

***Mater Admirabilis* et les saints**

Histoire d'une fresque devenue lieu de grâces et de pèlerinage

Julien BÉCHARD, 17 octobre 2016

La contemplation actuelle de *Mater Admirabilis*, à la Trinité-des-Monts, pourrait laisser penser que la fresque a été conçue dès l'origine pour devenir une image de dévotion, le centre d'une chapelle et un lieu de pèlerinage.

Son histoire est pourtant beaucoup plus simple dans ses débuts, et même assez improbable. La fresque n'a été commandée ni pour une chapelle ni pour prendre place au-dessus d'un autel. Aucune autorité ecclésiastique n'en avait demandé l'exécution. Elle fut peinte dans un corridor par une jeune postulante française qui commençait à peine à apprendre la technique de la fresque. Pendant quelque temps, l'hypothèse de la gratter fut même envisagée.

Quelques années plus tard, cependant, un pape s'était agenouillé devant elle ; des guérisons et des conversions lui étaient attribuées ; des ex-voto apparaissaient sur les murs ; une médaille était frappée et des reproductions circulaient. Des figures qui seraient ensuite canonisées vinrent également prier devant cette image.

L'histoire de *Mater Admirabilis* est donc celle de la transformation d'une peinture née dans la vie ordinaire d'une communauté religieuse en une image de dévotion largement diffusée. Cette évolution peut être retracée avec une précision remarquable grâce au témoignage de Pauline Perdrau elle-même. En 1862, dix-huit ans après les faits, la peintre rédige une *Petite notice historique sur la chapelle de Mater Admirabilis à Rome*. Ce texte constitue le principal fil conducteur de cette étude. Il peut être complété par l'ouvrage publié en 1864 par l'abbé Alfred Monnin, encore très proche des événements, ainsi que par les recherches plus récentes de Monique Luirard, fondées notamment sur les archives privées de la Société du Sacré-Cœur.

La Société du Sacré-Cœur et la Trinité-des-Monts

La naissance de la fresque doit d'abord être replacée dans son cadre institutionnel. La Société du Sacré-Cœur est alors une congrégation relativement récente, fondée en 1800 autour de Madeleine-Sophie Barat. Dès l'origine, l'éducation, notamment celle des jeunes filles, occupe une place importante dans sa mission.

En 1828, le pape Léon XII invite la Société du Sacré-Cœur à établir une communauté et une école à la Trinité-des-Monts. Lorsque Pauline Perdrau y arrive en 1844, les

Religieuses du Sacré-Cœur ne sont donc installées dans les lieux que depuis seize ans.

Ce contexte est essentiel. *Mater Admirabilis* naît à la fois dans un couvent et dans une maison d'éducation, ce qui contribue à expliquer la réception rapide, par les pensionnaires, de cette représentation d'une Vierge très jeune.

Pauline Perdrau : une postulante et une artiste

Pauline Perdrau arrive à la Trinité-des-Monts au printemps 1844, peu après son vingt-neuvième anniversaire. Elle souhaite entrer dans la Société du Sacré-Cœur, tout en poursuivant à Rome une formation artistique déjà commencée.

Monique Luirard précise qu'elle est reçue comme postulante à la Trinité tout en suivant des cours de peinture dans l'atelier de Maximilien Seitz. Elle indique également que Pauline était la fille d'une connaissance de Madeleine-Sophie Barat.

Pauline se trouve alors à un tournant de son existence : elle discerne sa vocation religieuse tout en poursuivant sa formation artistique. Si elle possède déjà une pratique de la peinture, elle reste encore peu expérimentée dans la technique particulière de la fresque.

Quelques semaines après son arrivée survient l'épisode que Pauline elle-même présente comme l'origine immédiate de la fresque.

L'origine du projet : « Ah, si la Sainte Vierge daignait venir elle-même... »

Au mois de mai 1844, la chaleur commence à se faire sentir à Rome. Pauline explique que les religieuses ont quitté leur salle commune et prennent désormais leurs récréations dans un vaste corridor situé au premier étage, au-dessus du cloître.

Un dimanche, pendant la récréation de midi, la supérieure, Mère de Coriolis, est appelée au salon. Pauline rapporte alors cette exclamation : « Ah, si la Sainte Vierge daignait venir elle-même présider notre récréation ! »

Face à la place que Mère de Coriolis vient de quitter se trouve une grande niche vide. Pauline conçoit alors l'idée d'y représenter la Vierge et propose à ses sœurs : « Voulez-vous que je fasse venir ici la Sainte Vierge ? » La proposition est immédiatement accueillie avec enthousiasme.

Ces paroles sont rapportées par Pauline dans sa notice de 1862. Elles appartiennent donc au souvenir que la peintre elle-même a voulu conserver de l'origine de son œuvre. La forme donnée à cette représentation s'enracine toutefois dans un souvenir plus ancien, remontant à son enfance.

Une image venue de l'enfance

Pauline évoque en effet un souvenir de son enfance en Vendée. Elle avait appris à filer, apprentissage auquel sa grand-mère attachait une grande importance. La jeune Pauline se lassait cependant parfois de son fuseau.

Sa bonne, Jacqueline, avait trouvé une manière particulière de l'encourager. Elle lui suggérait d'imaginer le Temple de Jérusalem et la Sainte Vierge de son âge, occupée elle aussi à filer, laborieuse et silencieuse.

Pauline écrit plus tard : « Mon imagination d'enfant se figurait déjà la naïve et pieuse Sainte Vierge que j'ai reproduite après bien des années. »

Ce témoignage est essentiel pour comprendre la genèse de *Mater Admirabilis*. L'image ne résulte pas d'abord d'un programme iconographique savamment élaboré ; elle procède d'un souvenir personnel, ancien et très simple : celui d'une enfant qui associe son propre travail à celui d'une jeune Marie.

Bien des années plus tard, devant la niche vide de la Trinité-des-Monts, cette image d'enfance ressurgit et fournit à Pauline le sujet de la fresque.

Les hésitations de Pauline devant la technique de la fresque

L'enthousiasme initial laisse rapidement place à la conscience des difficultés techniques. La niche doit être peinte à fresque, alors que Pauline affirme n'étudier cette technique que depuis quinze jours et n'avoir encore rien réalisé de semblable.

Craignant l'échec, elle envisage un temps de ne plus donner suite à son projet, avant de le présenter finalement à Mère de Coriolis.

La supérieure se montre réservée. Le lieu lui paraît mal choisi : il s'agit d'un corridor situé à proximité de la chapelle. Surtout, l'inexpérience de Pauline rend possible un échec ; dans cette hypothèse, la peinture serait grattée.

Pauline précise même que Mère de Coriolis avait d'abord envisagé de lui faire réaliser un premier essai dans un escalier, précisément parce qu'il aurait été plus facile de le faire disparaître. Malgré ces réserves, l'autorisation est finalement accordée.

Pauline commence à peindre le 1^{er} juin 1844. Dans sa notice, elle qualifie cette date de « jour de la fête de l'intérieur de la Sainte Vierge ». L'expression, singulière, demanderait une étude spécifique. Elle renvoie à un registre spirituel distinct de l'histoire matérielle de la fresque et n'est donc pas développé ici.

L'attention peut dès lors se porter sur la composition de la fresque elle-même.

Une iconographie ancrée dans la vie de la maison

Pauline choisit de représenter Marie adolescente au Temple de Jérusalem, occupée au travail, avec une quenouille et une corbeille à ouvrage.

Cette corbeille n'est pas inventée : Pauline précise qu'elle a reproduit celle de Mère de Coriolis. Ce détail souligne l'ancrage de la fresque dans le lieu où elle est peinte. Le pavage représenté prolonge visuellement celui du corridor, tandis que certains objets appartiennent directement à la vie quotidienne de la maison.

La composition crée ainsi une continuité entre l'espace représenté et le cadre réel. L'expression employée par Pauline, « faire venir » la Sainte Vierge, prend ici tout son sens.

Le lys, le livre, la quenouille et le travail manuel structurent l'iconographie, tandis que le silence et le recueillement de la jeune Marie deviendront l'un des traits les plus caractéristiques de *Mater Admirabilis*.

Monique Luirard propose à ce sujet une interprétation suggestive. Selon elle, Pauline, alors postulante et engagée dans une période d'attente et de discernement, aurait pu projeter une part de ses propres interrogations sur cette jeune Marie.

Cette lecture relève de l'interprétation historique et non d'une affirmation de Pauline. Elle demeure néanmoins cohérente avec la situation de la peintre : au moment où elle cherche encore la forme que prendra sa propre vie, elle représente Marie avant l'Annonciation, avant Nazareth et avant Bethléem, c'est-à-dire à un moment où son avenir semble encore ouvert.

La réalisation de la fresque

La technique employée impose un travail rapide. Chaque matin, un maçon prépare sur le mur la portion de chaux fraîche que Pauline doit peindre dans la journée, l'enduit devant rester humide pendant l'exécution.

Pauline rapporte le conseil récurrent du maçon : « Signora, la journée sera chaude... presto, pressez-vous ! »

Le 22 juin, lorsqu'elle peint le visage de Marie, Pauline affirme avoir travaillé de six heures du matin à sept heures du soir. Elle associe cette date à une fête de Notre-Dame de la Paix. L'identification liturgique exacte de cette mention appelle la prudence, mais elle témoigne de la précision avec laquelle Pauline conserve le souvenir de cette journée.

Une fois la fresque achevée, son apparence initiale suscite toutefois de fortes réserves.

Le séchage de la fresque et la transformation des couleurs

Pauline explique qu'une fresque fraîche présente des couleurs très foncées et qu'il faut attendre le séchage pour que les véritables tonalités apparaissent. La communauté ne dispose alors que de l'aspect immédiat de l'œuvre.

Le visage paraît rouge, la robe d'un ponceau très vif et le manteau jaune. Pauline écrit que la communauté garde devant son œuvre un « silence, charitable il est vrai, mais décourageant ».

Une religieuse chargée de veiller sur sa santé lui dit seulement : « Au moins, il ne faut pas vous fatiguer pour cela. » Le maçon, en revanche, demeure beaucoup plus confiant.

Pauline décide alors de cacher la peinture derrière un drap et vient, tous les trois ou quatre jours, observer son évolution par une petite ouverture.

Au fil du séchage, les couleurs se transforment : le visage s'éclaircit et les tons s'adoucissent. Au bout d'une quinzaine de jours, Pauline peut écrire que la Vierge est devenue « le lys des vallées, la fleur des champs ».

La fresque, un temps susceptible d'être grattée, est finalement conservée. Elle ne porte cependant pas encore le nom sous lequel elle sera ensuite connue.

De la Madonna del Giglio à *Mater Admirabilis*

Pauline l'appelle d'abord Madonna del Giglio, la Madone du Lys. Les pensionnaires commencent à venir devant elle et à y chanter des cantiques lors des fêtes de la Sainte Vierge.

Pauline prend l'habit à la Trinité-des-Monts en avril 1845. Lorsqu'elle quitte ensuite Rome, elle vient faire ses adieux à sa Madonnina. Elle écrira plus tard qu'elle laissait cette peinture dans son « beau cloître alors solitaire », sans pouvoir prévoir le développement futur de sa dévotion.

Elle va même jusqu'à considérer comme le premier « miracle » de *Mater* le fait d'avoir été choisie comme peintre et d'avoir pu réaliser une œuvre dont elle se croyait incapable.

Après son départ, une religieuse exilée accueillie à la Trinité vient régulièrement prier devant la fresque et l'appelle *Mater Admirabilis*. C'est ainsi, selon Pauline, que la Madonna del Giglio reçoit progressivement son nouveau nom.

Pauline ne donne pas le nom de cette religieuse dans sa notice. Monique Luirard, travaillant à partir des archives privées de la Société du Sacré-Cœur, l'identifie comme une abbesse basilienne de Lituanie, Mère Makrine.

Le nom semble donc s'être imposé dans la prière avant même la visite de Pie IX. Certaines versions plus simplifiées de l'histoire attribuent directement le titre au pape, mais le témoignage de Pauline invite à la prudence : lorsque Pie IX découvre la fresque, le nom est déjà en usage. Son intervention donnera en revanche à la dévotion une ampleur nouvelle.

Le 20 octobre 1846 : Pie IX

Élu quelques mois auparavant, le 16 juin 1846, Pie IX visite pour la première fois, le 20 octobre suivant, les Religieuses du Sacré-Cœur de la Trinité-des-Monts.

Pauline rapporte qu'après avoir rencontré la communauté et le pensionnat, le pape visite la maison. Arrivé devant *Mater Admirabilis*, il s'agenouille et, selon ses mots, « pria longtemps en silence ».

Il loue ensuite « la pureté, la candeur, l'aimable simplicité » que l'on avait voulu donner à la Sainte Vierge. Le sujet de Marie au Temple, âgée d'environ douze ans, lui paraît à la fois pieux et nouveau.

Toujours selon Pauline, Pie IX accorde alors une indulgence de trois cents jours à ceux qui réciteraient devant la peinture trois Ave Maria et trois fois l'invocation : « Mater Admirabilis, ora pro nobis ».

La date du 20 octobre acquiert dès lors une importance particulière et devient celle de la fête de *Mater Admirabilis*. Le lien de Pie IX avec la fresque se prolonge par la suite : le site historique de la Trinité-des-Monts indique qu'il revint vingt-et-une fois prier devant la petite Madone à laquelle il était particulièrement attaché.

À partir de 1846, le statut de l'image se transforme nettement. D'une dévotion principalement interne à la communauté, elle devient une image devant laquelle le pape s'est publiquement agenouillé, qu'il a béni et à laquelle il a accordé une faveur spirituelle.

Les premiers récits de grâces apparaissent presque immédiatement après cette visite.

Les miracles dans les sources

Le terme de « miracle », volontiers employé par les documents du XIXe siècle, doit être manié avec précaution.

L'historien ne peut se substituer à une enquête médicale ou canonique ni déclarer, cent quatre-vingts ans plus tard, qu'une guérison est surnaturelle. Il peut en revanche établir un fait historique précis : à partir de 1846, les archives de la Trinité recueillent des récits de guérisons, de conversions et de faveurs que les personnes concernées attribuent à l'intercession de *Mater Admirabilis*.

Ces récits jouent un rôle majeur dans la transformation progressive du corridor en lieu de dévotion.

L'une des principales sources pour cette période est l'abbé Alfred Monnin. En 1864, seulement vingt ans après la réalisation de la fresque, il publie *Mater Admirabilis ou les quinze premières années de Marie Immaculée*.

Monnin explique s'appuyer sur ce qu'il appelle les « Archives de Mater-Admirabilis », conservées à la Trinité. Il y relève notamment des brefs et décrets pontificaux, ainsi que des récits de conversions, de vocations et de guérisons.

Parmi ces récits, celui de l'abbé Blampin occupe une place particulière.

L'abbé Blampin et le premier ex-voto

D'après Monnin, l'abbé Blampin est prêtre, membre de la Congrégation du Saint-Cœur de Marie. Il avait exercé son ministère plusieurs années à l'île Bourbon, aujourd'hui La Réunion, avant de perdre complètement la voix.

Arrivé à Rome en 1846 dans l'espoir qu'un changement de climat améliore son état, il ne constate aucune évolution.

Quelque temps après la visite de Pie IX devant *Mater Admirabilis*, il lui est conseillé de venir prier devant la fresque. Il commence alors à fréquenter régulièrement le corridor.

Le 6 novembre 1846, selon le récit de Monnin, il tente de prononcer les noms de Jésus, Marie et Joseph. Il ne parvient d'abord qu'à émettre un son rauque, puis récite trois Ave Maria.

Toujours selon Monnin, sa voix revient alors. Le lendemain, il célèbre la messe « à mezza voce, sans effort ».

L'épisode prend également une dimension matérielle. Durant son aphonie, l'abbé Blampin utilisait une petite ardoise pour communiquer. Après la guérison, celle-ci est suspendue dans le corridor ; Monnin la présente comme le premier ex-voto de *Mater Admirabilis*.

La grâce attribuée à *Mater* laisse ainsi une trace tangible. Le récit oral ou écrit se double désormais d'un objet conservé sur place, bientôt rejoint par d'autres témoignages matériels.

Monique Luirard, qui travaille notamment à partir du Journal de la Trinité, retrouve elle aussi la tradition d'une première guérison obtenue une quinzaine de jours après la bénédiction de Pie IX.

La chronologie souligne la rapidité du processus : le 20 octobre 1846, Pie IX vient prier devant *Mater* ; le 6 novembre intervient, selon les sources, la guérison de Blampin ; le 21 novembre, Monique Luirard situe la première messe célébrée devant *Mater*.

La transformation du lieu de prière s'opère donc en quelques semaines.

Quelques autres grâces

Les récits recueillis par Monnin sont nombreux. Sans les énumérer tous, quelques exemples permettent de comprendre comment se construit la réputation de *Mater Admirabilis*.

Monnin rapporte plusieurs guérisons attribuées à son intercession, notamment dans le milieu des jésuites romains. Il relate aussi l'histoire d'un pauvre ouvrier devenu incapable de travailler, qui promet d'offrir une couronne d'argent à *Mater* s'il guérit.

Ne disposant que de très peu de ressources, cet homme met progressivement de côté une partie des aumônes qu'il reçoit, jusqu'à pouvoir faire réaliser la couronne et venir l'offrir devant la fresque.

Un autre ensemble de récits concerne les enfants. Monnin consacre même plusieurs pages à ce qu'il appelle « les petites miraculées de Mater-Admirabilis ».

Il rapporte notamment le cas d'une enfant d'environ un an, considérée comme perdue après de violentes convulsions ; sa mère vient prier devant *Mater* et attribue ensuite son rétablissement à cette intercession.

Il mentionne également une petite fille d'origine polonaise privée de l'usage de ses jambes, puis une enfant de trois ans donnée pour mourante.

Au-delà de la question du miracle au sens strict, ces récits montrent la constitution rapide d'un lien entre *Mater* et l'enfance. La jeunesse de Marie dans la fresque avait déjà suscité l'identification des pensionnaires ; elle favorise aussi le développement d'une dévotion familiale.

Parents et enfants viennent ainsi demander protection, réconfort ou guérison devant la fresque.

Les ex-voto se multiplient. Monique Luirard note qu'ils finiront par couvrir les murs de l'oratoire, conservant la mémoire de grâces attribuées à *Mater* et venues de nombreux pays.

La transformation du corridor en chapelle

La fréquentation croissante du lieu rend bientôt nécessaire son aménagement.

Monique Luirard indique que, dès juillet 1847, les religieuses transforment le corridor en chapelle, notamment grâce aux dons de bienfaiteurs polonais.

Le contraste avec 1844 est saisissant. Trois ans auparavant, Mère de Coriolis hésitait à laisser Pauline peindre dans ce corridor, craignant un échec qui aurait conduit à gratter la fresque.

Désormais, le corridor est transformé pour conserver l'œuvre et accueillir ceux qui viennent y prier : le lieu s'adapte ainsi à l'image.

1849 : la médaille de *Mater*

Une nouvelle étape dans la diffusion de la dévotion est franchie avec la médaille de *Mater Admirabilis*.

Jusqu'alors, la rencontre avec *Mater* suppose de venir à la Trinité-des-Monts. La fresque, fixée à son mur, ne peut circuler. La médaille permet désormais de diffuser l'image au-delà du lieu d'origine.

Pendant le siège de Rome, la communauté fait, selon le récit de la supérieure reproduit par l'abbé Monnin, le vœu de faire frapper une médaille de *Mater Admirabilis* si le couvent et ses élèves sont préservés.

Le texte rapporte le retour de la paix à Rome le 2 juillet 1849. La communauté s'empresse alors d'accomplir son vœu et fait commander la médaille.

Son revers porte notamment l'inscription : *Ego flos campi et lilium convallium*, « Je suis la fleur des champs et le lys des vallées ».

La médaille ne constitue pas seulement un souvenir ; elle devient également un vecteur de diffusion de la dévotion.

Monnin lui associe presque immédiatement un récit de conversion. Un jeune protestant, venu devant *Mater* sans manifester beaucoup d'intérêt, reçoit l'une des premières médailles. Il revient ensuite à la Trinité, demande à recevoir une instruction religieuse puis, selon le récit, est baptisé.

L'historien ne peut déterminer la relation de causalité entre la médaille et cette conversion. L'épisode montre cependant que la dévotion à *Mater* commence à circuler hors du lieu même où se trouve la fresque.

La diffusion de l'image

Monique Luirard montre comment cette diffusion s'opère : les pensionnaires quittent Rome en emportant des images, les religieuses passent d'une maison à l'autre et les pèlerins repartent dans leur pays.

Des reproductions apparaissent, des médailles circulent, puis des statuettes et diverses images de dévotion se multiplient.

Mater Admirabilis se retrouve ainsi progressivement dans les maisons et les établissements du Sacré-Cœur à travers le monde.

Le phénomène est remarquable : une fresque, par définition inséparable de son mur, donne naissance à une image particulièrement mobile.

La diffusion des reproductions inverse ainsi le mouvement initial : les fidèles ne viennent plus seulement à *Mater* ; l'image de *Mater* rejoint à son tour les communautés et les familles.

Cette diffusion explique également que l'histoire de la fresque croise celle de figures que l'Église reconnaîtra plus tard comme saintes ou bienheureuses.

Mater Admirabilis et les saints

La présence de saints et de grandes figures ecclésiastiques devant *Mater* ne constitue pas un épisode isolé de son histoire. Elle résulte de la place progressivement acquise par la chapelle dans la vie religieuse romaine.

Quelques figures suffisent à rendre compte de cette fréquentation.

Sainte Madeleine-Sophie Barat

Madeleine-Sophie Barat occupe naturellement une place particulière, même si sa relation à *Mater Admirabilis* fait l'objet d'une autre contribution de la journée.

Monique Luirard rapporte que les pensionnaires de la Trinité furent immédiatement sensibles à l'âge de la Vierge : « Elle a notre âge, cette Vierge-là, et pas une autre Madone ne l'a. »

Madeleine-Sophie Barat elle-même aurait dit à Pauline : « Votre petite Sainte Vierge n'est pas mal du tout. En allant à la tribune, je fais souvent un coude pour aller la regarder. Elle m'attire, elle a l'âge de nos élèves et me parle de cette jeunesse à laquelle j'ai voué ma vie. »

Luirard renvoie ici aux écrits de Pauline Perdrau, *Les Loisirs de l'Abbaye*.

Cette remarque suffit à montrer pourquoi la fresque a pu trouver une place si naturelle dans une congrégation consacrée à l'éducation des jeunes filles.

Le bienheureux Pie IX

Le rôle de Pie IX ne se limite pas à une approbation officielle de la dévotion.

Dans le récit de Pauline, son attitude devant l'image occupe une place centrale : il s'agenouille, prie longuement en silence et revient ensuite à plusieurs reprises.

Le site historique de la Trinité-des-Monts indique même qu'il revint vingt-et-une fois rendre visite à la petite Madone.

Le lien entre Pie IX et *Mater* appartient ainsi pleinement à l'histoire spirituelle du lieu.

Saint Jean Bosco

Parmi les autres saints dont la tradition de la Trinité conserve le souvenir figure saint Jean Bosco. Monique Luirard mentionne son passage et donne la date du 7 janvier 1867.

Sainte Thérèse de Lisieux

Thérèse Martin, future sainte Thérèse de l'Enfant-Jésus et de la Sainte-Face, figure également parmi les visiteurs de la chapelle.

Monique Luirard écrit simplement : « On sait que Thérèse Martin est venue prier devant la fresque. »

Aucune source connue ne permet de préciser ce qu'elle pensa de cette jeune Marie silencieuse et recueillie.

La seule présence attestée de Thérèse devant *Mater* suffit néanmoins à inscrire la fresque dans son pèlerinage romain.

Un lieu fréquenté par les prêtres et les ecclésiastiques

La fréquentation de *Mater* ne se limite pas aux seules personnes ultérieurement canonisées. La chapelle devient progressivement un lieu de prière pour les prêtres et les ecclésiastiques séjournant à Rome.

Monique Luirard cite le Journal de la Trinité, qui rapporte que Mgr Manning, durant le concile Vatican I, appelait la chapelle de *Mater* sa « cathédrale ». Il y conduisait les personnes qu'il accompagnait et y célébrait notamment des baptêmes et des abjurations.

Le même Journal de la Trinité souligne la dévotion des séminaristes de différentes nationalités. Luirard mentionne également le futur cardinal Raphaël Merry del Val ainsi que Giacomo della Chiesa, futur Benoît XV, parmi les dévots de *Mater*.

Dans la Rome de la seconde moitié du XIXe siècle, la petite chapelle devient ainsi un lieu de passage ecclésial relativement important.

Jean-Paul II : la poursuite de la diffusion

Un dernier épisode permet de mesurer la permanence de cette diffusion. Le 26 mars 2003, lors de l'audience générale de Jean-Paul II, une reproduction grandeur nature de *Mater Admirabilis* se trouve près de l'escalier menant à la basilique Saint-Pierre.

Cette copie est destinée à la paroisse Sainte-Catherine de Varsovie.

Le document qui relate l'événement indique la présence d'une importante délégation polonaise conduite par le cardinal Glemp, ainsi que d'une délégation de la Trinité-des-Monts et des ambassadeurs de Pologne et de France auprès du Saint-Siège.

La veille, après une messe célébrée à la Trinité, la copie avait été transportée au Vatican, où elle avait passé la nuit dans la chapelle privée du pape.

Le lendemain, Jean-Paul II bénit cette copie avant son départ pour la Pologne.

L'épisode résume le chemin parcouru depuis 1844 : une fresque peinte par Pauline Perdrau dans un corridor, et dont la conservation même avait d'abord paru incertaine, donne naissance à une image destinée à circuler bien au-delà de Rome.

En 2003, la bénédiction d'une reproduction grandeur nature par Jean-Paul II avant son départ pour Varsovie illustre cette diffusion internationale et durable de *Mater Admirabilis*.

Conclusion

L'histoire de *Mater Admirabilis* ramène finalement à son point de départ : une niche vide dans un corridor de la Trinité-des-Monts.

À l'origine, aucun grand projet n'existe : ni commande pontificale, ni sanctuaire à fonder, ni volonté explicite de créer une nouvelle dévotion.

Le projet naît d'une récréation de religieuses, d'une niche vide, du souvenir d'enfance d'une jeune postulante, de sa formation encore récente à la fresque et des contraintes très concrètes imposées par la technique.

La fresque est peinte, suscite d'abord l'inquiétude de la communauté, puis est cachée derrière un drap jusqu'à ce que ses couleurs s'éclaircissent.

Les pensionnaires commencent ensuite à venir devant elle ; une religieuse exilée lui donne le nom de *Mater Admirabilis* ; Pie IX s'y agenouille ; les premiers récits de grâces se diffusent.

Une petite ardoise devient le premier ex-voto, le corridor est transformé en chapelle, une médaille est frappée et les reproductions quittent Rome.

Prêtres, pèlerins, papes et saints viennent prier devant la fresque, tandis que son image se diffuse progressivement dans le monde.

La prière que Pauline rapporte avoir prononcée devant son œuvre achevée prend, rétrospectivement, une portée particulière.

Elle écrit : « Si dans ces lieux, on vous honore, on vous prie, je serai toujours avec ceux qui vous rendront hommage et je laisse mon cœur à vos pieds pour qu'il s'unisse à tous les actes d'amour qu'on vous offrira devant cette image bénie. »

L'histoire de *Mater Admirabilis* peut ainsi être comprise comme celle d'une image née dans l'intimité d'une communauté, devenue progressivement un lieu de prière et de grâces, puis un point de rencontre pour une Église beaucoup plus vaste que Pauline Perdrau n'aurait pu l'imaginer.

Cette histoire tout entière trouve son origine dans une simple niche vide.

Principales sources citées

Pauline Perdrau, *Petite notice historique sur la chapelle de Mater Admirabilis à Rome*, texte daté de Paris, 6 mai 1862.

Pauline Perdrau, *Les Loisirs de l'Abbaye*, vol. II.

Abbé Alfred Monnin, *Mater Admirabilis ou les quinze premières années de Marie Immaculée*, Paris, Charles Douniol, 1864.

Monique Luirard, *Les religieuses du Sacré-Cœur à la Trinité-des-Monts*, Rome, 2002.

Le Peintre de Mater Admirabilis. Mère Pauline Perdrau, Religieuse du Sacré-Cœur, 1815-1895, 1937.