

Foreword

The appearance of this volume produces very mixed feelings in me. The publication of nearly twenty years' worth of speculative projects produced in the studio at Piazza Sant'Apollonia by some of the best design talents in the country is certainly a cause for celebration. At the same time, this book marks the close of the first phase in the history of the Canada Council Prix de Rome. Having been a student of Rome for many years, I believe profoundly in the capacity of the city to educate, a point proven conclusively over the last half-millennium.

In the first days of the Prix de Rome I was involved, not directly in its establishment, but 'on the ground,' assisting the inaugural winner, John Shnier, in setting up the apartment in Trastevere. Three of my present academic colleagues at Waterloo Architecture Cambridge – Dereck Revington, Philip Beesley and John McMinn – are former Rome laureates who joined the faculty after their sojourn. Each of them would attest to the importance of the Prix de Rome in the development of their careers. In this and many other ways, the relationship between the Prix de Rome and Waterloo's Rome Program, which has maintained an annual Rome studio since 1979, has been intense and inspiring for all parties. Consequently, it is with some regret that I watch the transformation of the prize and the end of the residency in Rome.

At the same time, there is no doubt that Rome's role and status in the culture of architecture has changed over the last quarter-century. The Prix de Rome was established at the end of a period in which the past and the city were primary references in the debate on contemporary architecture, and no city had a better claim to the past. Robert Venturi, Charles Moore, Colin Rowe, Christian Norberg-Schulz and Aldo Rossi used the image and idea of Rome both in their critique of modernism and, at least theoretically, in the construction of an alternative to modernism. And the city gave its all – from the viscera of its ruins to the heavenly San Carlino, from Ovid's *Metamorphoses* to Fellini and Cinecittà. The images are intense and contradictory, the milieu completely diachronic. Nothing was modern. Everything was modern.

Unlike most other European capitals, there had not been a major cultural project in Rome since World War II. To be an architect in Rome in the 1980s was to stand outside the mainstream of modern culture. That was exactly the strength of the position, its critical moment.

Préface

La parution du présent ouvrage éveille chez moi des sentiments contradictoires. Devant la publication des projets théoriques produits, sur une vingtaine d'années, dans le studio de la piazza Sant'Apollonia par des architectes parmi les plus talentueux au pays, il y a certainement lieu de se réjouir. En même temps, ce livre marque la fin de la première phase de l'histoire du Prix de Rome du Conseil des Arts du Canada. Ayant été un étudiant de Rome pendant plusieurs années, je crois profondément au potentiel éducatif de cette ville, point prouvé de façon concluante au cours des cinq cents dernières années.

Aux premiers jours du Prix de Rome, j'ai participé non pas directement à son instauration, mais en travaillant « sur le terrain » où j'ai aidé le tout premier lauréat, John Shnier, à installer l'appartement dans le quartier Trastevere. Trois de mes collègues universitaires à Waterloo Architecture Cambridge – Dereck Revington, Philip Beesley et John McMinn – sont d'anciens lauréats du Prix de Rome qui ont rejoint notre faculté après leurs séjours. Chacun d'entre eux pourrait témoigner de l'importance du Prix de Rome dans le développement de sa carrière. Ainsi et autrement, la relation entre le Prix de Rome et le programme de Waterloo, qui maintient un studio annuel à Rome depuis 1979, a été intense et inspirante pour toutes les parties concernées. Conséquemment, c'est avec un certain regret que j'observe la transformation du Prix et la fin de la résidence romaine.

En même temps, il est certain que le rôle et le statut de Rome dans la culture architecturale ont changé au cours des vingt-cinq dernières années. Le Prix de Rome a été établi à la fin d'une période durant laquelle le passé et la ville étaient des références de premier plan dans le débat sur l'architecture contemporaine, et aucune autre ville ne pouvait mieux revendiquer ses droits sur le passé. Robert Venturi, Charles Moore, Colin Rowe, Christian Norberg-Schulz et Aldo Rossi ont utilisé l'image et l'idée de Rome à la fois dans leur critique du modernisme et, du moins théoriquement, dans la construction d'une alternative au modernisme. Et la ville a donné son maximum : des viscères de ses ruines à la céleste San Carlino, des *Métamorphoses* d'Ovide à Fellini et la Cinecittà. Les images sont intenses et contradictoires, le milieu complètement diachronique. Rien n'était moderne. Tout était moderne.

Contrairement à la plupart des autres capitales européennes, il n'y avait pas eu de grand projet culturel à Rome depuis la Deuxième Guerre mondiale. C'était précisément la force de sa position, son moment critique.

ERIC HALDENBY

The argument can easily be made, in the light of global culture and the exploding cities of Asia, Africa and South America, that Rome has lost its historic hold on architectural authority. It is too heavy, too old and too European. It lacks the explicit spark of contemporary cultural production. If this is the basis of the decision to redefine the Prix de Rome, I cannot help but point out the irony in the fact that this comes at exactly the time that contemporary architecture makes its appearance in the historic centre of Rome in the form of the Ara Pacis Museum by Richard Meier, as well as projects by Renzo Piano, Rem Koolhaas, Zaha Hadid, ABDR and Massimiliano Fuksas. The city is in the process of redefining itself yet again. Perhaps the Canada Council Prix de Rome left town just in time – that is, at the moment Rome becomes an explicitly contemporary city. Time, as always, will tell.

Eric Haldenby is the Director of Waterloo Architecture Cambridge and founder of the University of Waterloo School of Architecture's Rome Program.

On peut facilement soutenir, à la lumière de la culture mondiale et des villes éclatées d'Asie, d'Afrique et d'Amérique du Sud, que Rome a perdu son emprise historique sur l'autorité architecturale. Elle est trop lourde, trop vieille, trop européenne. Elle n'a pas l'étincelle précise de la production culturelle contemporaine. Si ceci a servi de base à la décision de redéfinir le Prix de Rome, je ne puis m'empêcher de souligner l'ironie du fait que cette décision arrive au moment même où l'architecture contemporaine fait son entrée dans le centre historique de Rome avec le Musée de l'Ara Pacis de Richard Meier, de même qu'avec des projets de Renzo Piano, Rem Koolhaas, Zaha Hadid, ABDR et Massimiliano Fuksas. La ville est en train de se redéfinir elle-même à nouveau. Le Prix de Rome du Conseil des Arts du Canada a peut-être quitté la ville juste à temps, soit au moment où Rome devient une ville explicitement contemporaine. Le temps, comme toujours, nous le dira.

Eric Haldenby est directeur de Waterloo Architecture Cambridge et fondateur du programme de Rome de l'école d'architecture de la University of Waterloo.

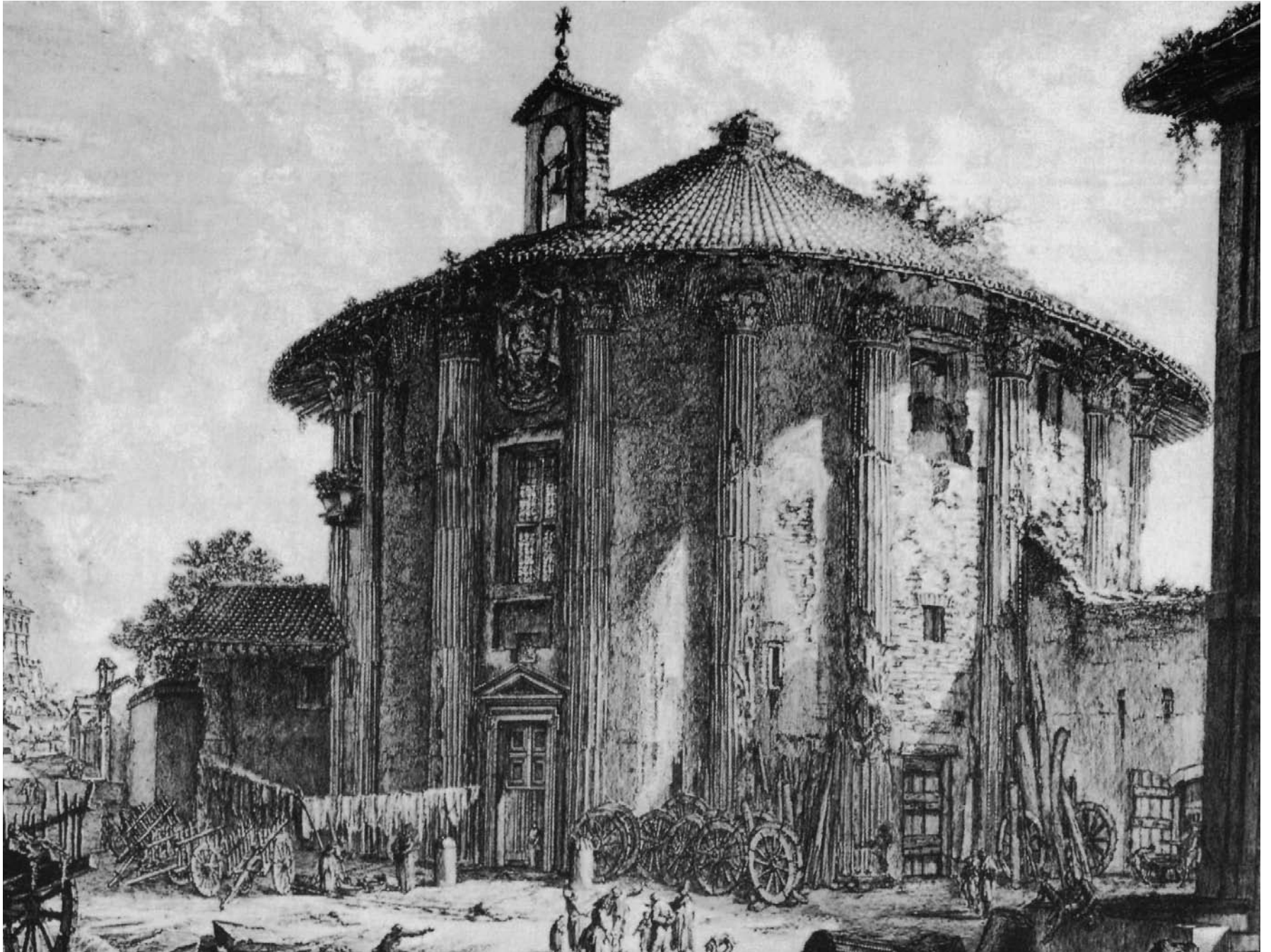


Figure 1. Giovanni Battista Piranesi, Veduta del Tempio di Cibele a Piazza della Bocca della Verità, c. 1760

The Prix de Rome – Three Centuries in the Eternal City

‘Rome is the damnation of the half-educated. To send architectural students to Rome is to cripple them for life. The Grand Prix de Rome and the Villa Medici are the cancer of French architecture.’

– Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, 1923

Introduction

When Le Corbusier was writing *Towards a New Architecture* in the early 1920s, he must have known that the persistent tradition of students migrating to Rome for architectural stimulus would continue well beyond his lifetime. Students of architecture had travelled to the city for hundreds of years, and at least since the rediscovery of Vitruvius’s *De Architectura* during the early Renaissance, countless architects had begun their careers by comparing found monuments to the design tenets in Vitruvius’s book, or by producing imaginary reconstructions based on the detailed study of the same ruins. From the days of Alberti, Cesariano, Filarete and Piranesi, who wrote their own manuals and produced compendia on classical architecture, the will to document, through detailed sketches and drawings, in order to *learn* classical architecture, had prevailed (figures 1 and 2). This architectural practice has since been steadily encouraged, and in fact celebrated, with the Prix de Rome, in its various forms, being the best evidence of the disciplinary tradition. France, England, the United States and, much more recently, Canada, among others, have had different Rome prize programs, but at their core, all have had the goal of encouraging winners to spend time in the Eternal City, presumably to absorb the architectural oxygen that permeates the Roman landscape and to use the city as a base for travel to classical sites.

The prize tradition dates at least back to early-eighteenth-century France, when Jean-Baptiste Colbert persuaded the French Academy to begin sending architecture students to Rome. He certainly could not have imagined that over 300 years later, a steady stream of keen architectural *pensionnaires* would continue to make their way to the École Française de Rome to undertake the study of classical monuments. Much later, during the late nineteenth century, the British architectural curriculum included a Rome scholarship as the most important of its tiered award system, making the case that students required direct exposure to classical monuments in order to understand the roots of Western architecture and to learn, first-hand, the techniques of the masters; by the early 1910s, an

Le Prix de Rome – Trois siècles dans la Ville éternelle

« Rome est la perdition de ceux qui savent pas beaucoup. Mettre dans Rome des étudiants architectes, c’est les mourrir pour la vie. Le Grand Prix de Rome et la Villa Médicis sont le cancer de l’architecture française. »

– Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923

Introduction

Au moment où il écrivait *Vers une architecture* au début des années 1920, Le Corbusier a bien dû se douter que la tradition d’envoyer des étudiants à Rome pour développer leur pensée architecturale lui survivrait. Depuis des siècles, des étudiants en architecture s’y rendaient et, au moins depuis la redécouverte du traité de Vitruve, *De architectura*, d’innombrables architectes avaient entamé leurs carrières en faisant la comparaison entre des monuments trouvés et les principes avancés dans l’ouvrage de Vitruve, ou en produisant des reconstructions imaginaires à partir d’études fouillées de ces mêmes ruines. Depuis l’époque d’Alberti, de Cesariano, de Filarete et de Piranesi, qui avaient écrit leurs propres manuels et produit des abrégés d’architecture classique, régnait la volonté de produire des documents, par le croquis et le dessin détaillé, de manière à *apprendre* l’architecture classique (figures 1 et 2). Cette pratique architecturale a depuis été encouragée et, en fait, célébrée, le Prix de Rome s’avérant, dans ses diverses formes, la meilleure preuve de cette tradition disciplinaire. La France, l’Angleterre, les États-Unis et, beaucoup plus récemment, le Canada, entre autres, ont mis sur pied divers programmes de Prix de Rome, mais leur objectif principal a été d’encourager les lauréats à séjourner dans la Ville éternelle, vraisemblablement pour y respirer l’oxygène architectural, omniprésent dans le paysage romain et pour se servir de la ville comme base pour rayonner vers des sites classiques.

La tradition du Prix remonte au XVIII^e siècle en France, quand Jean-Baptiste Colbert persuada l’Académie française de commencer à envoyer des étudiants en architecture à Rome. Il n’aurait certainement pas pu s’imaginer que plus de trois cents ans plus tard, un flux régulier de « pensionnaires » architecturaux enthousiastes continueraient à se rendre à l’École française de Rome pour entreprendre l’étude des monuments classiques. Beaucoup plus tard, vers la fin du XIX^e siècle, les programmes britanniques d’études en architecture faisaient de la bourse d’études à Rome la plus importante dans son système à plusieurs niveaux, arguant que les étudiants devaient être directement exposés aux monuments classiques pour pouvoir comprendre les origines de l’architecture occidentale et pour apprendre sur place les techniques des maîtres ; dès le début des

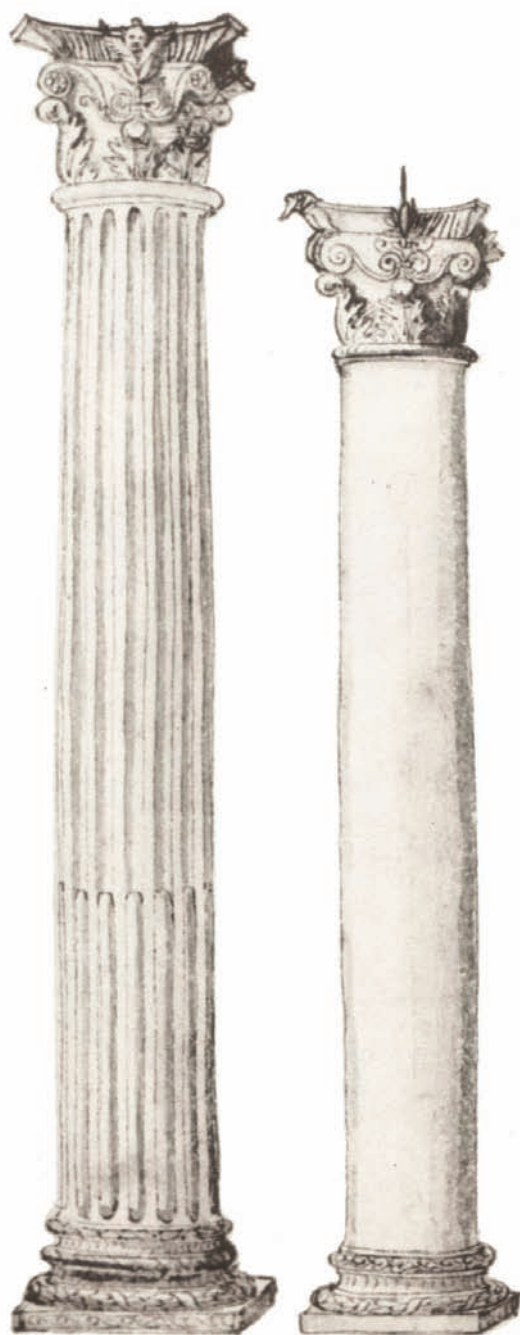


Figure 2. Filarete (Antonio di Piero Averlino), *Column Studies* / *Études des colonnes*, 1465

annual cohort of scholarship winners, hosted by the Faculty of Architecture of the British School at Rome, made its way to the city to study classical architectural design. Just over a hundred years ago, the American School of Architecture instituted a Rome Fellowship for advanced architectural students, and eventually the American Academy in Rome developed its own Rome Prize. The American Academy's prize has become one of the most prestigious, with such renowned architects as Louis Kahn receiving it early in their careers. Other countries¹ and institutions awarded Rome prizes, but no doubt the French, British and American programs have been the most important and influential. In Canada, the notion of instituting a Prix de Rome is much more recent, with the Canada Council for the Arts formalizing its competition in 1987.

The awarding of the Rome prize for architectural study by different countries is not an academic fluke; it is perpetuated on the one hand by tradition – albeit an invented one – and on the other hand, by the will to promote a certain classical ethos within the architectural community, despite the diametrically opposed views of classical and Modern thought that emerged in the twentieth century. Perhaps one way to better understand the persistence of the tradition is to review the prize's history to find hints of an underlying *raison d'être*.

The French Academy's Prix de Rome

Without a doubt, the idea of providing a prize to promising architecture students originated with the French Academy.² From the Academy, in 1663, Louis XIV selected a committee of members to collect classical legends, inscriptions and other items, putting in motion a process that would culminate in a set of academies that would govern much of French intelligentsia for at least the next 300 years. Other academies – the Academy of Science (founded in 1663); the Academy of Painting and Sculpture, later replaced by the Academy of Fine Arts (founded in 1671); the Academy of Literature (created in 1701); and the Academy of Moral and Political Sciences (instituted in 1795) – all had as fundamental tenets the promotion of classical ideals. Linked to all of these was the Royal Academy of Architecture, founded by Colbert and Jacques-François Blondel in 1671. Its membership included painters, sculptors, engravers, composers and, of course, architects. The same academy sent promising students to Rome to prepare architectural drawings based on measured surveys, and reconstruction drawings based on their interpretations of the same surveys and ruins. A rule was established from the onset, insisting that each *pensionnaire* at the school in Rome

années 1910, une cohorte annuelle de boursiers, accueillie par la Faculty of Architecture de la British School à Rome se dirigeait vers la ville pour y étudier le dessin architectural classique. Il y a à peine plus d'un siècle, l'American School of Architecture instituait une bourse de Rome pour étudiants avancés en architecture et, finalement, l'American Academy à Rome élaborait son propre Prix de Rome. Le prix de l'American Academy est devenu l'un des plus prestigieux, et des architectes renommés, Louis Kahn par exemple, l'ont accepté en début de carrière. D'autres pays et institutions¹ remettaient des Prix de Rome, mais il ne fait aucun doute que les programmes français, britanniques et américains ont été les plus importants et influents. Au Canada, l'idée d'instituer un Prix de Rome est beaucoup plus récente et c'est le Conseil des Arts du Canada qui a officialisé le concours en 1987.

La remise, par différents pays, du Prix de Rome pour poursuivre des études architecturales n'est pas un hasard académique ; d'une part elle est perpétuée par la tradition, même s'il s'agit d'une tradition inventée, et d'autre part par la volonté de promouvoir une certaine éthique classique au sein de la communauté architecturale, malgré les points de vue diamétralement opposés des pensées classique et moderne qui ont émergé au XX^e siècle. Une manière de mieux comprendre la persistance de cette tradition serait de revoir l'histoire du Prix pour découvrir des indices quant à sa profonde raison d'être.

Le Prix de Rome de l'Académie Française

L'idée de décerner un prix aux étudiants en architecture les plus prometteurs provient de l'Académie française.² En 1663, Louis XIV a composé un comité, sélectionné parmi les membres de l'Académie, pour collectionner légendes classiques, inscriptions et autres items, enclenchant ainsi un processus dont le point culminant serait un ensemble d'academies régissant la majeure partie de l'intelligentsia française au moins pour les 300 prochaines années. D'autres académies – l'Académie des sciences (fondée en 1663), l'Académie de la peinture et de la sculpture, par la suite remplacée par l'Académie des beaux-arts (fondée en 1671), l'Académie des inscriptions et belles-lettres (créée en 1701) et l'Académie des sciences morales et politiques (instituée en 1795) – avaient toutes pour doctrines fondamentales la promotion des idéaux classiques. Associée à celles-ci, il y avait l'Académie d'architecture, fondée par Colbert et Jacques-François Blondel en 1671. Ses membres étaient peintres, sculpteurs, graveurs, compositeurs et, bien sûr, architectes. La même académie envoyait des étudiants prometteurs à Rome pour y faire des dessins architecturaux à partir de levés, et des dessins de reconstruction à partir de leurs interprétations de ces mêmes levés et ruines. Dès le départ, on établit le règlement selon

The Prix de Rome – Three Centuries in the Eternal City

prepare drawings of monument studies while in the city, then full sets of reconstruction drawings were sent back from France upon the students' return home (figures 3 and 4).³

In 1720, the same academy established an architecture prize that included a prolonged stay in Rome. Later, in 1815–16, the Fine Arts branch of the Institut de France was expanded and transformed into a new Academy of Fine Arts, and it too established a set of architecture prizes. Among its roles, the Academy was mandated to administer both the École des Beaux-Arts in Paris and the Académie Nationale de France à Rome; the study of classical architecture and the institutionalization of Rome prizes thus became a principal component of the French architectural education curriculum. During the mid-nineteenth century, the Academy of Fine Arts and the Académie Nationale facilitated encounters and exchanges between Prix de Rome students and notable individuals who happened to be travelling in the vicinity, such as Louis Le Roy, on his way from Paris to Greece, and Jacques-Germain Soufflot, travelling between the south of France and Paestum. Le Roy and Soufflot, both architects and archaeologists, stimulated the Rome Program, supporting and encouraging the survey/sketch reconstruction curriculum.

However, the popularity and success of the French prize would not remain unchallenged. By the mid-nineteenth century, the Academy of Fine Arts' relatively conservative influence had been tested through the conflict between classical art and newer trends in the art world that the Academy actively resisted: the conflicting ideals between the Academy's policies and the avant-garde was marked by the rejection of the collective ideals of the independents (and later the Impressionists) and academists. But it was the revolt against official art that resulted in the Academy's loss of its pedagogical influence over French schools, first with the Beaux-Arts school losing control over the curriculum in 1819, and much later, in 1959, the Academy in Rome relinquishing its autonomy.

Yet, in spite of the loss of influence, the Academy maintained considerable sway in French cultural life, mostly through its support of pluralism in expression of the arts, its promotion of tradition in art and its encouragement of the artistic crafts. It evolved into a training academy for the architects required by the post-World War I and II bureaucracies. These goals were accomplished through various means, including weekly public meetings, periodic conferences, regular consultation with public education bodies and, of course, the continuation of the Prix de Rome competition.⁴ More recently, the Academy of Fine Arts has

Le Prix de Rome – Trois siècles dans la Ville éternelle

lequel chaque pensionnaire à l'École de Rome devait exécuter des études de monuments pendant son séjour dans la ville ; puis, de retour en France, l'étudiant expédiait des ensembles complets de dessins de reconstruction (figures 3 et 4).³

En 1720, la même Académie établit un prix en architecture comportant un séjour prolongé à Rome. Plus tard, en 1815–1816, la section des beaux-arts de l'Institut de France a été agrandie et transformée en Académie des beaux-arts, laquelle a créé à son tour un ensemble de prix en architecture. Par ses rôles, l'Académie avait pour mandat de gérer à la fois l'École des beaux-arts à Paris et l'Académie nationale de France à Rome ; l'étude de l'architecture classique et l'institutionnalisation des Prix de Rome devint ainsi des composantes principales du programme de formation architecturale en France. Pendant le XIX^e siècle, l'Académie des beaux-arts et l'Académie nationale ont favorisé les rencontres et les échanges entre les étudiants du Prix de Rome et les personnes éminentes de passage dans les environs, par exemple Louis Le Roy en route pour Paris, de retour de Grèce, et Jacques-Germain Soufflot, se déplaçant entre le Sud de la France et Paestum. Le Roy et Soufflot, tous deux architectes et archéologues, ont stimulé le programme de Rome, supportant et encourageant la tradition des relevés et dessins de reconstruction.

Cependant, la popularité et la réussite du prix français ne demeura pas sans opposition. Au XIX^e siècle, l'influence relativement conservatrice de l'Académie des beaux-arts avait été mise à l'épreuve dans le conflit opposant l'art classique et certains courants plus nouveaux dans le monde de l'art auxquels résistait farouchement l'Académie : les idéaux conflictuels entre les politiques de l'Académie et l'avant-garde ont été marqués par le rejet par les académiciens des idéaux collectifs prônés par les indépendants (et plus tard par les impressionnistes). Mais c'est la révolte contre l'art officiel qui a entraîné la perte d'influence pédagogique de l'Académie dans les écoles françaises, d'abord avec l'École des beaux-arts qui a perdu le contrôle des programmes en 1819 puis, beaucoup plus tard, en 1959, quand l'Académie à Rome a renoncé à son autonomie.

Pourtant, malgré sa perte d'influence, l'Académie a maintenu son emprise sur la vie culturelle française, surtout par le biais de son support au pluralisme dans l'expression des arts, de sa promotion de la tradition en art et de son encouragement des métiers d'art. Elle est devenue une académie offrant aux architectes la formation requise pour répondre aux besoins de l'appareil bureaucratique après les Première et Deuxième Guerres mondiales. Ces objectifs ont été atteints par différents moyens, dont des rencontres publiques hebdomadaires, des conférences périodiques, des consultations sur une base régulière avec les organismes d'éducation publique et, bien sûr, la poursuite du concours du Prix de Rome.⁴ Plus récemment, l'Académie des beaux-arts a

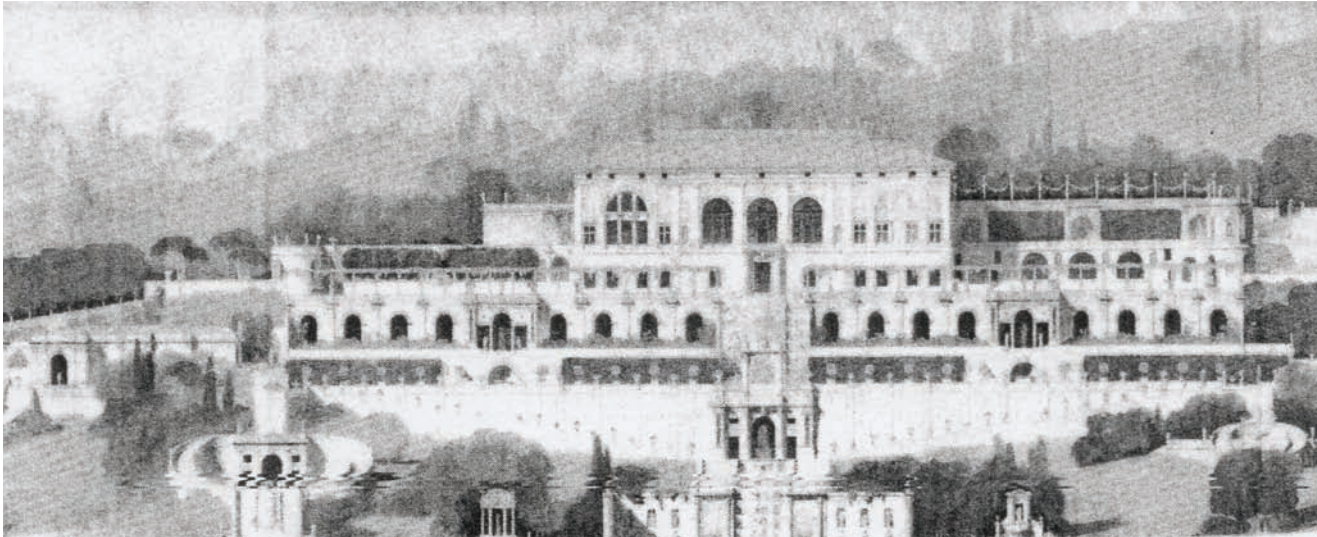


Figure 3. H. J. Bénard, Restoration of the Villa Madama Restauration et achèvement de la Villa Madama, 1871



Figure 4. F. Boitte, Elevation of the base of the Column of Trajan Élévation de la base de la Colonne trajane, 1862

The Prix de Rome – Three Centuries in the Eternal City

extended its reach to world heritage bodies through consultation and patronage, all the while continuing to prepare architects for public service. All of these goals are buttressed and reinforced through architecture prizes. The current French Gold Medal in Architecture, for example, has been awarded to such distinguished architects as Alvar Aalto, Tadao Ando and I. M. Pei.

The British Scholarship

In Britain, an architectural prize was established as a result of pressure for change in the way architects were educated. When Sir Banister Fletcher began questioning architectural teaching methodology at King's College in London in the 1890s, changes were made in the British Architectural Association's curriculum and a scholarship was established to promote a renewed emphasis on classicism. John Nash had travelled to Rome, and his influence on British architectural education was ever-present. And while students of architecture had been required to generate reproductions of the classical orders at least since the 1890s by the Royal Institute of British Architects, one of the main changes to the new curriculum was a renewed focus on drawing techniques, the surveying of existing monuments and the reconstruction of ruinous ones. Clearly influenced by the French program, this would help establish a Rome scholarship supporting students willing to maintain classical tenets in their design work. As late as 1909, Sir Arthur William Blomfield, arguably the most influential architectural educator in Britain at the time, was advocating a system to parallel the French Beaux-Arts program, whereby the best students would be eligible for study at a yet-to-be-established British Academy in Rome. This would facilitate travel to Rome by the top university-trained architects, clearly distinguishing them from apprenticed architects.

Just prior to the establishment of the Rome Scholarship, Lord Esher persuaded the leaders of the British School at Rome, with the support of the British ambassador to Italy, Sir Rennell Rodd, to accept a group of architecture students to participate in the school's activities. Soon afterwards, in 1912, the Rome Scholarship was formally established as the cornerstone of a new approach to British architectural education, based largely on classical design methodology, planning and draftsmanship, further reinforcing a classical design tradition. As part of the requirements, British students in Rome were instructed to prepare reconstruction drawings relying on the imaginative interpretations of ruins, as well as direct contact with site archaeologists. H. C. Bradshaw's Praeneste drawings are a good example of the invented landscapes that permeated student work.

Le Prix de Rome – Trois siècles dans la Ville éternelle

étendu son champ d'action à des organismes voués au patrimoine mondial, par la consultation et le parrainage, tout en continuant à préparer les architectes pour le service public. Tous ces objectifs sont étayés et renforcés par les prix d'architecture. Par exemple, l'actuelle Médaille d'Or de l'Académie d'architecture de France continue d'être remise à des architectes aussi distingués qu'Alvar Aalto, Tadao Ando et I. M. Pei.

La Bourse d'études britannique

En Grande-Bretagne, un prix en architecture a été établi à la suite de pressions réclamant que la méthode de formation des architectes soit changée. Lorsque Sir Banister Fletcher commença à mettre en cause les méthodes d'enseignement de l'architecture au King's College de Londres dans les années 1890, des changements ont été apportés au programme de la British Architectural Association et une bourse d'études a été établie en vue d'identifier l'intérêt pour le classicisme. John Nash avait séjourné à Rome, et son influence sur la formation britannique était omniprésente. Même si le Royal Institute of British Architects exigeait de ses étudiants qu'ils créent, au moins depuis les années 1890, des reproductions des ordres classiques, l'un des principaux changements apportés au programme consistait en une concentration renouvelée sur les techniques de dessin, le levé de monuments existants et la reconstruction de ceux qui étaient devenus des ruines. Visiblement influencé par le programme français, celui-ci contribuerait à l'établissement d'une bourse d'études britannique à Rome pour venir en aide aux étudiants désireux de maintenir des principes classiques dans leur travail de conception. Aussi tard qu'en 1909, Sir Arthur William Blomfield, sans doute l'éducateur en architecture le plus influent en Grande-Bretagne à l'époque, prônait un système se rapprochant du programme des beaux-arts français, lequel permettrait aux meilleurs étudiants d'être admissibles à des études dans une British Academy à Rome qui n'était pas encore instituée. Ce système faciliterait le séjour à Rome des meilleurs architectes formés à l'université et les distinguerait clairement des architectes apprentis.

Tout juste avant l'établissement de la bourse d'études de Rome, Lord Esher persuada les directeurs de la British School à Rome, avec le soutien de l'ambassadeur britannique en Italie, Sir Rennell Rodd, d'accepter qu'un groupe d'étudiants en architecture participe aux activités de l'école. Peu après, en 1912, la Rome Scholarship a été formellement établie en tant que base d'une nouvelle approche de la formation britannique en architecture, s'appuyant en grande partie sur des méthodes de conception, de planification et de dessin classiques, renforçant ainsi davantage une tradition classique. L'une des exigences voulait que les étudiants britanniques à Rome préparent des dessins de reconstruction en s'inspirant d'interprétations inventives des ruines, de même qu'en

Generating imaginative interpretations having little to do with reality, however, didn't advance an education that was supposed to be about building real architecture.

Another difficulty with promoting often unrealistic design solutions was that the same strategy countered new ideas in architecture back home, advocating a gaze away from the new Modern ideal: while the strategy focused on draftsmanship, technical precision and classical reconstructions, its stated intent was to discourage 'modern tendencies'; this, in many ways, weakened support for the program.⁵ This is not insignificant: the twentieth-century Modern movement and its ideals were beginning to impose an approach to design that would reject many of the tradition-based architectural education precepts. And as the French had in the early 1910s, British architectural academics were missing the early cues for adapting to the new movement.

It is worth returning to Le Corbusier's introductory quote. His words are not exclusively representative of French thought; they are representative of what the Congrès International d'Architecture Moderne and the Modern movement advocated throughout the West. In Britain, as in France and elsewhere, the push for a new, forward way of looking at design translated into a stance against the classical tradition. The tension resulting from the will to maintain traditional architectural training based on classicism and the new thrust for functionality and efficiency in Modern architecture is exemplified in a design executed by a British Rome Scholar, Amyas Connell. His House at Amersham (figures 5 and 6),⁶ planned for Bernard Ashmole, the British School's director (1925–28), was published in *Architect and Building News* in 1930.⁷ The house was clearly not a design in the traditional classical style. It had sleek lines, clean landscaping, smooth finishes and a machine-like feel. Its plan and elevations seem anti-classical, yet it was designed for the director of the British School at Rome.

With the house design by Connell, the debate between classical and Modern views intensified in British academia. Blomfield spoke against any departure from classical architecture, arguing that a student educated in the classical tradition would be better prepared to meet the new challenges of the design profession. Connell and Ashmole, on the other hand, focused on the links between the classical and Modern ideals. The debate continued beyond these individuals, and, perhaps due to World War I, no significant change occurred in the way the prize was awarded, and the Rome Scholarship persisted. Beaux-Arts training and the formalizing of a new Rome Scholarship prize were introduced after World

entrant directement en contact avec des archéologues. Les dessins de Praeneste effectués par H. C. Bradshaw sont un bon exemple des paysages imaginés qui abondent alors dans les travaux d'étudiants. La création d'interprétations inventives n'ayant toutefois peu à voir avec la réalité, n'ont rien apporté à une formation vouée à la construction d'une réelle architecture.

La promotion de solutions architecturales souvent irréalistes comportait une autre difficulté, puisque c'était la même stratégie qui s'opposait aux nouvelles idées architecturales en Grande-Bretagne, et qui préconisait de s'écarter du nouvel idéal moderne. Ainsi, bien que la stratégie portait sur le dessin, la précision technique et les reconstructions classiques, son intention avouée était de décourager les « tendances modernes », ce qui a eu pour conséquence d'affaiblir le soutien au programme.⁵ Cet aspect n'est pas négligeable : le mouvement moderne du XX^e siècle et ses idéaux commençaient à imposer une approche qui allait rejeter plusieurs principes d'enseignement en architecture basés sur la tradition classique. Et, comme les français au début des années 1910, les universitaires britanniques en architecture n'avaient pas lu les premiers indices qui leur auraient permis de s'adapter au nouveau mouvement.

Retournons au commentaire de Le Corbusier en exergue. Ses mots ne sont pas uniquement représentatifs de la pensée française ; ils représentent ce que le Congrès international de l'architecture moderne et le mouvement moderne préconisaient en Occident. En Grande-Bretagne, comme en France et ailleurs, l'élan vers une nouvelle manière, tournée vers l'avenir, de concevoir l'architecture, se traduit par une position contre la tradition classique. La tension entre la volonté de conserver une formation traditionnelle en architecture et la nouvelle impulsion vers la fonctionnalité et l'efficacité en architecture moderne est illustrée dans un dessin exécuté par un boursier britannique à Rome, Amyas Connell. House at Amersham (figures 5 et 6),⁶ une maison destinée à Bernard Ashmole, directeur de la British School (1925–1928), a été publiée dans *Architect and Building News* en 1930.⁷ La maison n'est pas, de toute évidence, un dessin exécuté dans le style classique traditionnel. Elle a une allure maniériste : lignes pures, aménagements paysagers élégants et quelque chose qui rappelle une machine. Son plan et ses élévations semblent anti-classiques, et pourtant elle a été conçue pour le directeur de la British School à Rome.

Avec la maison de Connell, le débat entre les points de vue classique et moderne s'est intensifié dans le monde universitaire britannique. Blomfield s'est prononcé contre toute entorse à l'architecture classique, argumentant qu'un étudiant formé dans la tradition classique sera mieux préparé à rencontrer les nouveaux défis posés à la profession d'architecte. Connell et Ashmole, par ailleurs, s'intéressaient aux liens entre les idéaux

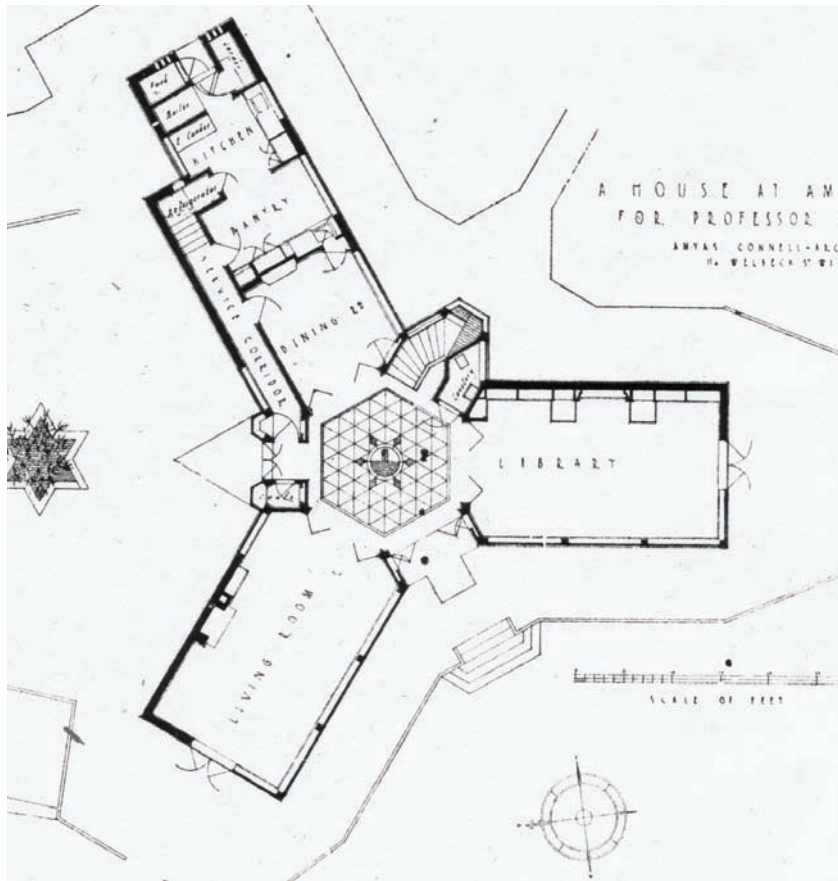


Figure 5. Amyas Connell, House at Amersham Maison à Amersham – Plan, 1930

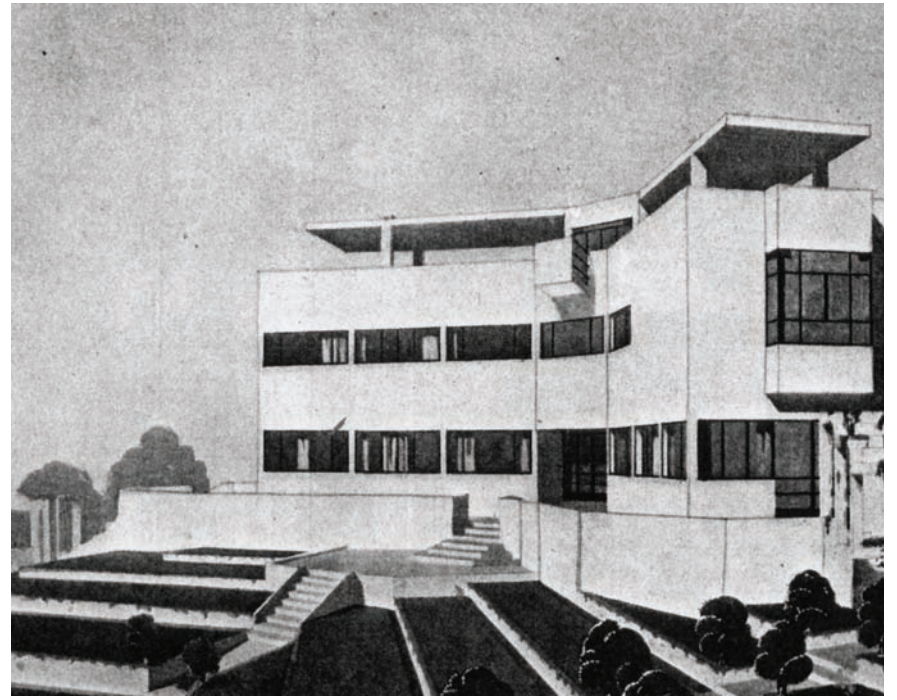


Figure 6. Amyas Connell, House at Amersham – Perspective Maison à Amersham – Perspective, 1930

War I, probably to resist modernist change. But by the late 1930s, it became more difficult to hold a critical mass of students interested in classical architecture at major English universities, and the focus on apprenticed students further intensified the division between academically trained and office-trained architects.

The British Rome Scholarship program and its associated classical architectural curriculum were long perceived as vital in the training of architects. However, the same architects needed to be equipped for new requirements. Architects trained in classical architectural design were not only inadequately experienced for the new design problems, they were also ill-prepared for the new positions required by the post-war bureaucracy. The British Rome Scholarship and curriculum did not reinvent itself or find relevancy in the later twentieth century. By contrast, France's eventually did, offering better opportunities within its post-World War II bureaucracies for its classically trained architects.

The American Rome Prize

The American Rome Prize had its beginnings in 1894, with the establishment of the American School of Architecture in Rome.⁸ After the American Civil War, the gaze toward other countries in establishing a national style and architectural identity had led American educators to Rome. Architectural programs were established at the main American universities, with a key (classical) component of sending students to Rome. The American Renaissance ensued, and the classical style, particularly as influenced by the Italian Renaissance, was adopted by the architectural education establishment. Some firms – McKim, Mead and White, for example – had already adopted the classical style for use at home, yet before the establishment of formal programs, there had seemed to be no clear national style.

The American School in Rome was to serve as a final step in the training of the most promising American student architects. Initially, its main purpose was to accommodate recipients of travel scholarships in architecture from Harvard University, the Massachusetts Institute of Technology, Columbia University, Cornell University, the University of Minnesota and the University of Pennsylvania. The prizes were awarded by the schools, and the American School of Architecture in Rome received the scholarship winners in rented accommodations (until 1914, after which they stayed at the newly constructed American Academy, designed by McKim, Mead and White), offering a base from which they could explore the city's monuments and ruins, as well as any surrounding sites that might attract

classiques et modernes. Le débat s'est poursuivi au-delà de ces personnes et, peut-être en raison de la Première Guerre mondiale, peu de changements importants ont survécu dans la manière dont le prix est décerné, et la Rome Scholarship se poursuivi. Une formation en beaux-arts et l'officialisation d'une nouvelle Rome Scholarship ont été introduites après la Première Guerre mondiale, probablement pour résister au changement moderniste. Mais, à la fin des années 1930, il est devenu plus difficile de maintenir une masse critique d'étudiants intéressés par l'architecture classique dans les grandes universités anglaises, et la priorité accordée aux étudiants placés en apprentissage a intensifié la division entre les architectes ayant une formation académique et ceux formés dans un cabinet.

Le programme de la British Rome Scholarship et ceux en architecture classique qui lui étaient associés ont longtemps été perçus comme jouant un rôle crucial dans la formation des architectes. Ces mêmes architectes devaient cependant disposer d'outils pour répondre aux exigences modernes. Ceux qui avaient reçu une formation en architecture classique non seulement manquaient d'expérience pour faire face aux nouveaux problèmes de conception qui se posaient, mais ils étaient aussi mal préparés pour les nouvelles positions requises par l'appareil bureaucratique de l'après-guerre. La British Rome Scholarship et son programme ne se sont pas réinventés et n'ont pas trouvé de résonance à la fin du XX^e siècle. En revanche, la France a éventuellement réussi à le faire, offrant de meilleures ouvertures à ses architectes ayant une formation classique au sein de son appareil bureaucratique après la Deuxième Guerre mondiale.

Le Prix de Rome américain

La Rome Prize américaine est commencé en 1894, avec la création de l'American School of Architecture à Rome.⁸ Après la guerre de Sécession, la volonté d'établir un style national et une identité architecturale avait entraîné les éducateurs américains vers d'autres horizons, notamment à Rome. Des programmes en architecture ont été créés dans les principales universités américaines, dont une composante clé (classique) prévoyait l'envoi d'étudiants à Rome. La Renaissance américaine suivit et le style classique, en grande partie influencé par la Renaissance italienne, a été adopté par l'établissement de l'enseignement en architecture. Certains bureaux – McKim, Mead et White, par exemple – avaient déjà adopté le style classique pour les résidences mais, avant la création de programmes formels, il ne semblait pas y avoir eu de style national précis.

L'American School à Rome devait servir d'étape finale dans la formation des architectes étudiants les plus prometteurs aux États-Unis. Au départ, son objectif principal était d'accueillir les lauréats de bourses des voyages en architecture de Harvard

The Prix de Rome – Three Centuries in the Eternal City

their attention. After its first year of operation, the school developed its own 'special prize of the value of fifteen hundred dollars offered by some of the promoters of the enterprise, to be competed for this year by graduates of architectural schools.'⁹ The scholarship recipients were expected to arrive equipped with the skills to carry out three main activities: surveying, sketching and preparing reconstruction drawings.

Obviously, Rome's architecture formed the primary subject of study for the scholarship recipients. In addition to completing surveys and studies of individual monuments, some of the students undertook some archaeological excavations. Most of these excavations remain unpublished and can only be described as in-depth clearing for surveying purposes.¹⁰ By their second year in Rome, the scholarship fellows were required to prepare reconstruction drawings based on the surveys they carried out during the preceding year. Clearly, the intent of the program was to follow in the Beaux-Arts tradition and in this regard, the competition for the scholarship was also much like that of the French system – each candidate had to prepare solutions to individual design problems within specified time limits. The French system allowed three trials; the American system permitted two. Otherwise, the competition was essentially identical.

Until World War I, the scholarship prize program was successful, enabling a steady stream of students to travel to Rome and study classical architecture. And for part of the war years, the American Academy persisted, as did the prize. However, the number of fellows decreased as a result of the war effort. Later, as with the French and the British, the debate between classicists and modernists was felt within the Academy. 'Change was in the air,' write Lucia Valentine and Alan Valentine, 'a profound change in the arts which was to carry the Academy along its course, supplanting McKim's era of devotion to tradition, continuity, and good taste.... Gradually, it was dissipated by more popular criteria, and finally replaced by untrammled self-expression.... In the early twenties the fellows were acutely aware of the new stirrings. But they had been trained in the past ... [and] they faced both ways at once and could not move wholeheartedly in either direction.'¹¹

As with France and Britain, the technical expertise required by new architects in the U.S. had changed: the idea of permanent architecture as manifested in classical design no longer existed; the wars had proven that. Design tenets now required consideration for temporal criteria, new building purposes and materials, new inventions and very different bureaucratic machinery. This was a new world and the Academy and prize evolved. By the end of the twentieth

Le Prix de Rome – Trois siècles dans la Ville éternelle

University, du Massachusetts Institute of Technology, de Columbia University, de Cornell University, de la University of Minnesota et de la University of Pennsylvania. Les prix étaient décernés par les écoles et l'American School of Architecture à Rome accueillit les boursiers dans des logements loués, offrant une base à partir de laquelle ils pouvaient explorer les monuments et les ruines de la ville (jusqu'à 1914, après qu'ils sont restés à la nouvelle American Academy conçue par McKim, Mead et White), de même que n'importe quel autre site dans les environs susceptible de les intéresser. Après sa première année d'activité, l'école a élaboré « un prix spécial d'une valeur de quinze cents dollars, offert par certains promoteurs de l'initiative, pour lequel concourront cette année les diplômés des écoles d'architecture ».⁹ Les boursiers devaient se présenter avec les compétences nécessaires à l'exécution de trois tâches principales : faire des levés, réaliser des esquisses et préparer des dessins de reconstruction.

De toute évidence, l'architecture de Rome constituait le principal sujet d'étude des boursiers. En plus de réaliser des levés et des études de monuments individuels, certains étudiants ont entrepris des excavations archéologiques. La plupart de celles-ci demeurent inédites et ne peuvent être décrites que comme un dégagement en profondeur pour des fins de levé.¹⁰ À leur deuxième année de séjour à Rome, les boursiers devaient préparer des dessins de reconstruction à partir des levés réalisés au cours de l'année précédente. Le programme visait manifestement à suivre la tradition des beaux-arts et, à cet égard, le concours pour l'obtention de la bourse était très proche de celui du système français, chaque candidat devant préparer des solutions à des problèmes de conception précis dans un cadre temporel défini. Le système français permettait trois essais ; le système américain, deux. Autrement, le concours était essentiellement le même.

Jusqu'à la Première Guerre mondiale, le programme de bourses connaissait du succès, permettant à un flux régulier d'étudiants de se rendre à Rome pour y étudier l'architecture classique. Et pendant une partie des années de guerre, l'American Academy s'est maintenu, tout comme le prix. Cependant, le nombre de boursiers diminua en raison de l'effort de guerre. Plus tard, comme ce fut le cas pour les Français et les Anglais, le débat entre classiques et modernistes s'est fait sentir à l'American Academy. « Il y avait du changement dans l'air, écrivent Lucia Valentine et Alan Valentine, un changement profond dans les arts qui allait entraîner l'académie avec elle, supplantant l'époque de McKim, vouée à la tradition, à la continuité et au bon goût. [...] Peu à peu, elle fut dilapidée par des critères plus populaires et finalement remplacée par une libre expression débridée. [...] Au début des années 1920, les boursiers étaient pleinement conscients des nouveaux frémissements. Mais ils avaient été formés au passé [...] fai-



Figure 7. P. Bril, Roman Landscape paysage romain, c. 1620



Figure 8. E. du Pérac, Arch of Severus arche de Severe, 1580



Figure 9. Giovanni Battista Piranesi, Theatre of Marcellus théâtre de Marcellus, c. 1760

The Prix de Rome – Three Centuries in the Eternal City

century, individuality was encouraged and prize applicants were no longer required to submit portfolios including classical intentions as primary material. Further, the work to be undertaken while at the Academy had fewer boundaries (if any), encouraging individuality and creativity. The classical tradition of today's American Rome Prize is related to cultural geography and not necessarily to form.

Conclusion: A Canadian Rome Prize?

The Rome prize *project*, whether it be French, British, American or otherwise, evolved directly out of a tradition born in the Renaissance, as the architects we are now so familiar with – Alberti and others – travelled and lived among classical ruins, seeking to understand the wonder of classical architecture. Each looked to texts such as Vitruvius's and turned to measured surveys and minute drawings to establish an imaginary set of classical reconstructions. Libraries are filled with examples of evocative and convincing classical landscapes produced by countless classically trained architects (figures 7 and 8). The Beaux-Arts method as established by Colbert in the seventeenth century followed the methodology closely: surveying, drawing and reconstruction.

The methodology established a practice within which classical architecture was interpreted in Rome, often re-imagined elsewhere and then presented again back in Rome. The result was that the grandiose reconstructions imagined by the students further amplified the 'grandeur of Rome' within the architectural community. Reconstruction drawings of the theatre of Marcellus, for instance, studied as far back as the fifteenth century, influenced ordered columnar arrangements that can still be seen in present-day interpretations (figure 9). Out of the same tradition evolved the Rome prizes and scholarships that had as their main objective the facilitation of stays in Rome by promising young architects-in-training. The training the architects received perpetuated a style and design method that, until the early twentieth century, remained for the most part unquestioned. However, once the World Wars shocked Europe and eventually America, the world of architectural design was altered indelibly. Classicism was no longer needed to market oneself as an architect, and the style did not readily render itself to new materials, needs, inventions or ideas. France and Britain did not dramatically change their prize programs, continuing to focus on classical tenets; the American Academy, however, adapted to the times and altered its prize program, encouraging a wider interpretation of architecture

Le Prix de Rome – Trois siècles dans la Ville éternelle

sant face aux deux côtés en même temps et ne pouvant s'engager entièrement dans aucune direction ».¹¹

Comme en France et en Grande-Bretagne, l'expertise technique requise par les nouveaux architectes aux États-Unis avait changé : l'idée d'architecture permanente telle que manifestée dans la tradition classique n'existait plus ; les guerres l'avaient prouvé. Les principes architecturaux appelaient maintenant à une prise en compte des critères temporaires, des nouvelles fonctions des bâtiments, des nouveaux matériaux, des nouvelles inventions et d'appareils bureaucratiques fort différents. Il s'agissait d'un nouveau monde, et l'académie et le prix évolurent. À la fin du XX^e siècle, l'individualité était encouragée et les participants au concours ne devaient plus soumettre des portfolios dont le projet classique était la matière première. De plus, le travail à accomplir pendant le séjour à l'académie ne comportait que peu (ou pas) de limites, favorisant l'individualité et la créativité. La tradition classique du Prix de Rome américain était reliée à la géographie culturelle et non pas, nécessairement, à la forme.

Conclusion : un Prix de Rome canadien?

Qu'il soit français, britannique, américain ou autre, le *projet* du Prix de Rome s'est développé directement à partir d'une tradition qui remonte à la Renaissance, quand des architectes comme Alberti, entre autres, qui nous sont aujourd'hui si familiers, se rendaient sur le site de ruines classiques et y vivaient, cherchant à comprendre les merveilles de l'architecture classique. Ils lisaient tous des textes comme ceux de Vitruve et se tournaient vers le levé et le dessin minutieux pour établir un ensemble imaginaire de reconstructions classiques. Les bibliothèques regorgent d'exemples de paysages classiques évocateurs et convaincants produits par d'innombrables architectes ayant reçu une formation classique (figures 7 et 8). La méthode des beaux-arts, telle qu'établie par Colbert au XVII^e siècle, suivait attentivement cette méthodologie : levé, dessin et reconstruction.

Cette méthodologie établit une pratique dans laquelle l'architecture classique est interprétée à Rome, souvent réinventée ailleurs puis présentée à nouveau à Rome. Il en est résulté que ces reconstructions grandioses imaginées par des étudiants ont contribué à accroître l'idée de « grandeur romaine » dans la communauté architecturale. Par exemple, les dessins de reconstruction du théâtre de Marcellus, objet d'étude dès le XV^e siècle, ont influencé les dispositions de colonnes que l'on peut encore voir dans les interprétations actuelles (figure 9). De la même tradition sont nés les prix et les bourses de Rome dont l'objectif principal était de faciliter le séjour à Rome de jeunes architectes prometteurs encore en formation. La formation donnée aux architectes perpétuait un style

and enabling prize recipients to experiment well beyond the realm of classical architecture.

In a similar vein, the Canada Council for the Arts instituted its Prix de Rome in 1987. As we shall see in the next essay, the Council aimed to promote personal explorations within the broadly defined realm of architecture, providing a venue for in-depth study for promising architects. The prize did not impose historical study, nor did it direct winners to focus on classical tenets. While it seemed to focus on providing an opportunity for architects to pursue the same type of research that the American Academy had come to expect of its prize recipients, it did not arise out of a long-term institutional process. And as Val Rynnimeri suggests, it was 'probably intended to give the prizewinner an opportunity to stay behind when the tour bus leaves and try to come to terms with the authentic and unique cultural work rather than the transitory and ephemeral.'¹² Historically, recipients of the long-established French or American prizes returned from Rome to establish successful careers, a phenomenon that became one of the lasting legacies of the Prix de Rome. Due to the Canadian program's comparatively brief run of seventeen years, relatively few individuals were able to benefit directly from the sojourn in Rome. Many of the winners, however, returned to make significant contributions to architectural practice and education, extending the lessons of Rome to the wider Canadian architectural culture.

Daniel M. Millette, Ph.D., teaches history of architecture in the School of Architecture and Landscape Architecture at the University of British Columbia.

et une méthode qui, en grande partie, n'ont jamais été remis en cause avant le début du XX^e siècle. Une fois que les Guerres mondiales aient frappé l'Europe et finalement l'Amérique, le monde de l'architecture était cependant irrévocablement changé. Le classicisme n'était plus nécessaire pour se faire valoir comme architecte et le style ne se prêtait pas vraiment aux nouveaux matériaux, besoins, inventions et idées. La France et la Grande-Bretagne ne changeaient pas radicalement leurs programmes de prix, continuant à se concentrer sur les principes classiques ; l'American Academy s'adapta toutefois au temps et modifia son programme de prix, favorisant une interprétation élargie de l'architecture et permettant aux lauréats d'expérimenter bien au delà du domaine de l'architecture classique.

C'est dans la même veine que le Conseil des Arts du Canada a institué son Prix de Rome en 1987. Comme nous le verrons dans le prochain essai, le Conseil visa à promouvoir l'exploration personnelle dans un domaine architectural librement défini, fournissant un lieu d'accueil où les architectes prometteurs pouvaient faire des études en profondeur. Le Prix n'imposa pas d'études historiques et il n'orienta pas les lauréats vers des principes classiques. Bien qu'il semblait viser à offrir la chance aux architectes de poursuivre le même type de recherche que l'American Academy en est venue à s'attendre de ses lauréats, le Prix canadien ne découlait pas d'un processus institutionnel à long terme. Et, comme le suggère Val Rynnimeri, « il visait probablement à donner au lauréat la chance de rester sur place quand le car touristique s'en va et de comprendre le travail culturel authentique et unique plutôt que le transitoire et l'éphémère ».¹² Historiquement, les lauréats des prix français, anglais et américains, depuis longtemps établis, revenaient de Rome pour entamer des carrières fructueuses, phénomène qui est devenu l'un des héritages durables du Prix de Rome. Étant donné l'existence comparativement courte du programme canadien, relativement peu de personnes ont pu profiter directement d'un séjour à Rome. Plusieurs des lauréats en sont revenus pour apporter une contribution importante à la pratique et à la formation architecturales, prolongeant l'expérience romaine jusque dans la culture architecturale canadienne en général.

Daniel M. Millette, Ph.D., enseigne l'histoire d'architecture à la School of Architecture and Landscape Architecture de la University of British Columbia.

The Prix de Rome – Three Centuries in the Eternal City

Notes

- 1 Russia, for example, had its own Rome prize competition for students of advanced standing. Spain and Germany later established their academies, complete with prize programs as well.
- 2 For a commentary on the French Academy's traditions, see Peter Collins, 'Architectural Criteria & French Traditions,' *Journal of Architectural Education* (1947–1974), Vol. 21, No. 1/2, August–December, 1966, pp. 1–5.
- 3 See Françoise Choay, *The Invention of the Historic Monument* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).
- 4 See Peter Collins, Architectural Criteria and the French Traditions, in *Journal of Architectural Education*, Volume 21, Number 1/2, August–December, 1966, p. 15.
- 5 See Louise Campbell, 'A Call to Order: The Rome Prize and Early Twentieth-Century British Architecture,' *Architectural History*, Vol. 32, 1989, pp. 131–51.
- 6 Amyas Connell was a Rome Scholar during 1926.
- 7 *Architect and Building News*, January 3, 1930.
- 8 For historical accounts of the American Academy in Rome, see Lucia Valentine and Alan Valentine, *The American Academy in Rome 1894–1969* (Charlottesville: University Press of Virginia, 1973), and Fikret K. Yegül, *Gentlemen of Instinct and Breeding: Architecture at the American Academy in Rome 1894–1940* (New York and Oxford: Oxford University Press, 1991).
- 9 See 'American School of Architecture in Rome' in *The American Journal of Archaeology and the History of Fine Arts*, Vol. 9, No. 4, October–December 1894, pp. 546–47.
- 10 While the excavations remain unpublished, some descriptions of the finds were included as part of the annually published *Memoirs of the American Academy in Rome*.
- 11 Valentine and Valentine, p. 80.
- 12 Val Rynnemeri, 'New Rules for Prix de Rome,' *Canadian Architect*, Vol. 35, No. 1, January 1990, p. 17.

Le Prix de Rome – Trois siècles dans la Ville éternelle

Notes

- 1 La Russie, par exemple, avait son propre concours pour le Prix de Rome pour étudiants avancés. L'Espagne et l'Allemagne ont établi plus tard leurs académies, incluant également des programmes de prix.
- 2 Pour un commentaire sur les traditions de l'Académie française, voir Peter Collins, « Architectural Criteria & French Traditions », *Journal of Architectural Education* (1947– 1974), vol. 21, n^{os} 1/2 (août–décembre 1966), p. 1-5.
- 3 Voir Françoise Choay, *The Invention of the Historic Monument*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- 4 Voir Peter Collins, « Architectural Criteria and the French Traditions », *op. cit.*, p. 15.
- 5 Voir Louise Campbell, « A Call to Order: The Rome Prize and Early Twentieth-Century British Architecture », *Architectural History*, vol. 32 (1989), p. 131-151.
- 6 Amyas Connell a été boursier à Rome en 1926.
- 7 *Architect and Building News*, 3 janvier 1930.
- 8 Pour un historique de l'American Academy à Rome, voir Lucia Valentine et Alan Valentine, *The American Academy in Rome 1894–1969*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1973, et Fikret K. Yegül, *Gentlemen of Instinct and Breeding: Architecture at the American Academy in Rome 1894–1940*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1991.
- 9 Voir « American School of Architecture in Rome », *The American Journal of Archaeology and the History of Fine Arts*, vol. 9, n^o 4 (octobre-décembre 1894), p. 546-457.
- 10 Bien que les excavations demeurent inédites, certaines descriptions des artefacts ont été incluses dans la publication annuelle intitulée *Memoirs of the American Academy in Rome*.
- 11 Valentine et Valentine, *op. cit.*, p. 80.
- 12 Val Rynnemeri, « New Rules for Prix de Rome », *Canadian Architect*, vol. 35, n^o 1 (janvier 1990), p. 17.