

Adrien Dufresne et l'émergence de l'architecture religieuse moderne à Québec (1936-1954)

Fanny Martel

Résumé

Dès les années 1920, la nécessité de créer des bâtiments religieux qui répondent davantage aux besoins contemporains commence à émerger dans le milieu intellectuel québécois. Dans la ville de Québec, les architectes adhèrent moins rapidement aux principes du modernisme international que ne le font ceux de Montréal et de Saguenay. Ils développent plutôt une approche qui leur est propre, sans rupture totale avec la tradition. Néanmoins, certains membres des milieux architectural, intellectuel et religieux dénoncent le recours abusif à un vocabulaire architectural copié du passé, qui ne peut plus s'harmoniser au contexte du xx^e siècle. Dans cette perspective, l'architecte Adrien Dufresne s'efforce de concevoir des lieux de culte modernes, caractérisés par le respect des propriétés des matériaux, la visibilité de la structure et l'importance moindre de l'ornementation. En nous appuyant sur une analyse visuelle et discursive, nous évaluerons sa contribution au développement de l'architecture religieuse du diocèse de Québec de 1936 à 1954.

La carrière du jeune architecte Adrien Dufresne, consacrée à la conception de bâtiments religieux, est véritablement lancée en 1937, au moment de l'inauguration de l'église Sainte-Thérèse-de-l'Enfant-Jésus à Beauport. Dufresne est alors félicité pour avoir conçu un lieu de culte véritablement moderne puisque cette construction est associée à une nouvelle étape dans l'histoire de l'architecture religieuse de la province. Sainte-Thérèse reçoit également un accueil chaleureux du clergé, comme en témoignent les propos de monseigneur Ernest Lemieux : « Loin de rompre avec la meilleure tradition artistique, cette architecture la continue et la renouvelle de façon originale et mieux adaptée aux procédés modernes de construction¹. » Cette église est donc perçue comme une réalisation qui rompt avec les tendances dominantes de l'architecture religieuse récente tout en assurant une continuité avec la tradition artistique.

Les ouvrages et articles portant sur l'architecture canadienne et québécoise décrivent habituellement la première moitié du xx^e siècle comme une période ancrée dans le passé au cours de laquelle les tentatives de modernisation demeurent isolées. Dans son ouvrage intitulé : *A History of Canadian Architecture*, l'historien de l'architecture Harold Kalman nomme « *late revivals* » le maintien de la tendance du xix^e siècle à s'inspirer des styles historiques. Par contre, il nuance cette interprétation en présentant quelques architectes qui se sont efforcés d'être modernes en simplifiant les formes et l'ornementation. Dès la moitié des années 1930, un certain effort de distanciation à l'égard de l'historicisme commence effectivement à se développer. Toutefois, selon Kalman, cet effort n'a eu de réelles répercussions qu'après la Seconde Guerre mondiale². Claude Bergeron signe, quant à lui, plusieurs ouvrages et articles sur l'architecture moderne québécoise. Cet historien de l'architecture considère les seize années suivant le début du krach boursier (1929-1945) comme une période de transition qui demeure somme toute conservatrice puisque l'architecture publique continue de perpétuer la tradition classique et l'architecture religieuse, celle des styles historiques³. La modernité architecturale est donc généralement définie en tant que rupture avec le passé.

Dans le contexte qui nous intéresse, cette caractérisation de la modernité ne peut cependant s'appliquer sans nuance. En effet, si l'on considère la position de Gérard Morisset, notaire et architecte de Québec vigoureusement opposé à l'éclectisme et l'historicisme du xix^e siècle, une vision plus modérée se dessine sans égard pour la rupture avec le passé ou la création de formes originales et personnelles : « La condition essentielle de tout art : Être de son temps, c'est-à-dire répondre à des besoins nouveaux tout en profitant de l'expérience du passé et en tenant compte des progrès de la science et de l'industrie⁴. » Principalement actif dans la région de Québec, Adrien Dufresne conçoit entre 1936 et 1954 de nombreux lieux de culte qui répondent à la nécessité d'être de son temps. Il prend ainsi part à l'émergence d'une architecture religieuse moderne à Québec et dans les environs. Si plusieurs de ses collègues choisissent la plume afin d'exprimer leurs idées, cet architecte originaire de Beauport participe très peu au discours architectural. Sa contribution se mesure plutôt grâce aux bâtiments qu'il conçoit dans la capitale. Sur le territoire du diocèse de Québec, les formes monumentales et traditionnelles des églises ne commencent à disparaître qu'à partir du début des années 1960, accusant ainsi un certain retard par rapport aux régions de Montréal et de Saguenay⁵. Toutefois, les critiques négatives envers l'architecture religieuse des dernières années commencent à apparaître près de quatre décennies plus tôt, principalement sous la plume de Gérard Morisset et de Jean-Thomas Nadeau, architecte et homme religieux. Le culte irraisonné du passé, l'imitation de matériaux et l'ignorance des techniques modernes de construction sont alors montrés du doigt. À cet égard, le rapport entre la matérialité et l'ornementation occupe une

place de premier plan dans le discours de l'époque et constitue une préoccupation essentielle chez Dufresne.

Cet article a donc pour but de démontrer, à travers la question de la matérialité et de l'ornementation, dans quelle perspective les bâtiments religieux de cet architecte ont pu être considérés comme modernes. Pour y arriver, nous aborderons le contexte architectural dans lequel Dufresne s'inscrit, et plus particulièrement celui de la région de Québec, puis nous procéderons à une brève présentation de cet architecte, qui demeure à ce jour méconnu et peu documenté. Nous terminerons enfin avec l'analyse de ses principales œuvres religieuses érigées dans le diocèse de Québec de 1936 à 1954.

Repenser les arts sacrés : innover selon la tradition

À Québec, au début de la décennie 1920, Gérard Morisset et Jean-Thomas Nadeau deviennent les principaux acteurs d'un renouveau des arts religieux grâce aux textes qu'ils publient régulièrement dans *L'Action catholique* et dans *l'Almanach de l'Action sociale catholique*⁶. Remettant en question la situation contemporaine des arts sacrés et de l'architecture religieuse, Morisset formule depuis 1924 de nombreuses critiques envers les églises érigées au cours des 70 années précédentes. Il déplore notamment « le règne exclusif du plâtre et du ferblanc [sic] » et « l'art de pacotille⁷ », c'est-à-dire l'imitation de matériaux soi-disant plus nobles en utilisant des matériaux malléables comme le plâtre, ainsi que l'utilisation d'un vocabulaire architectural désuet et copié du passé. Il faut savoir cependant que si les années 1920 marquent les débuts du débat au Québec, ce type de réflexion a d'abord émergé en Europe dès la décennie 1910, au moment où plusieurs artistes ont commencé à se réunir au sein de groupes et d'associations créés dans le but de renouveler l'art sacré.

Le cas de la France nous est particulièrement pertinent, car plusieurs artistes et architectes de ce pays effectuent des visites au Québec entre les années 1920 et 1940. Certains viennent y prononcer des conférences, d'autres publient des articles dans les revues locales et quelques-uns prennent littéralement part à la vie culturelle québécoise⁸. Dès le lendemain de la Première Guerre mondiale, commencent à se multiplier dans l'Hexagone les théories remettant en question la pratique de l'architecture et de l'art religieux. Celles-ci s'expriment notamment sous forme de jugements négatifs formulés envers l'architecture sacrée des dernières années, qui portent plus particulièrement sur la fidélité archéologique par rapport aux styles historiques et sur le recours à des matériaux « mensongers », utilisés à des fins d'imitation. À juste titre, Frédéric Debuyssat reprend la formulation utilisée par l'historien Roger Aubert en qualifiant ces années de « demi-siècle qui a préparé Vatican II⁹ ». Si le fameux concile ouvert en 1962 incarne la manifestation la plus évidente d'une institution qui se modernise, suivie de près par une architecture qui s'adapte aussi à la société actuelle, plusieurs

bouleversements ont effectivement préparé cette réforme. Dans ce contexte, les écrits d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, architecte et restaurateur français du XIX^e siècle, constituent la référence théorique et artistique par excellence, autant au Québec qu'en France¹⁰. Les *Entretiens sur l'architecture* (1863-1872) laissent en effet présager la réflexion qui s'affirmera entre les deux guerres mondiales : « Emparons-nous naïvement des moyens fournis par notre temps, appliquons-les sans faire intervenir des traditions qui ne sont pas viables aujourd'hui, et alors seulement nous pourrons inaugurer une nouvelle architecture¹¹. » Déjà à cette époque, Viollet-le-Duc condamne les architectes qui s'inspirent trop souvent de principes ne pouvant plus répondre aux besoins de la société contemporaine. Toutefois, il continue de valoriser l'étude du passé, surtout médiéval, afin d'en examiner les fondements constructifs, et non pas pour en imiter les formes architecturales. Les débats qui suivront la Grande Guerre seront à leur tour animés par cette même recherche de vérité visant le rejet du pastiche irrationnel et une meilleure compréhension des traditions artistiques.

Au Québec, ce n'est qu'à partir des années 1930 que le discours amorcé par Morisset et Nadeau commence véritablement à se généraliser, surtout grâce à la visite d'artistes européens ayant pris part au débat sur le renouveau des arts sacrés durant l'entre-deux-guerres. Parmi ceux-ci, dom Paul Bellot, un moine et architecte français, a exercé une influence particulière sur les bâtisseurs québécois à la recherche de nouvelles solutions en architecture religieuse¹². Au début des années 1930, c'est surtout grâce à de jeunes étudiants en architecture que les idées de Bellot commencent à imprégner le discours québécois. Dans la région de Québec, Adrien Dufresne cherche ainsi à initier ses collègues au travail du moine et tente de diffuser son œuvre auprès d'un plus large public, avec l'aide de ses collègues Claude-Marie Côté et Edgar Courchesne. Avant même la venue de Bellot, ils préparent en effet deux expositions sur les réalisations de celui-ci : une première à Montréal en août 1932 et une seconde à Québec en décembre de la même année. Parallèlement, ils vantent leur maître dans les journaux quotidiens et dans les revues spécialisées¹³ et s'affairent à le faire venir à l'Institut scientifique franco-canadien afin qu'il y prononce une série de conférences. Ces efforts seront récompensés en 1934, lors du premier séjour de Bellot au Canada.

La théorie de dom Bellot est clairement exposée dans l'ouvrage *Propos d'un bâtisseur du bon Dieu*, qui reprend intégralement le contenu des huit conférences qu'il prononce en 1934. L'impératif « innover selon la tradition » constitue le principe fondamental qui régit son discours. En effet, bien que cet architecte se positionne contre la copie servile de monuments anciens, il ne cherche pas à nier en bloc toute tradition artistique. Il souhaite au contraire y rester fidèle, mais en respectant certaines conditions particulières. Adhérant à la théorie de Viollet-le-Duc, Bellot admire principalement l'architecture médiévale

française, ne cherchant pas à y puiser un vocabulaire formel, mais plutôt l'esprit constructif ayant engendré la création de celui-ci. C'est dans cette mesure que son admiration porte surtout sur l'âge gothique, dont les formes « étaient foncièrement logiques et rationnelles, dictées simultanément à l'architecte, et par les données du problème particulier, et par la nature des matériaux disponibles¹⁴ ». Quant à l'élément d'innovation, celui-ci s'exprime par le fait de « reprendre l'esprit qui a présidé à l'édification des grandes architectures et y adapter nos moyens modernes [...] pour exprimer dans la matière l'âme de notre époque, bien terre à terre et pourtant pleine d'espoir¹⁵ ». Ainsi, bien que Bellot demeure attaché à l'architecture du passé, il ne cherche pas pour autant à négliger l'esprit propre à son époque.

Selon cet architecte, les considérations structurales et formelles dans un bâtiment religieux doivent dominer la couleur et la lumière, bien que ces deux dernières caractéristiques demeurent essentielles pour le décor architectural. Le moine unit donc la dimension rationnelle (ligne et forme) à une dimension plus sensualiste, qui fait appel aux sens (couleur et lumière). À cet égard, la huitième conférence des *Propos* démontre l'importance que Bellot accorde à la couleur et la lumière tout en les soumettant aux éléments de la structure, eux-mêmes conditionnés par la matière utilisée : « le chef-d'œuvre par excellence est l'édifice architectural, où la forme, élément principal du beau, est revêtu de son complément naturel, la couleur¹⁶ ». Les œuvres architecturales de Bellot témoignent en effet de l'importance de cette affirmation. La couleur du matériau, seul motif décoratif, souligne à la fois les éléments architectoniques et la matière utilisée tandis que la lumière tamisée par les fenêtres porte l'attention du spectateur sur l'autel. Exilé aux Pays-Bas à la suite de l'adoption de la Loi de Séparation des Églises et de l'État en 1905¹⁷, il a surtout recours à la brique, un matériau local, et il exploite principalement celle-ci afin de créer le décor de l'église, ce qui lui a valu le surnom de « poète de la brique ». Cependant, lorsqu'il retourne en France en 1928, il utilise également le béton, matériau moderne par excellence, mariant parfois celui-ci à la brique plus traditionnelle.

Le passage de Paul Bellot au Québec et les nombreuses conférences qu'il y a prononcées ont eu des conséquences directes sur l'évolution de l'architecture religieuse durant les vingt années suivantes¹⁸. De nombreuses églises érigées au Québec au cours de cette période se réclament effectivement de son nom, à tel point que le style *dombellotiste*, tel qu'on le surnomme à l'époque, devient un véritable courant architectural entre 1935 et 1955. De plus, Bellot contribue directement au paysage architectural québécois par sa collaboration à d'importants chantiers religieux. Il retourne ainsi au Québec à la fin des années 1930, accompagné de son ami et sculpteur Henri Charlier, afin de compléter le dôme de l'oratoire Saint-Joseph à Montréal, interrompu à cause du décès de l'architecte principal, Alphonse Venne. À la même

époque, il s'associe également avec Claude-Marie Côté et Félix Racicot pour la construction de l'abbaye bénédictine de Saint-Benoît-du-Lac¹⁹.

Lors de ce deuxième séjour, il prononce en 1940 une conférence devant l'*Alliance Française*, au cours de laquelle il manifeste, non sans mécontentement, son étonnement par rapport au style qui lui est associé, n'appréciant guère certaines « copies » de ses œuvres : « Beaucoup de reproductions de ces sanctuaires me sont tombées sous les yeux, mais je dois dire en toute honnêteté que je ne voudrais pas être plus que leur père putatif; et je me récuserais s'il fallait les signer. [...] C'est, si vous le voulez, du dom Bellot, mais bien souvent ils ont trahi la lettre et n'en ont pas saisi l'esprit²⁰. » Néanmoins, selon Claude Bergeron, le style dom-bellotiste constitue la plus importante contribution de la région de Québec à l'architecture religieuse de la province entre les années 1930 et 1960²¹. Dufresne est d'ailleurs l'un des principaux représentants de ce style, et ce, à l'échelle de la province.

Adrien Dufresne, architecte d'églises

Inscrit à l'École des beaux-arts de Québec en 1922, Adrien Dufresne est admis deux ans plus tard à la section d'architecture de cet établissement, qui lui accorde son diplôme en 1930. Dès 1926, au cours de sa deuxième année d'études, le jeune architecte commence à s'intéresser plus particulièrement aux problèmes que pose la conception d'un édifice sacré. À cette époque, l'architecture religieuse d'inspiration médiévale retient davantage son attention, comme en témoignent les auteurs et les architectes auxquels il s'intéresse²², ainsi que les correspondances écrites qu'il entretient. Il se familiarise donc avec les écrits de Viollet-le-Duc, mais alors que ce dernier se tourne surtout vers l'architecture gothique française, Dufresne explore aussi l'architecture anglo-saxonne.

C'est également à partir de 1926 que Dufresne entre en contact, au moyen de correspondances écrites, avec deux architectes très actifs dans le domaine religieux, qui tirent principalement leur inspiration des édifices gothiques. Il sollicite d'abord les conseils de l'architecte anglais Giles Gilbert Scott, alors que ce dernier dirige le vaste chantier de la cathédrale anglicane de Liverpool, en Angleterre. Dès les premières lettres, Scott encourage Dufresne à rechercher l'esprit gothique plutôt qu'un savoir archéologique absolu : « *The most important quality to get hold of in Gothic work is the feeling of its style rather than a knowledge of its formation. [...] A mere archaeological knowledge is not in itself sufficient, as was shown by the Gothic revival architects of the last century, whose archaeological knowledge was considerable, but who failed to produce any works of real outstanding artistic merit*²³. » Bien que les deux hommes continuent à s'échanger des lettres jusqu'en 1960, c'est véritablement la relation que Dufresne entretient avec dom Paul Bellot qui demeure la plus déterminante dans sa carrière.

Leur correspondance débute en 1926 alors que l'architecte de Beauport cherche à entrer en contact avec le groupe d'artistes français L'Arche, très actif dans le mouvement de renouveau des arts religieux de l'entre-deux-guerres et dont fait partie Bellot. C'est donc ce dernier qui répond à sa missive, amorçant ainsi une longue relation professionnelle qui ne se termine qu'en 1944, avec le décès du moine. Terminant premier de sa promotion, Dufresne reçoit en 1930 une bourse du gouvernement provincial lui permettant de poursuivre sa formation à l'étranger. Plutôt que de poursuivre son parcours « beaux-arts », il choisit alors de parfaire ses compétences dans l'atelier de Bellot à Wisques, en France. L'intérêt que porte Dufresne à l'architecture de son maître sera décisif. De retour en Amérique, les premières églises qu'il conçoit sont en effet nettement caractérisées par le style et la théorie artistique de ce dernier. Par ailleurs, plusieurs historiens de l'architecture abordent les œuvres de Dufresne en comparaison avec celles de dom Bellot²⁴. Si l'influence de ce dernier sur l'architecte québécois demeure irréfutable, cette interprétation aurait cependant avantage à être nuancée. Dans une entrevue accordée à la radio, que l'on peut dater entre 1954 et 1964²⁵, l'architecte de Beauport cherche à se dégager du modèle dom-bellotiste en affirmant que « si on a étudié dom Bellot, avec mes deux autres confrères qu'on a parlés [Edgar Courchesne et Claude-Marie Côté], nous nous sommes assis une certaine réputation en évoluant et en se dégageant un peu de la formule du début²⁶ ». De plus, l'impressionnante documentation rassemblée par Dufresne au fil des années nous permet véritablement de constater que ses champs d'intérêt sont demeurés variés tout au long de sa vie.

Principales œuvres religieuses d'Adrien Dufresne dans la région de Québec

Les premières réalisations de Dufresne demeurent manifestement marquées par l'influence de Bellot. L'église Sainte-Thérèse-de-l'Enfant-Jésus, construite en 1936 et 1937, constitue non seulement sa première commande à titre d'architecte principal, mais également le premier exemple d'édifice dom-bellotiste au Québec, avec un intérieur de briques. Pouvant accueillir 750 fidèles, cette église présente des dimensions relativement modestes qui correspondent aux besoins de la paroisse. Elle est formée d'un plan en croix latine dont la symétrie presque parfaite se trouve à peine altérée par la sacristie placée à la gauche du chœur²⁷. Les façades extérieures sont caractérisées par une pierre polychrome en provenance de Beauport, alors que les ouvertures sont discrètement encadrées de briques rouges. Quant au toit, celui-ci est couvert d'une ardoise vert olive et bleu-noir formant une frise décorative. De plus, il est surmonté à l'extrémité ouest par un clocher unique pyramidal posé sur des abat-sons.



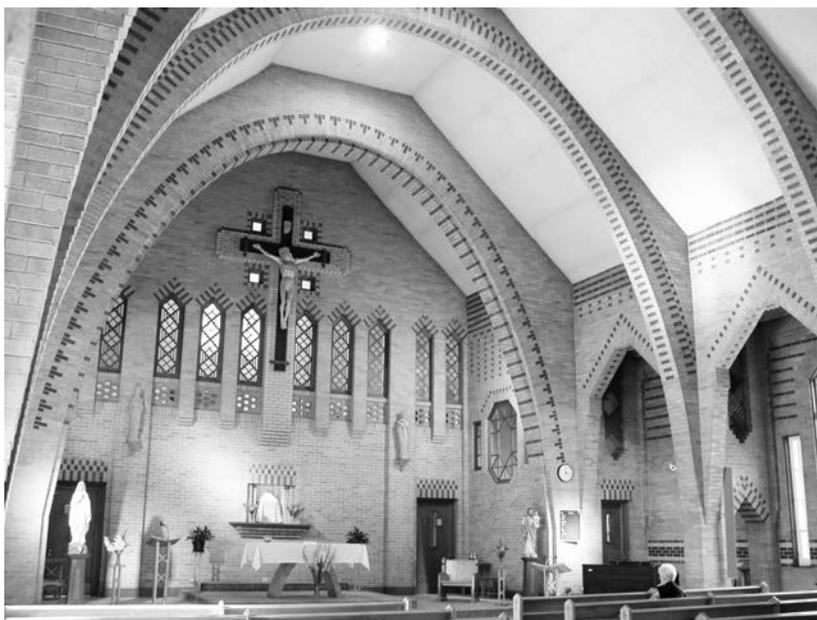
Adrien Dufresne, Vue extérieure de l'église Sainte-Thérèse-de-l'Enfant-Jésus, Beauport (Québec), 1936-1937. Photographie: Marc Grignon

À l'intérieur, une nef unique sans bas-côtés est rythmée par une succession d'arcs paraboliques en briques, dont le dernier plus imposant et plus ornementé sépare l'espace des fidèles du chœur²⁸.

Avec l'église Sainte-Thérèse, Dufresne fait ses premières armes. La ressemblance avec l'architecture de Bellot est à ce moment incontestable. Outre le fait qu'il utilise la même silhouette parabolique pour les arcs intérieurs, le jeune architecte de Beauport exploite les propriétés de la brique au même titre que son maître lorsque ce dernier a travaillé aux Pays-Bas. Respectueux du besoin de vérité matérielle, l'architecte utilise la brique comme seul élément de décor, notamment grâce à la diversité de couleurs. Cette fidélité par rapport au système architectural dombellotiste vaudra d'ailleurs à Dufresne toutes sortes d'éloges de la part du clergé, de certains critiques et du moine lui-même. Certes, en 1932, Edgar Courchesne déploie une architecture semblable dans la crypte du séminaire de Saint-Charles-Borromée à Sherbrooke, mais l'appropriation de Dufresne s'applique ici à l'ensemble du bâtiment. En introduisant au Québec l'architecture dombellotiste de briques, il sera ainsi considéré comme un architecte moderne, exploitant un nouveau genre d'architecture qui ne cherche pas à répéter des formules copiées du passé, pas plus qu'il ne cherche à rompre définitivement avec les traditions artistiques²⁹. Bellot tient, quant à lui, des propos élogieux dans un article de 1938. Il y décrit Dufresne comme un architecte de talent qui a

su créer, avec peu de moyens financiers, une œuvre intéressante dans laquelle tous les éléments ont leur raison d'être et sont en parfaite harmonie les uns avec les autres puisqu'ils suivent les règles dictées par le matériau³⁰.

En 1942, Dufresne obtient sa première commande de grande envergure pour la résidence Sainte-Geneviève, un établissement de patronage pour jeunes filles tenu par les Sœurs du Bon-Pasteur de Québec³¹. Suivant le modèle établi par l'église Sainte-Thérèse-de-l'Enfant-Jésus, l'architecte tire profit des propriétés du matériau dans le but de créer une ornementation riche, sollicitant peu de moyens financiers. À l'exception de la voûte, il emploie exclusivement des briques beiges, rouges et brunes en exploitant les effets créés par l'appareillage du matériau, particulièrement le long des arcs de la nef. À la fois la couleur et la forme structurale, la première étant subordonnée à la deuxième, permettent la création d'effets décoratifs intéressants.



Adrien Dufresne, Vue intérieure de la chapelle Sainte-Geneviève, Québec, 1942. Photographie: Marc Grignon

En somme, avec l'église Sainte-Thérèse et la chapelle Sainte-Geneviève, Dufresne propose un modèle d'architecture religieuse de son temps, fidèle au principe de sincérité matérielle et structurale. La façon de miser sur les composantes architecturales et sur le pouvoir décoratif de la brique comme seul élément d'ornementation répond tout à fait à la conception nuancée de l'architecture moderne dans le contexte de l'époque, soit celui du renouveau des arts religieux.

Le cœur de la carrière architecturale de Dufresne se situe entre les années 1945 et 1955. Après dix années de pratique, sa notoriété à titre d'architecte de bâtiments religieux est bien établie. Ainsi deux projets d'églises à grande échelle lui sont-ils confiés dans la ville de Québec en 1946: celui de l'église Notre-Dame-de-la-Paix, pour laquelle il a déjà conçu le bâtiment temporaire, et celui de l'église Saint-Pascal-Baylon. Construite en milieu urbain dans le quartier Saint-Roch de Québec, de 1946 à 1948, l'église Notre-Dame-de-la-Paix fait l'objet d'une multitude de propositions de la part de Dufresne avant que soit élaboré le projet final. Après avoir considéré un terrain de forme triangulaire, la Commission d'urbanisme envisage la possibilité d'ériger le bâtiment sur un terrain carré. L'architecte répond alors aux problèmes qui lui sont présentés en produisant plusieurs dessins en fonction des deux différents îlots. L'une de ces propositions présente un plan hexagonal et l'autre un plan carré. Dans les deux cas, la nef est surmontée d'arcs diagonaux qui se croisent au centre de l'espace principal, une première dans la carrière de Dufresne³². Tous les plans indiquent qu'il s'agit d'un édifice centré, mais le fait que l'autel soit situé à l'extrémité et que la nef soit couverte d'un toit à deux versants laisse plutôt l'impression qu'il s'agit d'une église longitudinale³³. Près d'un mois après l'obtention du contrat, le terrain triangulaire est abandonné au profit de l'îlot carré. En définitive, c'est toutefois un plan longitudinal, disposé selon un axe diagonal, qui est réalisé³⁴. Outre le fait que ce type de plan est plus répandu à cette époque dans le diocèse de Québec, il est également probable que la nécessité d'intégrer d'autres bâtiments sur un terrain déjà exigu – le presbytère et la salle paroissiale – ait suggéré ce type de plan, tout comme la disposition diagonale de l'église sans transept qui permet d'occuper le terrain au maximum sans gaspiller d'espace.

Malgré les modifications importantes du projet, chacune des propositions comprend des arcs qui se croisent. Toutefois, cette disposition particulière ne s'est jamais concrétisée et le projet définitif de Notre-Dame-de-la-Paix est finalement caractérisé par un intérieur composé d'arcs et de murs en briques qui se distingue peu de celui de l'église Sainte-Thérèse-de-l'Enfant-Jésus et de la chapelle Sainte-Geneviève, particulièrement en regard de l'importance accordée au matériau.

Tout comme dans ces deux bâtiments, le décor est essentiellement créé par le matériau, c'est-à-dire la brique à l'intérieur et la pierre à l'extérieur. À Notre-Dame-de-la-Paix, la brique est comparable à celle de Sainte-Geneviève avec ses tons beige, blanc, rouge et noir, qui viennent principalement souligner le contour des arcs et des fenêtres. À l'extérieur, l'architecte accorde aux matériaux autant de soin qu'à l'intérieur. Il y fait alterner des bandes larges et minces de granit avec des bossages plus prononcés pour le soubassement, alors que quelques bandeaux en pierre à chaux intègrent des lignes plus nettes autour des ouvertures et rythment horizontalement les élévations.



Adrien Dufresne, Vue intérieure de l'église Notre-Dame-de-la-Paix, Québec, 1946-1948. Photographie : Archives de l'Archidiocèse de Québec, AAQ 3 UN, Paroisse et fabrique Notre-Dame-de-la-Paix, vol. 5 (Photographie *Le Soleil*)

Parallèlement à la construction de l'église Notre-Dame-de-la-Paix, l'architecte de Beauport est appelé, en 1946, à dresser les plans d'une deuxième église urbaine à grande échelle, Saint-Pascal-Baylon. Érigée dans le secteur de Limoilou, de 1946 à 1949, cette église fait face au chemin de la Canardière, une rue importante dans le quartier,

constituant ainsi un repère visuel imposant, notamment grâce à son haut clocher et sa façade triangulaire solidement ancrée au sol. Comme dans plusieurs de ses réalisations antérieures, Dufresne a recours à deux types de pierre, c'est-à-dire le calcaire et le granit, qui permettent de souligner certains éléments et de jouer avec les différences de tonalités et de textures. L'architecte opte également pour un plan en croix latine d'une symétrie parfaite, fermé par un chœur de forme carrée³⁵. L'extérieur de Saint-Pascal-Baylon se dégage peu du modèle d'églises répandu dans le diocèse de Québec à cette époque, avec son articulation en croix latine, sa monumentalité et ses matériaux traditionnels.

Dufresne s'éloigne tout de même des projets précédents en combinant à l'intérieur deux matériaux bien différents, soit la brique pour les murs latéraux et le chœur, et le béton pour la voûte et les arcs de la nef.



Adrien Dufresne, Vue intérieure de l'église Saint-Pascal-Baylon, Québec, 1946-1949. Photographie: Marc Grignon

Dans l'ouvrage *Dom Bellot et l'architecture religieuse au Québec*, l'historienne de l'architecture Nicole Tardif-Painchaud identifie l'église Saint-Pascal-Baylon comme une nouvelle étape dans la carrière de l'architecte, notamment parce que le décor s'est largement développé et que l'ornementation y occupe une place plus importante³⁶. Pour notre part, nous croyons que les jeux de contrastes, et particulièrement le contraste entre la brique et le béton, participent à cette impression de richesse décorative plus élaborée. La combinaison de ces deux

matériaux amène par la même occasion un contraste formel entre l'arc arrondi du chœur et les arcs angulaires au-dessus de la nef. Cette différence s'explique en fait par la volonté de l'architecte de procéder avec logique en respectant les propriétés du matériau utilisé. Ainsi le coffrage requis pour l'usage du béton armé prescrit-il cette silhouette angulaire, alors que la forme elliptique sied mieux à l'usage de la brique. À Saint-Pascal, les contrastes de couleur sont également importants, particulièrement entre les arcs de béton et la voûte surmontant la nef, puisqu'ils ont pour effet de mettre en évidence la structure du bâtiment tout en rythmant l'espace. Il faut savoir par ailleurs que ces éléments sont à l'origine couverts d'une peinture bleu-vert pour les arcs et vert olive pour la voûte³⁷, des couleurs moins neutres et plus contrastantes que les tons de beige et de blanc qui s'y trouvent aujourd'hui.

Dans l'article «L'architecture religieuse et le modernisme international (1945-1955)», Claude Bergeron décrit les dix années suivant la fin de la Seconde Guerre mondiale comme les années cruciales de transition ayant libéré l'architecture religieuse québécoise des formes et des matériaux traditionnels afin d'embrasser la modernité architecturale³⁸. Rappelons que dans la deuxième moitié des années 1940, c'est principalement par l'entremise de l'architecture dom-bellotiste que peut se mesurer la contribution du diocèse de Québec à l'évolution de la modernité architecturale religieuse dans la province. Ce type d'architecture est loin de dénigrer le passé, mais cherche au contraire à s'en inspirer afin de mieux innover. Ainsi, bien qu'au premier coup d'œil les églises Notre-Dame-de-la-Paix et Saint-Pascal-Baylon nous paraissent dépassées si on les compare à des exemples plus avant-gardistes de l'époque, ces œuvres mettent-elles au contraire en évidence la position originale et plus modérée que développe le diocèse de Québec dans le contexte de l'émergence de l'architecture religieuse moderne au Québec.

L'église Saint-Fidèle, construite de 1952 à 1954 dans le secteur de Limoilou de Québec, serait, quant à elle, l'une des églises les plus innovatrices de la ville avant 1960³⁹, et ce, malgré qu'elle ait conservé certains éléments traditionnels tels qu'un plan en croix latine extrêmement symétrique, un extérieur en pierres ainsi qu'une monumentalité générale. Cette œuvre constitue en quelque sorte le couronnement du travail de Dufresne à Québec. En effet, il s'agit, dans un premier temps, du projet le plus important qu'il dirige sur le plan de l'échelle et de la capacité, puisque l'église peut accueillir près de 2 500 personnes au total. Dans un deuxième temps, ce projet se distingue également grâce à un système structural tout à fait nouveau par rapport aux œuvres qu'il a conçues jusqu'à ce jour. Vu de l'extérieur, ce bâtiment ne se démarque cependant pas particulièrement par son originalité et s'harmonise parfaitement au contexte de Québec. La ressemblance avec l'église Saint-Pascal-Baylon, érigée quelques années plus tôt à quelques coins de rue, est frappante grâce à l'adoption d'une façade triangulaire,

flanquée d'un clocher légèrement dégagé. De plus, la maçonnerie est caractérisée par une alternance régulière d'assises de pierres larges et minces et par un contraste de matérialité mettant en évidence la silhouette du toit et les ouvertures. Il n'est effectivement pas inhabituel chez Dufresne de récupérer, parfois même à l'identique, des idées proposées pour un bâtiment antérieur, qu'elles aient été réalisées ou non. Ainsi cette articulation de l'élévation principale a-t-elle d'abord été présentée en 1942, pour l'église Sainte-Marguerite de Trois-Rivières, mais ce projet n'a jamais vu le jour. Il a donc été repris la même année pour l'église Notre-Dame-de-la-Paix⁴⁰ avant qu'il ne soit véritablement concrétisé lors du chantier de l'église Saint-Pascal-Baylon et repris six ans plus tard pour l'église Saint-Fidèle.

Cela dit, c'est véritablement grâce à son intérieur que cette église peut être considérée comme étant novatrice dans le contexte de Québec.



Adrien Dufresne, Vue intérieure de l'église Saint-Fidèle, Québec, 1952-1954. Photographie: Fanny Martel

Il s'agit de la première œuvre religieuse de Dufresne dont l'intérieur est entièrement composé de béton armé. Encore une fois, l'organisation intérieure est inspirée d'un projet développé pour l'église Notre-Dame-de-la-Paix en 1946. Effectivement, à l'église de Limoilou, Dufresne pourra finalement mettre en pratique le système de supports qu'il a tenté de faire accepter quelques années auparavant, avec ses arcs en béton enchevêtrés, traversés par une nervure centrale au sommet de la voûte.

La terminologie employée afin de décrire l'intérieur de l'église Saint-Fidèle évoque surtout le mouvement et l'abstraction qui y sont déployés. Les expressions « maniérisme géométrique⁴¹ », « expressionnisme géométrique⁴² », « intérieur tourmenté⁴³ » ainsi que « effet d'instabilité⁴⁴ » et « velléité de maniérisme⁴⁵ » sont ainsi utilisées par certains historiens de l'architecture du Québec. Ce type de descriptions nous apparaît peu étonnant étant donné que Dufresne choisit de multiplier les arcs et les nervures, augmentant par le fait même le nombre de facettes et de formes géométriques sur la surface de la voûte et intensifiant l'animation de cet intérieur mouvementé. Cependant, la lecture de la structure reste très claire, surtout si on tient compte de l'apparence originale de cet intérieur, documentée dans les photographies anciennes. En effet, la couleur des surfaces était différente au moment de l'inauguration et offrait, tout comme à Saint-Pascal-Baylon, un contraste plus fort entre la voûte et les arcs, ce qui permettait de mettre davantage en évidence le système structural de l'édifice.

En comparaison avec l'église Sainte-Thérèse-de-l'Enfant-Jésus, première œuvre de Dufresne, l'église Saint-Fidèle présente un décor et un système structural bien différents, avec un intérieur beaucoup moins sobre. Cela dit, certains principes demeurent les mêmes, dont la mise en valeur de la structure, notamment grâce à la polychromie, ainsi que le respect des propriétés matérielles puisque l'abondance de formes angulaires résulte de l'usage exclusif du béton armé. Notons en terminant que c'est en 1955, un an après l'inauguration de l'église Saint-Fidèle, que la province de Québec fait son entrée dans le modernisme international en architecture religieuse alors que sont amorcés les chantiers de l'église Notre-Dame-du-Bel-Amour de Roger D'Astous, à Montréal, et de l'église Saint-Marc-de-Bagotville de Paul-Marie Côté à La Baie, au Saguenay⁴⁶. Ces deux bâtiments abandonnent de manière plus franche les matériaux conventionnels et la tradition architecturale, mais dans le contexte particulier du diocèse de Québec, Saint-Fidèle apparaît comme une nouveauté par rapport à ce qui se construisait depuis les dernières décennies. Effectivement, dans cette région, ce n'est qu'à partir de la décennie 1960 que « le conservatisme et la monumentalité, qui ne semblaient pas vouloir céder, font place soudainement à tous les caractères d'une architecture fonctionnelle et moderne⁴⁷ ».

En 1948, dans le périodique *Architecture, Bâtiment, Construction*, l'architecte de Sherbrooke Denis Tremblay définit le style moderne comme « le résultat logique de l'obéissance de l'artiste aux lois intrinsèques de la matière qu'il utilise et aux fins auxquelles l'édifice sera consacré. L'architecture moderne est fonctionnelle. Elle cherche la beauté dans ce que Viollet-le-Duc nomme *la distinction de la forme dépouillée de tout ornement superflu*⁴⁸ ». Dans le contexte de l'émergence d'une architecture religieuse moderne au sein du diocèse de

Québec, Adrien Dufresne demeure fidèle à cette définition, car il respecte la primauté de la forme structurale et des propriétés du matériau en subordonnant les éléments d'ornementation à ces deux composantes. L'architecte de Beauport doit également considérer les « fins auxquelles l'édifice sera consacré », c'est-à-dire la fonction de celui-ci. Dans le cas précis d'un lieu de culte, il s'agit d'affirmer son caractère sacré et c'est pourquoi Dufresne conserve certaines caractéristiques traditionnellement associées à l'architecture d'église, notamment le plan en croix latine, le clocher imposant, l'intérieur voûté et l'extérieur en pierres. Cette modernité architecturale ne fait donc pas référence au Mouvement moderne ou au Style international, mais elle se veut plus modérée, n'opérant qu'une rupture partielle au passé et visant la sincérité matérielle, structurale et ornementale.

Notes

1. Ernest Lemieux, « Nouvelle église dans le style Dom Bellot », *L'Action catholique*, 9 mai 1936, p. 4.
2. Harold Kalman, *A History of Canadian Architecture*, tome 2, Toronto, Oxford University Press, 1994, p. 705.
3. Claude Bergeron, *Architectures du xx^e siècle au Québec*, Québec, Éditions du Méridien, 1989, p. 127.
4. Gérard Morisset, « Propos d'architecture. Architecture religieuse moderne. L'église de Noordhoek (Hollande) », *Almanach de l'Action sociale catholique*, vol. 13 (1929), p. 53.
5. Bergeron, *L'architecture des églises du Québec, 1940-1985*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1987, p. 146.
6. G. Morisset, « Édifices religieux en France et chez nous », *Almanach de l'Action sociale catholique*, vol. 8 (1924), p. 79-85; G. Morisset, « L'art religieux chez nous », *Almanach de l'Action sociale catholique*, vol. 9 (1925), p. 60-68; G. Morisset, « Propos d'architecture religieuse. Architecture religieuse nationale. Rationalisme en architecture », *Almanach de l'Action sociale catholique*, vol. 10 (1926), p. 108-114; G. Morisset, « Le rationalisme en architecture », *Almanach de l'Action sociale catholique*, vol. 11, (1927), p. 39-44; G. Morisset, « Propos d'architecture. Le classicisme et ses faux dogmes », *Almanach de l'Action sociale catholique*, vol. 12 (1928), p. 57-62; G. Morisset, « Propos d'architecture. Architecture religieuse moderne. L'église de Noordhoek (Hollande) », *loc. cit.*; Jean-Thomas Nadeau, « Chronique artistique », *L'Action catholique*, 21 décembre 1927, p. 3; Nadeau, « Chronique artistique », *L'Action catholique*, 12 avril 1928, p. 3.
7. G. Morisset, « Édifices religieux en France et chez nous », *loc. cit.*, p. 82.
8. En 1927, Mauricie Denis vient prononcer une série de conférences en Amérique. L'artiste André Lecoutey séjourne, quant à lui, une première fois au Québec en 1937, mais le voyage qu'il effectue en 1946 sera plus décisif pour l'histoire de l'art sacré au Québec. Il participe alors à la formation d'un groupe d'artistes s'occupant spécifiquement d'art d'église, *Le Retable*, ainsi qu'à la fondation d'une revue d'art religieux, *Arts et pensée*, dans laquelle il signe de nombreux articles en faveur d'un art sacré moderne. Entre 1940 et 1946, Marie-Alain Couturier prend activement part au milieu artistique montréalais, notamment en enseignant à l'École du Meuble. Dans le domaine de l'architecture, cependant, c'est la venue en 1934 de l'architecte et moine français dom Paul Bellot qui demeure la plus déterminante.
9. Frédéric Debuyst, *Le renouveau de l'art sacré: de 1920 à 1962*, Paris, Mame, 1991, p. 15.
10. Albert Munier, *Un projet d'église au xx^e siècle*, Paris, Desclée de Brouwer et cie, 1933, p. 14; G. Arnaud-D'Agnel, *L'art religieux moderne*, Grenoble, B. Arthaud, 1936, p. 31. Les chanoines Munier et Arnaud-D'Agnel considèrent Viollet-le-Duc et ses *Entretiens sur l'architecture* comme les précurseurs de la modernisation architecturale. La contribution de ce dernier consiste principalement à l'abandon de la copie des monuments antiques, la subordination du décor aux éléments constructifs et l'étude de l'architecture gothique, non pas pour les formes qu'elle présente, mais surtout pour la logique structurale dont elle fait preuve.
11. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, tome 2, Paris, A. Morel, 1872, p. 67.

12. Pour une étude plus approfondie de l'influence de Bellot sur l'architecture religieuse au Québec, voir Nicole Tardif-Painchaud, *Dom Bellot et l'architecture religieuse au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1978.
13. Adrien Dufresne, « Autour d'une œuvre d'architecture religieuse et monastique », *L'Action catholique*, 24 décembre 1932, p. 2; Edgar Courchesne, « Un poète de la brique », *Le Devoir*, 13 décembre 1932, p. 1; Courchesne, « L'œuvre architecturale de Dom Paul Bellot, O.S.B. », *L'Action nationale*, vol. 2, (décembre 1933), p. 250-255; Courchesne, « Une œuvre d'architecture », *Almanach de l'Action sociale catholique*, vol. 17 (1933), p. 82-85; Courchesne, « Dom Paul Bellot, O.S.B. », *Journal – Royal Architectural Institute of Canada*, vol. 11, n° 2 (February 1934), p. 29-30.
14. Dom Paul Bellot, *Propos d'un bâtisseur du bon Dieu*, Montréal, Éditions Fides, 1948, p. 37.
15. *Ibid.*, p. 46.
16. *Ibid.*, p. 127.
17. En France, la Loi de Séparation des Églises et de l'État de 1905 confirme l'exclusion du catholicisme de la sphère publique, ce qui provoque l'exil de plusieurs communautés religieuses.
18. Tardif-Painchaud, *op. cit.*, p. 47-114.
19. Contrairement à ce qu'il aurait souhaité, dom Bellot s'est vu refuser l'affiliation temporaire à l'Association des architectes de la province de Québec, l'obligeant à collaborer avec certains membres québécois de cette association professionnelle.
20. Bellot, « Art et Tradition », *Revue trimestrielle canadienne*, vol. 26, n° 104 (décembre 1940), p. 382-383.
21. Bergeron, *L'architecture des églises du Québec, 1940-1985, op. cit.*, p. 145.
22. La liste complète des ouvrages et périodiques contenus dans la bibliothèque d'Adrien Dufresne se trouve à la Division des archives de l'Université Laval (Fonds Adrien-Dufresne, P218).
23. Lettre de Giles Gilbert Scott à Adrien Dufresne, 13 septembre 1926 (Division des archives de l'Université Laval, Fonds Adrien-Dufresne, P218/14/1.4).
24. À ce jour, la première et principale source abordant les églises de Dufresne demeure l'ouvrage de Nicole Tardif-Painchaud, *Dom Bellot et l'architecture religieuse au Québec*. Étant donné qu'il s'agit d'un ouvrage traitant précisément de l'influence du moine bénédictin sur les architectes québécois, Tardif-Painchaud mise sur les éléments qui rapprochent Dufresne de son modèle. Selon cette historienne, les œuvres religieuses de ce dernier sont les plus représentatives du dom-bellotisme, car l'architecte de Beauport s'approprie plusieurs caractéristiques propres à ce style. À la suite de cette publication, la plupart des historiens de l'architecture ayant abordé les œuvres de Dufresne se sont directement référés aux conclusions de Tardif-Painchaud. Voir Bergeron, *Architectures du xx^e siècle au Québec, op. cit.*; Bergeron, *L'architecture des églises du Québec, 1940-1985, op. cit.*; Luc Noppen et Lucie K. Morisset, *Lieux de culte : situés sur le territoire de la ville de Québec*, Québec, Ville de Québec, Service de l'urbanisme, 1994.
25. L'enregistrement de cette entrevue est conservé à la Division des archives de l'Université Laval. Il n'y a aucune mention d'année sur l'enregistrement lui-même ou indication de la part des archivistes. Cela dit, on peut approximativement dater cette entrevue entre 1954 et 1964 grâce aux bâtiments mentionnés par Dufresne au cours de l'entretien, terminés ou en cours de réalisation.

26. Dufresne, *L'homme et son œuvre*, Entrevue radiophonique, Radio-Canada, 24 mars, s.d. (Division des archives de l'Université Laval, Fonds Adrien-Dufresne, P218).
27. Dufresne, Plan de l'église Sainte-Thérèse-de-l'Enfant-Jésus, Beauport, s.d. (Division des archives de l'Université Laval, Fonds Adrien-Dufresne, P218/1/11).
28. Notons que l'église a subi quelques changements durant les années 1980, résultats d'un tremblement de terre ayant affaibli sa structure. Le clocher a effectivement dû être retiré et des supports métalliques ont été ajoutés à l'intérieur à des fins de solidification alors que les arcs de briques ont été remplacés par des arcs de béton blanc et beige.
29. Lemieux, *loc. cit.*, p. 4-5; Roger Vézina, « L'Église Ste-Thérèse de Beauport: une symphonie de granit et de brique », *Le Terroir*, vol. 19, n° 12 (juin 1937), p. 23-24 et 33.
30. Bellot, « Sainte-Thérèse de Beauport: l'heureux résultat d'une révolution », *Almanach de l'Action sociale catholique*, vol. 22 (1938), p. 64-66.
31. Pour ce projet, nous nous intéressons essentiellement à la chapelle, car le reste du bâtiment tient davantage de l'architecture institutionnelle que de l'architecture religieuse.
32. Dufresne, Plans de l'église Notre-Dame-de-la-Paix, Québec, s.d. (Division des archives de l'Université Laval, Fonds Adrien-Dufresne, P218/1/18).
33. Dufresne, Élévation latérale de l'église Notre-Dame-de-la-Paix, Québec, 1945 (Division des archives de l'Université Laval, Fonds Adrien-Dufresne, P218/1/18).
34. Anonyme, « Les architectes d'aujourd'hui », *Architecture, Bâtiment, Construction*, vol. 2, n° 18 (octobre 1947), p. 40.
35. Dufresne, Plan de l'église Saint-Pascal-Baylon, Québec, s.d. (Division des archives de l'Université Laval, Fonds Adrien-Dufresne, P218/1/18).
36. Tardif-Painchaud, *op. cit.*, p. 75.
37. Les photographies originales sont diffusées dans « Église Notre-Dame de la Paix, Québec, P.Q. », *Architecture, Bâtiment, Construction*, vol. 5, n° 46 (février 1950), p. 23.
38. Bergeron, « L'architecture religieuse et le modernisme international (1945-1955) », *Questions de culture: Architectures, la culture dans l'espace*, vol. 4 (1983), p. 128-155.
39. Bergeron, *L'architecture des églises du Québec, 1940-1985*, *op. cit.*, p. 235.
40. Dufresne, Élévation principale de l'église Sainte-Marguerite, Trois-Rivières, 1942 (Division des archives de l'Université Laval, Fonds Adrien-Dufresne, P218/1/8); Dufresne, Élévation principale de l'église Notre-Dame-de-la-Paix, Québec, 1942 (Division des archives de l'Université Laval, Fonds Adrien-Dufresne, P218/1/18).
41. Noppen et L. K. Morisset, *op. cit.*, p. 121.
42. Noppen et L. K. Morisset, *Art et architecture des églises à Québec*, Québec, Publications du Québec, 1996, p. 152.
43. *Ibid.*
44. Bergeron, *L'architecture des églises du Québec, 1940-1985*, *op. cit.*, p. 237.
45. Tardif-Painchaud, *op. cit.*, p. 78.
46. Bergeron, *loc. cit.*, p. 128.
47. Bergeron, *L'architecture des églises du Québec, 1940-1985*, *op. cit.*, p. 146.
48. Denis Tremblay, « L'architecture de nos églises », *Architecture, Bâtiment, Construction*, vol. 3, n° 30 (octobre 1948), p. 32-33.