

劇場空間の前舞台領域に関する考察

ーパリ・オペラ座(1875)をモデルとする帝国劇場(1911)の「貴賓席」についてー

A Study of the forestage area in the theater space

ー The royal box in the Garnier (1875) and In Teikoku Gekijyo (1911) ー

永井 聡子

文化政策学部芸術文化学科

Satoko NAGAI

Department of Art Management, Faculty of Cultural Policy and Management

帝国劇場における「貴賓席」は舞台と客席を繋げる前舞台領域に存在し、両者の関係性を提示している。本論文では、劇場の近代化の過程において議論となった舞台と客席の前舞台領域における関係性を考察するため、1911年に開場した帝国劇場とその劇場建設のモデルのひとつとなったパリのオペラ座（ガルニエ設計）を例に、当時設けられた「貴賓席」の配置について考察する。考察の方法は、劇場に関する当時の資料、劇場関係者の言説を中心として論じる。

"The royal box" in the theater: Teikoku gekijyo exists in the proscenium domain to connect the stage and a seat with and shows the relationship of both. I consider the placement of "the royal box" where Teikoku gekijyo and one of the models of the theater construction and the opera house (Garnier designed) of Paris where it was which opened in 1911 were established for the example in those days to consider the stage and the relationship in the proscenium domain of the seat that became the argument in a process of the modernization of the theater in this article. I discuss the method of the consideration mainly on the document about the theater.

1. 研究の背景

「本格的な欧風劇場」といわれた帝国劇場が開場したのは明治44年（1911年）、およそ100年前のことであった。小ぶりながらも新劇上演のメッカとなった有楽座は、明治41年（1908年）に開場したことによって我が国の劇場空間は大きく変化を迫られた。両劇場ともヨーロッパの国立のオペラ劇場を思わせる額縁を有するものであったが、民間経営の劇場であったところに我が国の劇場事情がある。我が国に国立劇場ができたのは1966年、20世紀後半に入ってからである。1997年に開場した新国立劇場のころには、世田谷パブリックシアターも開場する時期に重なり、以後、都市周辺、地域においても公立の劇場が次々に誕生していく。

大正末期より昭和にかけて新しい劇場の形が民間によって建設されたが、公立文化施設の「公平性」の理念を基に「多目的」ホールの建設ラッシュを経て、その反省から「専用ホール」がつくられていく。こうした過程において姿を消した「貴賓席」に象徴されるような不均質な空間について考察していきたい。ヨーロッパの中でも、劇場の近代史を特徴づけるバイロイト祝祭劇場は1876年、パリのオペラ座は1875年に開場し、19世紀にはすでに劇場の新しい形を提示していた。1911年、民間による経営であったが国を代表することを目指した帝国劇場は、パリ・オペラ座やミラノのスカラ座（1778年）を劇場モデルとした壮麗な外観を有して皇居前に姿を現した。

劇場自体、国営、民間問わず、舞台と客席を包む空間を必要とする巨大な宇宙は、経営母体を越えた創造性と社会を写す鏡としての性格を要求される場所である。バロックの君主たちにとって、都市や庭園はその支配権の象徴であり、劇場はその鏡であるという表現が可能となるのも、都

市の改革と結びついた劇場建設であったからである。ヨーロッパにおいて、一般の大衆を対象とした劇場ができたのは17世紀のことであり、宮廷の劇場形式を採り入れながら、重層する階級席が実現されたのも運営上の問題と関連していた。宮廷劇場からブルジョワ劇場への転換は、舞台に集中できることを第一義とし、それを阻害する要因はできるだけ排除しようとする動きとなる。バイロイト祝祭劇場はその典型であり、その扇型の客席が現代の客席空間に影響を与えた。

空間と権力による支配との関係は密接で、「支配の及ぶ限り余すところなくコントロールされ、権力の恣意によって自在に歪曲・伸縮させられるのであり、そうした空間支配の有様を手にとるように見せるのが透視図法」¹⁾であった。

一方、歌舞伎劇場、文楽劇場は日本の劇場の歴史を特徴づける劇的構造を有し、それを意味づける舞台設備を有する。現代においても使われ続ける歌舞伎劇場の下手側にある花道や文楽劇場の上手側にある義太夫舞台はその典型である。両劇場にある引幕の開閉は、舞台と客席を繋げる前舞台領域に存在し、舞台と客席の関係性を物語る。その劇場空間は近代化の過程において、欧風化の変革を目の前にし、日本独自の舞台を創り上げてきた。

2. 研究の目的・方法

本論文では、劇場の近代化の過程において議論の対象となった舞台と客席の前舞台領域における関係性を考察するため、1911年に開場した帝国劇場と、その劇場建設のモデルのひとつとなったパリのオペラ座を例に「貴賓席」の配置について考察する。日本の劇場の欧風化に際し、劇場と演劇の関係性について言及した当時の関係者による言説を中心に論じる。

3. 用語の定義

「劇場空間」とは、舞台空間と客席空間を含むものとし、「前舞台領域」とはその舞台と客席を繋ぐ空間を指すこととする。「上手（かみて）」は、舞台から見て左側、客席から見て右側を指し、「下手（しもて）」は、舞台から見て右側、客席から見て左側を指す。欧米では、舞台側からみて「左」を left hand、「右」を right hand と言い、舞台操作運営上の基本をなしている。²⁾

4. 日本の舞台空間の特徴

4-1. 前舞台領域に見る非対称性

我が国の劇場の近代化の過程において、舞台と客席を区切る構造として額縁（プロセニウムアーチ）が誕生したことで、柵席から椅子席の変化とともに観客の鑑賞態度を変化させてきた。同時に舞台上のイリュージョンのあり方を大きく変えていったのも、欧風化に伴うこうした前舞台領域の変化である。この大変革に直面した日本人は、これまでとは違う劇場づくりに悩まされ、それを「演出」という概念とそれを支える技術や表現の多様性によって乗り越え、日本独自の劇場空間を誕生させてきたのである。

時代を映した劇場は、帝国劇場をはじめとして、関東大震災直後に建設された築地小劇場（1923年）や東京宝塚劇場（1933年）が近代化の過程で特徴を示したが、こうした経緯を踏まえた現代の劇場空間の中にも日本独自の精神性が残っている。舞台の専門用語である「上手」「下手」は舞台運営の基本となっている一方で、欧米では、役者側からみて「左」を left hand、「右」を right hand と言うが、日本の「上手」「下手」は、舞台から見て、客席から見ても、「上手」「下手」の位置は変わらない。どこにいても動かない確実な軸となしている。こうした、我が国との相違を顕著に表わす「左」「右」の認識に対して、欧米の近代が次々と建設してきた、一方向から額縁の中を眺め、どこからでも同じように見える視覚の公平性は、対称性を基本とする。一方、我が国の歌舞伎劇場では、服部幸雄が指摘するように、「花道を通った客席における役者とともに劇場空間を共有した「左」であり「右」であった」ということが前提となった劇場空間であった。特に次の指摘は重要である。「この命名は決して恣意的なものではなく、舞台上で展開される劇的宇宙の構成にとっての必要上から行われたもの」³⁾ であると述べているように、「恣意的なものではなく」「劇的宇宙」であること、加えて日本の舞台空間を特徴づけるのは、橋本典子が「動的であると言われる所以は価値理念を内蔵しているからであり、これによって、計測的物理的空間とは異なる、神秘的空間が現実化する。」⁴⁾ と指摘しているように、「価値理念を内蔵」した空間であるからこそ、「神秘的空間」が生み出されるという認識が観客の中に蓄積されるのである。そもそも、日本の空間においては「相対的な位置関係が場をつくる」⁵⁾ のだが、神秘的空間の現実化が達成されるのは、「幕」に意味を与えてきた我が国の演劇人と観客が創り出した共通の空間構成によるものと思われる。その例として「道行的に場から場へ、意味をもちなががつながっていく」ことに着目してみると、「悲劇が起こる」ことが悲劇的なのではなく、道

行の間に「悲劇の主人公の丈になる」⁶⁾ という時間軸を備えた物理的構造をもつのが日本の舞台空間の特徴であるとともに、この認識の欠如が日本の劇場空間の特異性を内包しながら多目的劇場が無目的にならざるを得なかったという、日本的な劇場づくりの欠点が見いだせる。

現代の劇場においては、一般に舞台と客席の間に置かれている幕とは、緞帳やオペラカーテンを思い浮かべるが、それは舞台と客席を区分するという印であり、作品によっては舞台と客席を遮断する存在である。しかし、我が国の劇場文化の中にあつて「幕」とは、本来は客席から舞台をさえぎるものではなく、芝居が「幕を後にして演ずる芸」であり、登場してくるものが「それを力として出現」⁷⁾ するのである。歌舞伎や文楽の劇場構造が残る我が国の劇場文化の中では、観客は深層心理において、長い年月をかけて物理的なものが有する精神的な意味合いを享受し、舞台を鑑賞してきたように思われる。観客は舞台に対し、芸能要素を自らの意識の中で再構成することを要求され自然と取り入れてきたことを忘れた劇場計画は、劇場そのものもつ運営方針に大きく影響を与えることとなった。つまり、幕にも客席の位置による視覚の多様性を容認してこなかった歴史が、結果的に「無目的」な多目的劇場を生んだのである。

4-2. 「上手」「下手」の概念をめぐる一考察

「右」「左」の概念に通じるものとして存在していた「上手（かみて）」や「下手（しもて）」は、現在でも舞台上における専門用語として使われ続け、たとえその本来の意味はわからずとも、舞台を運営する上での基本の専門用語となっている。単に舞台の効率を上げるための舞台用語に止まらず、日本人の精神性に根差すものとして残り続けている。

左右非対称の劇構造をもつ日本の芝居小屋に対し、重要なのは一般に「上手」「下手」の概念は、「漠然とではあるが観客席の側から把握されていたのではないか」⁸⁾ という指摘である。当然ながら、最初に必要なのは観客ではなく、役者の側であることは明らかで「居どころ」を考えながら演技をしたのであるが、その役者の必要によって生まれた「上手」「下手」の方位を「共有し合った」のが観客であるということが重要である。舞台と客席との間に絶対的な区画の壁はなく、両者は同一の天井と空間とを共有していたと考えることを前提とする我が国の劇場空間には、一方向性が欠如した中心のない劇的空間が存在する。

では、劇場の方位だけでなく、そもそも「上手」「下手」が「右」「左」にどのように関係していたのであろうか。かつて、「上手」が尊く、「下手」卑しいとする左と右の尊卑の観念に関係するとも考えられるが、日本の劇場空間において、舞台を運営する者は決して右手・左手という言葉を使わない。江戸三座時代、猿若町では東が「上手」、西が「下手」であったが、それは劇場そのものの配置が、上手側が東に、下手側が西にあたっていたためでもある。「カミ」「シモ」ということばが、本来直截的にものの価値判断を表すことばだったという点、すなわち「上手」「下手」の用語には、本来的に尊卑の価値観が抜きがたいものとなって結びついていることの確認と、吉田禎吾によれば、大野晋氏は「ひだり」の語源は「日の出（ひだ）の方（り）」にあり、これは南を前面とした場合、東が左にあることに

由来するのではないかと説いている⁹⁾が、服部幸雄は「現在では観客席と遮断されているため、おのずから引幕をもって表と裏とを区分する感覚が生まれているが、江戸時代の引幕はそういう性格を担っていなかった」と指摘した。¹⁰⁾この理解こそが重要で、これは、なぜ舞台に張り出した客席が存在し、遠近法を無視した劇場空間が残ったのかという、日本独自の空間構造を説明することができる。例えば、「幕内」と言うときの幕とは、本来舞台の後方に張られていて、舞台・見物席をも含んだ表と楽屋（裏）とを区分していた幕の謂だったのではあるまいか。¹¹⁾という指摘があるように、東西の座敷や土間もこの幕よりはずっと奥に入り込んでいた。この位置に座っている人たちにとって、引幕は内部を隠す役に立ってはいない。「いまは引幕が引かれているのだ」という記号でしかなくそれこそが引幕本来の用途だったのだと思われる。また、引幕の上部から奥や正面からは中が見えても観客には容認されていたことや、花道を使って幕切れに演じる「幕外」と呼ぶ演出、芝居が終わっていったん引幕を引いたのち、芝居を別の時空に飛躍したことを意味する記号が存在する。これらは、「演劇的に効果的である」ことの以前に「幕を後にして演ずる芸」であり、芸能の根源性にかかわる精神史を役者と観客が共有していた¹²⁾ことを証明するものである。

5. 帝国劇場（横河民輔設計）の意義と貴賓席について

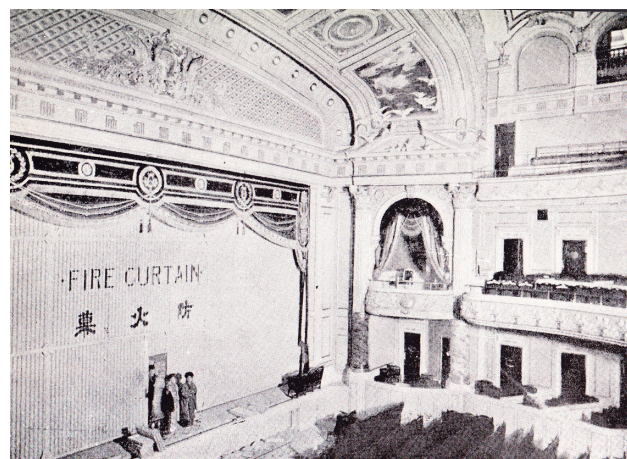
明治19年に出版された末松謙澄『演劇改良意見全』には、帝国劇場という国を代表する劇場空間に求めたのは「歌舞伎もオペラも上演可能な」空間であり、オーケストラピットもあれば、花道も仮設で設置される等、いわば現代の多目的劇場を求めていたことになる。対外政策の一環として建設され、一方で国劇を発展させるため、新しい劇場の形を示めそうとした結果、歌舞伎上演とオペラ上演の同一空間の使用を実現させたが、舞台間口に彩られた装飾の過剰さと歌舞伎との不調和も非難的となっていた。

19世紀末より20世紀にかけて、我が国のみならず欧米においても劇場空間の転換期であった。帝国劇場が手本としたオペラ座の中でも、パリのオペラ座は、都市改造の中で建設され、その象徴性を有する建築物の一つである。画家たちは、この都市計画の実現によって生まれた新しいパリの街並みと建築物から、新しい光と影を目の当たりにし、日本の浮世絵の持つ光と影の切り取り方に影響を受けた。多くの画家や建築家、演劇人は、この世紀末に世界観の変化を迫られたのである。上田敏や永井荷風はフランスを範とする日本の近代の指向性を表す端緒に位置づけられるが、劇場史においては、彼らの演劇の世界における改革への眼差しを見出すことができる。上田敏は『新小説』二月号「国立劇場の話」の中で、なぜ帝国劇場は「劇と公衆との関係、進んで劇場内部の組織迄、研究されなかったか」¹³⁾と述べており、空間と上演の不調和を指摘した。永井荷風は、「新劇と劇場」の中で、日本にはいまだ新劇を上演するための完全な劇場が存在しないこと、すなわち上演ジャンルと空間との関係の重要性を認識し、「歌舞伎と新しい芝居との演技場は全然わけなければならない」上に、最も不完全なものとして「何と云つても電気設備であろう。劇場の外形ばかりに苦心しみて、舞臺の生命である電気を疎かにし

てゐる當事者の氣が知れない。」「(幕は)新劇の幕切れは頗るボヤけてゐる。幕の下し方一つで氣分が作られるのだから、實に頭腦の要る仕事だ。」¹⁴⁾と指摘した。どちらも否定的な指摘ではあるが、帝国劇場は、歌舞伎劇場がもっていた日本独自の劇場構造を欧風化する過程で、我が国特有の劇場要素の再確認をしたのである。

帝国劇場建設に際して、ちよぼ床、下座、囃子座を必要に応じて「アーチ内に仮設」としたことは、額縁の導入が大きな変革となったことを証明している。舞台のイリュージョン創出に必須の要素となったのは、額縁（プロセニウムアーチ）に加え、「舞台照明」の表現の多様性があった。20世紀には「演出の時代」とされるその端緒を見出すことができ、照明の空間との動的な関わりを重要視し始めたのが19世紀末のヨーロッパであった。

帝国劇場の設計案は、公開されているものでいくつか存在する。明治19年の『建築雑誌』に掲載された計画案では、貴賓席は2階正面中央、花道は舞台両脇にあり、明らかにヨーロッパが17世紀までに培ったオペラ劇場の遠近法に基づく劇場空間への眼差しを確認することができるが、明治41年の『建築雑誌』には、花道は舞台前両脇にあるが、貴賓席は舞台前の2階左右となっており、実施されたのは、明治44年『建築世界』によれば、貴賓席は2階左右だが、花道の設置は残して下手寄りの設置となり、舞台と花道への視界の確保が実現された形となった。



写真・1. 舞台と貴賓席（上手側）

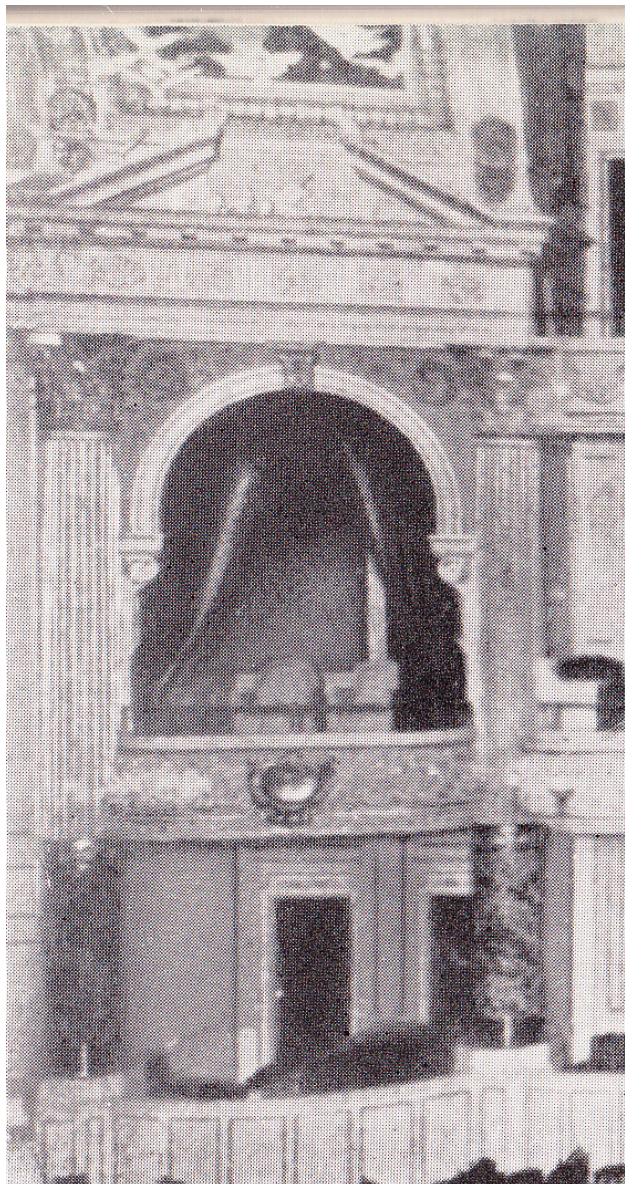


写真 - 2. 貴賓席（接近）

6. パリ・オペラ座（1875）（シャルル・ガルニエ設計）の意義と貴賓席について

帝国劇場は、その建設に際して欧米の劇場をモデルとして我が国の劇場環境に改革をもたらそうと設立された民営の劇場である。その試みは劇場環境に止まらず、日本の文化に変革を与え大きな躍進となった。末松謙澄の『演劇改良全』には、パリのオペラ座とイタリアのオペラ座の劇場図が付されている。

シャルル・ガルニエ（1825-1898）設計のパリのオペラ座は、パリ・9区オペラ広場に位置し、ナポレオン3世を建築主とするネオ・バロック様式である。劇場建設は、1860年9月29日の政令で具体化し、第二帝政を称える記念碑的建造物の設計が公募された。折からセーヌ県知事オスマンのパリ市街区の整理再構築（パリ改造）が進行中で建設用地は取り払われ空き地となる現在地と決まっていた。当時パリでは、「お抱え」劇場建築家が設計した歌劇場が存在していたが、1860年の終わり頃より劇場設計を公開懸賞とし参加が自由となっていた。当時まだ無名だった35

歳のシャルル・ガルニエが、その公募案の中から選ばれ、お抱え建築家として永久の地位を獲得した。ガルニエは、「装飾などによって舞台で実際に演じられるものから気をそらせるべきではない」¹⁵⁾と述べながらも、それはワーグナーがバイロイト祝祭劇場で実現した簡素さを備えた空間と同指向であるというよりは、鉄という最新の素材を使った時代の中で、舞台額縁から客席空間への繋がりを装飾を利用して一体感を出そうとしたことが重要である。現在のパリ・オペラ座において、実際には劇場空間の装飾は豪華さを見せつつも、舞台への集中力がそがれることはなく、舞台と観客席の一体感を感じることができる。

シンメトリーの空間における重要性は、左右の差異がないことであり、それをプロセニウムとロージェを支える柱及び特に女性客の衣裳との一体感を目指した空間構成からは、劇場という共通のワードをもつ日本の劇的宇宙というものを19世紀後半に実現させたガルニエならではの方法論があった。金の装飾と赤い客席、それをまとめ上げる円形の天井画は、当時では画期的で、より一層、国の象徴としての活気を実現していた。

貴賓席の位置は、額縁（プロセニウムアーチ）とオーケストラピットの間の前舞台領域に繋がる左右のボックス席にあたる。17世紀に全盛をみたイタリア・オペラ座の貴賓席は中央にあるが、これは遠近法を舞台上の最高の表現とした時代を写した結果であり、正面中央の席の視覚条件を良しとする時代の産物である。18世紀には、「絵画的」空間と「劇場的」空間¹³⁾とが拮抗する時代を経て、劇場空間は、新たな局面に入ろうとする。その活動が顕著になったのは、舞台における照明の力を演出表現の多様性と結びつけ、役者の身体と舞台装置の立体性との融合を図ったアドルフ・アッピア（1826-1928）の理論と、エミールジャック・ダルクローズの舞踊家の流れがあるが、これをガルニエはオペラ劇場において先取りした。空間の装飾や観客の着飾る衣服も含めた一体感への眼差しを考えると、ガルニエの設計は、動的な照明の価値を舞台装置と空間とその装飾をも包み込む設計を実践したと考えられる。

遠近法を利用した二次元の背景幕は、19世紀末にあっても主流であった中、アッピアは俳優の身体と平面的絵画の違和感を解消すべく、照明の動きに観念的な価値観を付加した。俳優のために用意された光と影の「雰囲気に入る」ことこそ、新しい表現手段であると考え、光の役割を根本的に改革していった。光は絵画を見せるためのツールではなく、空間に生きる表現手段である。アッピアは次のように述べている。

・・・そこに動的な雰囲気が生み出され、無限のヴァリエーションがもたらされるようになるのだ。光は流動的な明かりと影で空間を満たす¹⁶⁾

アッピアが光に「動的」で「無限性」を見出したことは、舞台照明史上大きな発見であった。その後、ジャック・コポーのビュー・コロンビエ座（1913年開場）では、舞台と客席を構造的に、舞台美術として造形的に融合させ、舞台美術史のみならず劇場史において近代のエポックとなる。照明がリズムを意識するという視点は劇場空間にも改革を迫るものであった。



写真-3. パリ・オペラ座 舞台に連続する貴賓席(左右)

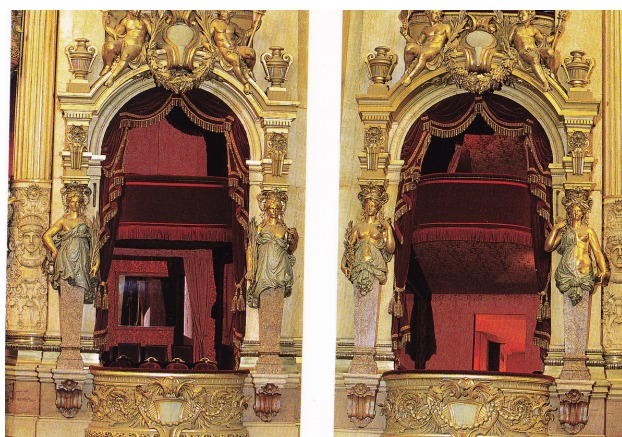


写真-4. 貴賓席右側(左)と左側(右)

7. 結論

パリのオペラ座をはじめヨーロッパの劇場の近代化の特徴は遠近法を主軸とする対称性をもった空間であった。一方、日本の花道や義太夫舞台をもつ劇場空間は非対称性の空間をもつ。しかし、19世紀末に至って、照明の新たな表現の可能性をめぐって、その動的な役割が求められたことにより、日本独自の劇場空間がオペラ劇場に映し出されたと捉えることも可能ではないか。

我が国の劇場の近代化は、照明という新しい表現方法の導入に伴い、舞台の中の三次元を表現することを目指しておきながら、逆に日本独自の空間表現を排除することとなった。一方、近代の表現の開発に直面し、ガルニエは劇場空間に、装飾に意味を見出した西洋のオペラ劇場ではなく、アッピアを始めとするリアリズムから脱する美術活動を取り上げていた。日本の劇場が欧風化を迫られ、日本独自の要素とを折衷させた一方で、パリのオペラ座は、遠近法的な視覚条件を超えた、ガルニエの建築における表現の力で一体化に向かった。

目に見えることを前提とした舞台と客席との一体感を追求してきたオペラ劇場と、目に見えないものを前提とした舞台と客席の一体感を追求してきた日本の劇場は同時代に、建築家と演劇人によってクロスしてきた歴史を見ることができる。

注

- 1) 福田晴虔『建築と劇場 - 十八世紀イタリア劇場論』、中央公論美術出版、p.94
- 2) イギリスでは上手をプロンプター側、下手をプロンプターの反対側と呼ぶ。
- 3) 服部幸雄『幕の内』『大いなる小屋』、平凡社ライブラリー、1994、p.182
- 4) 橋本典子「空間としての間」『日本の美学【特集】空間…日本人の空間意識』p.185
- 5) 鈴木博之「日本文化の空間」前掲 p.88
- 6) ドナルド・キーン/吉田健一・松宮史朗訳(第三部 第三章「近松と私」早稲田大学講演、1998年11月6)日『能・文楽・歌舞伎』講談社、2009年、p.387
- 7) 吉田禎吾『魔性の文化誌』、研究者叢書、1976年 p.41
- 8) 前掲3) p.181
- 9) p.248
- 10) 同、p.248
- 12) 上田敏「国立劇場の話」『新小説』1906年二月号、p.380
- 13) 永井荷風「人と藝術」大正十年十月『荷風全集』第二六巻、岩波書店、1965年、pp.92-94
- 14) S. ティドワース/白川宣力・石川敏男訳『劇場 - 建築・文化史』、早稲田大学出版部、1997年、p.236
- 15) 前掲1)、p.94
Jean-Pierre Delagarde and Jacques Moatti, Charles Garnier's Opera, ARCHITECTURE AND INTERIOR DÉCOR, 2007, p.73
- 16) Marie L. Bablet-Hahn edited; ADOLPHE APPIA OEUVRES COMPLÉTES III, p.152

写真出典

- 写真-1. 今和次郎監修『建築百年史』、1957、p.116
 写真-2. 同、p.117
 写真-3. Jean-Pierre Delagarde and Jacques Moatti, Charles Garnier's Opera, ARCHITECTURE AND INTERIOR DÉCOR, 2007
 写真-4. Jean-Michel Leniaud, Centredes Monum, Charles Garnier, Editions du patrimoine, Paris, 2003

参考文献

- 宇佐美斉『日仏交感の近代 文学・美術・音楽』、京都大学学術出版会、2006年
 大野 晋『日本語をさかのぼる』岩波新書、1974年
 小山内薫『芝居入門』、プラトン社、大正13年
 国立劇場・芸能調査室編、『芝居年中行事集〈歌舞伎の文献・7〉』、1976年
 後藤慶二『日本劇場史』岩波書店、1924年
 鈴木満男『マレビトの構造』三一書房、1974年
 坪井秀人『感覚の近代』、名古屋大学出版会、2008年
 「帝国劇場創立の計画」『建築雑誌』第20輯237号、1906年
 「帝国劇場」『建築世界』第五巻第四号、1911年
 『帝国劇場写真帖』高尚堂出版部、1934年
 寺石正路「右得手と左得」『東京人類学雑誌』第204号、

205 号、東京人類学会、1903 年所収
永井聡子『劇場の近代化』思文閣出版、2014 年 3 月
村野藤吾著作集〈全一巻〉「建築的遺産の継承」
第 3 章 作品を語る、鹿島出版会、2008 年
水品春樹『舞台監督の仕事』、未来社、1954 年
山口昌男『文化の両義性』岩波書店、1975 年
横河民輔追想録刊行会『横河民輔追想録』、株式会社技
報堂、1955 年
Jean-Michel, Leniaud, Centredes Monum, Charles Garnier,
Editions du patrimoine, Paris, 2003
Jean-Pierre Delagarde and Jacque Moatti,
Charles Garnier's Opera, ARCHITECTURE AND INTERIOR
DÉCOR, 2007