa, Volume 13.
- HEIDEGGER, M. (1935) *De l'origine de l'œuvre d'art*, Edition bilingue hors commerce. Traduction par Emmanuel Martineau: [https://drive.google.com/file/d/0Bwni\\_b70CVsLYXhrcExIZUtZMm8/edit?pref=2&pli=1](https://drive.google.com/file/d/0Bwni_b70CVsLYXhrcExIZUtZMm8/edit?pref=2&pli=1)
- LOMBARD, P. (1978) *Cahier de L'Herne n° 37*, Raymond Abellio.Paris : Éditions de L'Herne
- OLIVEIRA, J. C. T. (2013), *Emergência do Imaginal e a Palavra Perdida* In, Colóquio "Lima de Freitas: a Emergência do Imaginal", Quinta da Regaleira, Sintra, URL: [https://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwjm-IKZ\\_m\\_rmAhVEzRoKHfNjBocQFjAAegQIBxAC&url=http%3A%2F%2Fvixra.org%2Fpdf%2F1512.0415v1.pdf&usq=AOvVaw3Sy-gXnQWPfoXMIxg8q6JH](https://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwjm-IKZ_m_rmAhVEzRoKHfNjBocQFjAAegQIBxAC&url=http%3A%2F%2Fvixra.org%2Fpdf%2F1512.0415v1.pdf&usq=AOvVaw3Sy-gXnQWPfoXMIxg8q6JH)
- PINHARANDA, J. L. (1995) *O Declínio das Vanguardas: dos Anos 50 até ao fim do milénio*, In, PEREIRA, P. (Dir) *História da Arte Portuguesa*, III Volume, Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 593-647
- TOMÉ, *Gospel of Thomas*, URL: [http://www.gnosis.org/naghamm/nhl\\_thomas.htm](http://www.gnosis.org/naghamm/nhl_thomas.htm)

VERNEY, D. (2019) *Modèles logiciels de la création : références spirituelles, sources scientifiques et techniques*, In, ABREU, J. G. et VERNEY, D., *Création artistique et modélisation logicielle – Phase 3*, XVI Rencontres Raymond Abellio, 13-14/09/19, Toulouse. <http://rencontres-abellio.net/documents/Verney%202019.pdf>

**Infographie:**

Círculo Lima de Freitas: <http://circulolimadefreitas.blogspot.com/>

Rencontres Raymond Abellio / ARARE : <http://rencontres-abellio.net/pt/>