



Title	ミア・ハンセン＝ラヴ初期長編三作品における家の表象
Author(s)	中村, 莉菜
Citation	待兼山論叢. 芸術篇. 2025, 58, p. 89-112
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/100920">https://hdl.handle.net/11094/100920</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# ミア・ハンセン＝ラヴ初期長編三作品における 家の表象

中村 莉菜

キーワード：現代フランス映画／家の描写／空間表象

## はじめに

ミア・ハンセン＝ラヴ (Mia Hansen-Løve, 1981-) は、現代フランスで活躍する映画監督の一人である。17歳のころ、オリヴィエ・アサイヤスの映画『8月の終わり、9月の初め』(1998)<sup>1)</sup>で俳優として活動を始める。また、2005年まで映画雑誌『カイエ・デュ・シネマ』の評論家として執筆をおこなった。そして、いくつかの短編映画を撮った後、長編第一作として『すべてが許される』(2007)を脚本・監督し、その後も精力的に活動している。

ハンセン＝ラヴは現在、八作品の長編作品を発表している。そのうちの『すべてが許される』、『あの夏の子供たち』(2009)、『グッバイ・ファーストラブ』(2011)が映画監督としてのキャリアにおいて初期の三つの長編作品となる。この三作品は作品の後半もしくは全体で、主人公となる少女が自殺または別離により父の存在を失うことが共通している。ハンセン＝ラヴ自身も、この初期長編三作品について、「三部作であることはとても明白です」<sup>2)</sup>とする一方で、「この三部作のタイトルを決めるのに苦労しています。『父と娘』というタイトルをつけるのは簡単ですが、私が言いたいのはそういうことではありません」<sup>3)</sup>と述べている。以上のように、父と娘というキーワードは三作品を示す上で共通しており明確なものであるが、ハンセン＝ラヴ自身はそれだけでは作品を語ることは不可能だと考えているようである。

この三作品を論じた主な先行研究は三つある。ハンセン＝ラヴのフィルモグラフィーを最も網羅的に論じた Kate Ince の *The Cinema of Mia Hansen-Løve*<sup>4)</sup> では、この三作品について、若い女性の登場人物（少女）と、その家族に着目して言及している。また、Fiona Handyside は、現状のポスト・フェミニズムが少女に対する教育と家庭に及ぼす影響を踏まえた上で、作品中で描かれる少女らを分析している<sup>5)</sup>。さらに、Emma Wilson は、少女という子供から大人への移行期における主体形成と家族の関わり、またその時期の不安定さを作品内で反映した描写について述べている<sup>6)</sup>。つまり、上記の主たる先行研究では、三作品は少女である登場人物らとその周囲の家族（特に作品途中で不在になる父）という視点から多く分析が行われており、ハンセン＝ラヴの初期長編三作品では家族が重要なモチーフといえる。

しかし、それと同時にこの三作品では、家が中心的な舞台として物語が展開されることも見逃してはならない。ハンセン＝ラヴ自身は、「撮影場所にも重きを置いています。魅力、魂、歴史もある場所に惹かれるのです。（中略）私は流れや流れや生活の積み重ねを感じられないと、自分との繋がりを感じられず、カメラをどこに置いたらいいかもわからない」<sup>7)</sup> と述べ、撮影場所の一つである家についても同じく重要だと考えていると推測できる。

前述した通り、先行研究は三作品を、少女である登場人物らとその周囲の家族（特に作品途中で不在になる父）という視点から多く分析が行われている。しかし、三作品には家が中心的な舞台となって物語が展開されるという特徴がある。それにもかかわらず、家の描写との関連性を研究の主たる目的として取り上げた先行研究は存在しない。そこで本稿では、三作品中で家の描写がどのように展開されているかを明らかにし、作品中の家の描写、すなわち部屋の構造や家に付属する庭、また室内の装飾の特徴などと、主人公をはじめとする登場人物らの心理的な状態などを関連させて考察を進める。

## 『すべてが許される』の家の表象

ハンセン＝ラヴの長編第一作目、『すべてが許される』のあらすじは以下の通りである。ウィーンで暮らすパメラは父と母の3人暮らしである。父は仕事もせず、自堕落な生活を送っていた。家族でパリに移住するものの、状況は変わらない。母は父と離れ暮らすことを決意する。それから11年後、パメラのもとに連絡が届き、彼女は父と再会を果たすが、まもなく彼は急死してしまう。

『すべてが許される』の家の描写においてまず対照的といえるのは、ウィーンのアパートとパリのアパートの表象である。どちらもパメラが幼少期に住んでいた家であるが、図1のウィーンのアパートは明るく開放感がある。図2はアパートの中庭部分で、植栽がなされ花も咲いている。中庭に面した部屋の窓が開いており、アパートの住人が窓から中庭を眺めている。つまり、アパートの外観を明確に提示していることも特徴的である。一方で、パリのアパート（図3、図4）は全体的に狭くなってしまっており、外観が明確に示されることはない。この変化は、父と母の関係性の悪化を示しているといえるだろう。

両アパートの特徴は、登場人物の発言によっても補足される。例えば、パリのアパートについて「うちってすごく寒いし、お風呂にも浸かれないし……。こんなところで1日中作業するなんて、よくできるわね。」と母が父に話している。また、パメラと父が再会し、レストランで夕食を取っている時の会話では、パメラが「パリのアパートはレンガ造りの建物の、上のほうの階で、覚えてるのは、すごく明るいリビング、青い壁、吸い殻でいっぱいの灰皿……。」と話すのに対して、父が「いや、それはウィーンのアパートじゃないかな。郊外の、昔は工場だった建物を改装した建物だ。その4階の部屋を借りてたんだ。パリでは小っちゃいふた部屋のアパートで、ちょっとうす暗くて、2階の部屋だった。」と返す。パメラの記憶しているアパートはウィーンのアパートであったとわかり、ここでも部屋の描写の補足がなさ

れている。

パメラの幼少期、家族でウィーンからパリへ移ったが、父はドラッグを止められなかった。そこで重要な役割を果たすのが、この作品で何度か登場する、パリの薬物売人であるゾルタンのアパートである。一度目にゾルタンのアパートが登場する時、父は玄関すぐの台所まで入っている。このシーンでは、玄関から見える台所のみで室内の様子は一部分しか見ることができない。また、玄関と台所の入口でフレームが作られていることも特徴である（図5）。二度目は、父は室内に入ることなく、ゾルタンのアパートに住むジゼルと階段近くでお金の受け渡しを行う。三度目は、パーティーが行われている夜からその朝にかけてのシーンである。アパートでは多くの人々が集まり踊っている。室内の壁には庭園と思われる画像が映写されている。父はジゼルに声をかけられ、ジゼルの寝室で注射を打ってもらう。ベッド近くの燭台（図6）や、扉に掛けられた絵（図7）はオカルトの要素を感じさせる。

夜が明け、ジゼルはベッドから起き上がり、自らに注射を打つ。彼女はテレビの電源を点ける。画面には、聖歌隊と男性に担ぎ上げられた白い服装をした子供の姿が映る。これはクリスマスに上演されるキリスト降誕劇と考えられる。目を覚ました父によって、テレビの電源が切られ、このシーンが終わる。ジゼルの寝室のオカルト的な装飾に引き続き、ここでもキリスト降誕劇という宗教的な要素が見られる。

その後、ゾルタンら3人が朝食をとるテーブルに、父とジゼルが座る。ゾルタンらは、パンペルニケル（pumpernickel）という由来が不確定な、パンの名前の由来について話している。ジゼルはドラッグの影響からか、特に気だるそうである。

このパーティーの後、クリスマスの間ウィーンに戻っていた母とパメラが、3人で暮らすパリのアパートに帰ってくる。しかし、その1か月後、母は父を家から追い出すことになり、その後両親が一緒に暮らすことはない。父が、ゾルタンのアパートの内部へと次第に進み、ジゼルらと朝食を共にすることで、薬物中毒者によりプライベートな空間に入り込んでいく。また、パー

ティーで映写された庭園の映像が、内と外という境界線を曖昧にすることや、寝室にあるオカルト的な装飾物、そしてテレビに映る降誕劇の宗教性が、精神世界へと繋がる通路という意味合いを帯びることから、ゾルタンのアパートは、父と母の別離を決定づける境界線として機能しているのではないだろうか。父と母の関係の悪化と結びつけられることで、ゾルタンのアパートの空間描写は、物語の転換点として効果的に利用されているのである。

高校生になったパメラは、母の再婚相手である義理の父らと暮らしている。そのアパート（図8、図9）は広々とし、リビングの家具も華美ではないが、高級そうな印象も受ける。また、外の様子がはっきりとうかがえる窓（図9）も特徴的である。これらは、母が安定した生活を手に入れ、心理的に開かれた状態であることを示していると考えられるだろう。

父が高校生になったパメラと再会した頃、彼はパリのアパートに一人暮らしている。窓際で書き物をしていた父は、飲み物を用意しベッドで手紙を読み始める。このシーンでは、決して豪華で広い部屋ではないが、明るく開放感のある部屋が現れる。また部屋の窓が大きく開いているのも特徴である。父のアパートは、彼が薬物依存を克服し、精神的に穏やかな状況であることを示していると考えられる。

家の中で生じる一風景として、食事のシーンについても考えてみたい。パリのアパートでの、パメラと両親の朝食のシーン（図10～12）である。このシーンは、父が母に暴力を振るった次の日の朝で、母がパメラを連れてクリスマスに実家に帰省することを告げる。母の背後（図11）には、パメラによるお絵描きと思われる家族の絵が貼られているが、白のタイルは少し寒々しさを感じさせる。パメラは両親を見つめ、食事を続けるが、母は一切食べ物を口にすることなくそのシーンは終わる。

パリのアパートでの朝食後、パメラが母と食事をともにするのは、実の父の葬式後、義理の祖父の家のテラスに皆で集まっているとき（図14）である。パメラが父と再会したその夜、彼女の自室で母に声をかけられるものの、食事をするのを断っている。ここではパメラだけ揃わない食卓（図13）

が現れる。また、パメラは父と夕食に行く前、母に昼食に誘われているがそれも断っている。したがって、父の葬式後まで、一切母と娘の食事シーンは描かれない。このことは、母と娘の関係性、特に父に対する両者の感情の違いを表していると考えられる。

### 『あの夏の子供たち』の家の表象

ハンセン＝ラヴの長編第二作目、『あの夏の子供たち』のあらすじは以下の通りである。

映画プロデューサーのグレゴワールは多忙な日々でありながらも、妻と3人の娘たちと充実した日々を過ごしていた。しかし、ある週明け、別荘からパリに戻ると、制作現場の賃金未払いによる問題等が生じ、次第に追い詰められていく。グレゴワールの代わりに妻は英国の上映会に赴くが、その日グレゴワールは自殺する。自殺後、妻はグレゴワールの残した映画の完成に向けて奔走するが、理想通りに物事は運ばない。また、父を亡くした喪失にかかる長女は、偶然に義兄弟の存在を知る。グレゴワールを失った後、母と娘が喪失感や彼の残したもの（会社や義兄弟の存在）とどのように向き合っていくかが後半部分では描かれている。

ここでは、『あの夏の子供たち』の家の表象から登場人物の心的変化について考えていきたい。まず、グレゴワールが自殺前に過ごした三つの家のうちの一つ、パリ近郊の別荘を取り上げたい。パリ近郊の別荘は、母屋と離れで成っており、広々としている。また、離れも2階建てであり複数の部屋が存在し、立派な別荘であるといえる。三女が母屋のリビングで、ボードゲームを並べて楽しむシーン（図15）では、半円形のようなガラスの扉が開いている。奥のテラスにはテーブルが置かれ、穏やかな光が差し込んでいる。さらに、このパリ近郊の別荘では、唯一グレゴワールのリラックスした姿が見られるのも特徴である。図16は、仕事の電話を取ることをやめたグレゴワールが、次女と三女によるニュース番組を模したお芝居を楽しんでいる様

子である。中央がグレゴワールで彼から見て右に座るのが長女、左に座っているのが妻である。その翌朝、両親のベッドに隠れていた次女とグレゴワールが戯れているシーンもある。この部屋の開いている扉からは、建物の外に出ることが出来る。扉から入り込む緑や日差しは明るい。つまり、パリ近郊の別荘におけるシーンでは、グレゴワールが家の中で家族とリラックスして過ごす様子が描かれているのである。

ところが、グレゴワールの自殺前に過ごした二つ目の家である、ラヴェンナの別荘内のシーンでは、妻がベッドに寝転び、その奥に座るグレゴワールが映されたショット（図17）のみが示される。このショットは、撮影に関して問題が生じたためラヴェンナからパリへ帰らなければならないとグレゴワールが妻に告げた後の2人の姿である。すなわち、作品内でのラヴェンナの別荘の描写は、グレゴワールにとって家は家族と過ごす場であるという要素が削られているのである。

パリのアパートはグレゴワールが自殺前に過ごす最後の家である。グレゴワールは机や本棚に囲まれたスペースに座り、思い悩む姿を見せており（図18）。また図19は彼が自殺する当日の朝の様子である。グレゴワールが食事をとるキッチンのカウンターは黒色であり、さらに壁もしくは扉でフレームが作られることで、窮屈な印象を与えていているといえるだろう（図19で画面左側にいるのが、次女であり、彼女は図20では画面右側に移動し、グレゴワールと朝食をとっている）。ハンセン＝ラヴはグレゴワールの自殺の直前の様子について以下のように述べている。

自殺の直前、敗北したグレゴワール・カンヴェルが完全に絶望に陥る瞬間まで、不安と倦怠感はますます強くなり、強力に抑圧されてきたため、さらにその力が強くなります。並外れた抑圧能力、最終的には自己破壊の力へと反転してしまう生命力、この映画はこれを呼び起こそうとしています。<sup>8)</sup>

ハンセン＝ラヴの述べる「不安と倦怠感」そして「抑圧」は、前述に指摘した窮屈な部屋の印象と一致していると考えられる。すなわち、グレゴワールの自殺前の差し迫った心境を、家の空間（図 18、図 19）が指し示しているといえる。

グレゴワールの自殺後、すなわち作品後半部において、長女の心情や父の死の受容が重要なテーマとして浮上する。母は、グレゴワールが残した会社に深く関わっていくことになる一方、長女はグレゴワールのこれまで知らされていなかった私的な部分を知ることになる。長女はグレゴワールの自殺後、カフェで偶然に耳にした会話から義兄弟の存在について知る。その後、長女はグレゴワール宛ての手紙を見つけ、それを読むことで義兄弟の存在を確信する。事実を受け止めきれない長女と、帰宅した母がパリのアパートのリビングで話をする直前が図 21 である。玄関の窓はカーテンが引かれ、外から入り込む日差しは完全ではないが遮られているといえる。これにより、室内は真っ暗ではないものの、重苦しい印象を与えている。

長女は、映画鑑賞後に新人監督のアルチュール<sup>9)</sup>に話しかけられる。長女は次第に彼と仲良くなつていき、ホームパーティーに一緒に出掛けることになる。その夜、アルチュールのアパートに長女は泊まる。翌朝、部屋のベランダの扉は大きく開かれている（図 22）。彼女は机に「もう行くわ 幸せな結末の映画にして！」とメモに書置きし、アルチュールにもらった DVD 『最後の休暇』を鞄にしまいアパートを去る。その際、昨晩まで彼女が身につけていた白いピアス<sup>10)</sup>を机に残している（図 23）。このピアスは、グレゴワールが生前、長女にヴェネチアのお土産として贈ったものである。ベランダに出るための室内の扉が大きく開いていることや、アルチュールが手掛ける作品に長女がハッピーエンドを求めていること、さらに彼女がアルチュールのアパートに父からの贈り物のピアスを置いて帰ったことは、長女が過去を受け止めつつ、父との思い出に区切りをつける前向きな思考を次第に持ちつつあることを表しているのではないだろうか。

前述したパリのアパートの玄関における場面（図 21）と、アルチュール

のアパートでのベランダに開かれた扉の場面（図22）は対比となっていると考えられ、長女の心情的な面が反映されていると考えられる。

『あの夏の子供たち』の家での食事のシーンは、パリ近郊の別荘とパリのアパートで描かれている。グレゴワールの自殺前における食事シーンは、前述したパリのアパートでの食事シーン（図19、図20で示したワンシーン）のみである。図20において、次女がグレゴワールと共にキッチンで食事をし始めるが、家族5人がテーブルに集う姿は一度も描かれない。一方、グレゴワールの自殺後、パリのアパートでは母と娘（三姉妹）、グレゴワールの同僚セルジュが一つのテーブルに集う。ラウンドテーブルにはテーブルクロスが掛けられ、スタンドライトの照明が部屋を暖かい印象にしている（図24）。前述の、図20におけるキッチンの窮屈で暗い印象とは対照的な雰囲気である。自殺前の食卓に家族が揃わない光景と、自殺後の父以外の家族が揃った光景は、その空間の演出によっても対比的に強調されていると考えられるだろう。

食卓に集うメンバーとその発言についても目を向けてみたい。グレゴワールが自殺する当日の朝、彼と次女が食事を共にしていた（図20）。グレゴワールの自殺後のシーンでは、母、3人の娘、セルジュが食卓にいる。次女は将来のイタリア行きを示唆する母に対して、「パパの近くにいたい」と母の言葉を拒否する様子が見られる。次女は両方の場面で食卓にいるが、父グレゴワールを理由に拒否したのは三姉妹の中でも彼女だけ<sup>11)</sup>であり、図20における次女の存在は、グレゴワールの不在と家族の反応の違いを強調していると考えられるのではないだろうか。

図24のシーンの後、パリのアパートは停電によって、突如照明が消え真っ暗になる。停電後、彼らはろうそくによって灯りを得る。この停電後のろうそくの灯りは、グレゴワールの自殺前におけるラヴェンナの教会でのシーンを想起させる。ラヴェンナの教会において、次女がグレゴワールにろうそくを買うために1ユーロが欲しいと話し、彼女がろうそくに火をつけるシーンがある。ラヴェンナでの滞在は、家族4人<sup>12)</sup>が過ごした最後の休暇といえる。

停電のシーンにおけるろうそくの灯りは父との最後の休暇の思い出を暗示させるもので、パリのアパートでの食事シーン（図24）で強調された父の不在をより強めるものといえる。また、ろうそくの灯りは一般に死者への弔いに用いられるものであることもこのことをより効果的にしているといえる。

食卓と共にしているセルジュについても考えてみたい。彼はグレゴワールの同僚であると共に、グレゴワールの自殺後この家族に最も近くで寄り添い続けた人物である。父グレゴワールを除く家族4人全員が食事を共にするシーン（図24）は、セルジュという他者を介在する形で完成される。この食事シーンは、グレゴワールの死後に心を寄せ合う母と娘たちを表す場面として理解できると共に、他者であるセルジュが父グレゴワールの代理であるかのようにも考えられる。

グレゴワールは自殺前、彼の五十本目の作品として新人監督のアルチュールの作品をプロデュースしようとしていた。その脚本の題名は『偶然の家族』である（図25）。暖かな印象を受ける食卓の風景を図24のシーンでは描いているように見えて、それは生物学的な繋がりのみに依拠する狭義の家族の肖像ではない。つまり、この場面では、「家族」そのものの偶然性を指し示しているともいえるのではないだろうか。

### 『グッバイ・ファーストラブ』の家の表象

ハンセン＝ラヴの長編第三作目、『グッバイ・ファーストラブ』のあらすじ<sup>13)</sup>は以下の通りである。

高校生であるカミーユと恋人は互いに愛し合っていたが、恋人は高校を中退し、南米へと旅立つ。彼女は恋人から届く手紙を心待ちにしながら生活していたが、やがて別れを切り出される。カミーユはそのショックから自殺を試みるも未遂で終わる。それから数年後、カミーユは建築を勉強し充実した日々を過ごしている。彼女は教師であるロレンツに出会い、恋に落ちる。そんな中、カミーユと元恋人は偶然再会し、浮気を始めるが、再び別れを切り

出される。その後、彼女はロレンツと別荘に行き、穏やかな時間を過ごす。

この映画で最も印象的に用いられている家は、カミーユの家族の別荘である。この別荘には、カミーユと恋人が映画の前半部で訪れている。まずはカミーユの家族の別荘での食事に関するシーンについて検討する。朝、カミーユは1階のキッチンでお湯を沸かしている（図26）。突然の物音に驚き、怯えたカミーユは階段の方へ逃げていく。その後、庭に朝食をセッティングし恋人を待つ（図27）。庭は、植物に囲まれ日差しが優しく差し込み明るい。

別荘に恋人が戻り、2人は口論になる。白のテーブルの上に並んだ食事を持つことはない。口論の後、恋人は一旦別荘を離れるが、料理を用意しカミーユに声をかける。恋人が食事を用意するシーン（図28）は、カミーユが朝食を用意するシーン（図26）と同一の構図が用いられている。また、同一の構図ではあるが、恋人が食事を用意するシーン（図28）の方はわずかにカメラが後ろに引いた位置で撮影されていることがわかる。図26では、キッチンでの突然の物音が、2人の関係が崩れることの暗示となっており、図28では同じ構図を繰り返すことで、修復しきらない2人の関係性を強調しているのではないだろうか。さらに、図28が図26よりわずかにカメラを後ろに引いていることから、恋人の方がカミーユより一步冷めた感情を持っていることを示しているともいえるだろう。

その後、恋人が作った料理を、2人はダイニングで食べる。このダイニングは石壁と白い塗り壁が混在し、暖色のライトが灯されている。長い木製のテーブルには、キャンドルや花も飾られており、暖かい印象を感じさせる。その一方で、食事はテーブルの両端にセッティングされ心理的な距離も感じさせるだろう（図29）。食事の途中、カミーユは長椅子をつたい、猫のような仕草で恋の方へ向かっていく。恋のものとに辿り着いたカミーユを彼は抱きしめるものの、恋人は諦めのような表情を浮かべているようにもみえ、2人の関係性が悪化したままであることが感じられる。

次に、カミーユの家族の別荘における、家の表象と人物の心理的な関係について考えたい。前述の口論の場面の後、2人はそれぞれ別の部屋に入る。

カミーユは寝室へ、恋人は子供部屋<sup>14)</sup>に移動する。恋人は別荘の到着後に、カミーユに各部屋を案内され、子供部屋を「完璧だ」と言っていた。子供部屋には青いカバーのかかった小さなベッドが置かれ、本棚には絵本とみられる本が並ぶ。ベッド脇の壁には可愛らしい絵葉書も貼られている（図 30）。一方の寝室は白いカバーのかかったベッドに、木製の家具が並び、全体的に落ち着いた色合いの部屋になっている（図 31）。恋人が口論後に子供部屋へ移動することを選択するのは、高校を退学してまで南米行きを決める恋人の夢見がちな性格の反映とも考えられる。

『グッバイ・ファーストラブ』では、家や建築について語る場面も登場する。自殺未遂後、カミーユは建築を学んでおり、学生寮の設計を行った（図 32、図 33）。学生寮の模型について、教師の 1 人から講評を受ける。個室は大きな窓がありエレガントだが、まるでクローゼットのようで小さすぎると評価されている。さらに、湖の周りを 2 マイル歩いて食事に行くつくりで、居住区を重視していないとされ、彼女の設計は学生寮より修道院に適していると指摘される。この講評に対して、カミーユはこのシーンの最後に微笑む。それ以前の講評中には、カミーユは頷くなど、教師に対して反応はするものの、何かを発言することはない。カミーユの反応について、Ince は「カミーユは微笑み、シェリヴァン（筆者注：恋人）が去ってからの 4 年間の自分の生活の孤独さを明らかに思い浮かべている」<sup>15)</sup> と解釈している。つまり、学生寮の設計におけるカミーユの孤独さのあらわれは、過去から現時点まで続くカミーユの心情を、彼女が発する言葉ではなく、設計する「家」によって示しているといえる。

その後、カミーユら建築を学ぶ学生たちが、建築物の見学に出かける。そこで、後に恋人となる建築の教師にカミーユは話しかけられる。「建築の世界に入ったきっかけは何？」という彼の問いかけに対して、カミーユは「わからない」としつつも「場所が私に影響を与え、それを把握する必要があると思う。彼らの言葉を理解できるような気がする」と答えている。教師は元々クラリネット奏者になりたかったが、その職業は「自分にとって孤独す

ぎる」と発言する。

このシーンについて Ince は、「人と人とが一緒に暮らすための建築は社交的であるという含意がカミーユの直感と一致<sup>16)</sup> したとし、「彼女とロレンツが共有する建築の重要性への信頼（実際の設計やプロジェクトへの情熱）が 2 人の関係の中心となる」<sup>17)</sup> と説明している。実際、このシーンは、2 人の関係性が教師と学生から恋人同士へと変化する前の重要な転換点となっている。建築の考え方への共感と、カミーユとロレンツの関係性の変化が結びついていることは、この作品（特に後半部分）において建築というキーワードが重要であることを強調している。

このキーワードの重要性は、映画内で計 4 回登場する「夢の家」の描写によって顕著に表れていると考える。まず、先述した作品前半部で、カミーユが恋人とカミーユの家族の別荘を訪れた際、近くにある他人の別荘を 2 人で訪れる。この別荘をカミーユは「私の夢の家だ」と恋人に語り、2 人は扉のガラスから他人の別荘の様子を覗き込むのである（図 34）。この「夢の家」である他人の別荘は、恋人が南米から送った手紙を、カミーユが家族の別荘で読んだ直後にも登場する（図 35）。そして、作品後半部、カミーユは建築を学ぶ学生として一人暮らしをしているが、その部屋の壁には、「夢の家」である他人の別荘の写真（図 36）<sup>18)</sup> が飾られている。さらに、作品終盤では新たな恋人である建築の教師とカミーユの家族の別荘を訪れ、カミーユは一人歩いて「夢の家」を訪ねるのである。作品前半部で恋人と訪れた際（図 34）と同じように、カミーユは他人の別荘である「夢の家」を扉のガラスから覗き込んでいる（図 37）。

この「夢の家」についてハンセン＝ラヴは、「シュリヴィアン（筆者注：恋人）への恋の場所でもあったわけなので、すごく大事な場所になります。そして彼女（筆者注：カミーユ）が建築家になるきっかけにもなった場所だと言えます」<sup>19)</sup> と述べている。カミーユが建築の道へ進んだことだけでなく、「夢の家」が作品の前半・中間・後半・終盤と全体を通して登場することからも、カミーユの人生において思い出の場所であると共に彼女の心の支え

の象徴としてこの「夢の家」が重要な役割を果たしているのではないだろうか。さらに、本稿で、これまで明らかにしてきた三作品における家の表象の重要性を前提に考えると、第三作品目で印象的に登場する「夢の家」は、三作品が家の表象の三部作として成り立つための要となっているといえるのではないだろうか。

### むすびに

本稿では、ハンセン＝ラヴの初期長編三作品の家の描写の展開に着目し、登場人物らの心理的な状態などを関連させて考察を行った。三作品における家の表象が登場人物らの心情や人物同士の関係を示していること明らかにし、家の表象の重要性を示した。また、三作品目で繰り返し登場する「夢の家」は、物語内で重要な役割を果たしているだけでなく、家の表象を軸に展開する三作品の要としての役割を果たすのではないかと結論づけた。

一連の考察により、ハンセン＝ラヴの初期長編三作品において、家の表象が作品の登場人物らの心情や関係性を丹念に示していることを明らかにできた。本稿は先行研究で注力されてこなかった家の表象に着目したこと、ハンセン＝ラヴ作品の新たな評価を提示出来たのではないだろうか。

[図版]

『すべてが許される』



★ウィーンのアパート 左：図1（1:49）右：図2（2:29）



★パリのアパート 左：図3（23:30）右：図4（28:26）



★ゾルタンのアパート 図5（20:04）



★ジゼルの寝室・夜 左：図6（35:25）右：図7（35:14）



★義理の父らと暮らすアパート 左：図8（52:58）右：図9（53:31）



★パリのアパート・朝食

左上：図10（30:43）右上：図11（31:30）左下：図12（31:53）



★義理の父らと暮らすアパート・夕食 図13  
(1:12:58)



★義理の祖父の家 図14 (1:33:10)

## 『あの夏の子供たち』



★パリ近郊の別荘・母屋 左：図15 (17:01) 右：図16 (14:28)



★ラヴェンナの別荘 図17 (33:53)



★パリのアパート

左上：図18（40:43）右上：図19（47:30）左下：図20（47:37）右下：図21（1:22:16）



★アルチュールのアパート・朝 左：図22（1:31:55）右：図23（1:31:21）

（図23：画面右上に、白い花の飾りがついたピアスが置かれている）



★パリのアパート 図24（1:37:06）



★新人監督アルチュールの脚本『偶然の家族』図25 (24:19)

『グッバイ・ファーストラブ』



★カミーユの家族の別荘

左上：図26 (24:27) 右上：図27 (25:20) 左下：図28 (29:24) 右下：図29 (30:15)



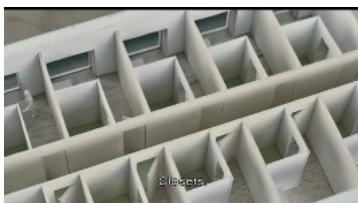
★カミーユの家族の別荘・子供部屋 図30 (19:17)



★カミーユの家族の別荘・寝室 図31  
(18:42)



★学生寮の模型 左：図32 (46:57) 右：図33 (47:04)  
(図32：左下の大きな建物が学生寮、その隣右下の歩道橋のつき当たりが図書館)  
(図33：学生寮の個室)



★夢の家 左上：図34 (21:15) 右上：図35 (38:19) 左下：図36 (43:29) 右下：図37  
(1:43:48)

## [注]

- 1) 死にゆく小説家であるアドリアンの最後の恋人役としてハンセン＝ラヴは出演している。
- 2) NORMAN WILNER, "Interview with Mia Hansen-Løve," Now, August 23, 2012, <https://nowtoronto.com/movies/interview-with-mia-hansen-lve/>. (参照日 2023 年 10 月 13 日)
- 3) Ibid.
- 4) Kate Ince, *The Cinema of Mia Hansen-Løve. Visionaries: Thinking Through Female Filmmakers* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021).
- 5) Fiona Handyside, "Mia Hansen-Løve, Postfeminism in France and the Melancholic Girl," *Screening Youth: Contemporary French and Francophone Cinema*, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019), 81–98.
- 6) Emma Wilson, "Precarious Lives: On Girls in Mia Hansen-Løve and Others," *Studies in French Cinema* 12, no. 3 (2012): 273–284.
- 7) 『未来よ　こんにちは』映画パンフレット (Bunkamura, 2017 年) p.15
- 8) *Le Père de mes enfants* プレスシート (2009 年)
- 9) グレゴワールは、アルチュールの脚本『偶然の家族』をプロデュースしようと考えていた。
- 10) 日本語字幕ではイヤリングとなっているが、ピアスが正しい。
- 11) このシーンの台詞は以下抜粋の通りである。

シルヴィア(母)「いずれイタリアに帰ろうかと」  
ヴァランティース(次女)「そんなの イヤ！」  
シルヴィア(母)「よく分からないの この街で暮らし続けたいのか…」  
ヴァランティース(次女)「じゃ 一人で行けば？」  
シルヴィア(母)「大反対ね」  
セルジュ「まだ早いよ」  
シルヴィア(母)「ええ 分かってる ただ考えてるだけよ」「未来を思うと希望が湧くの」「ビリーはまだパリに根づいていない だから引っ越しには賛成よね？ でしょ？」  
ビリー(三女)「ううん」  
セルジュ「クレマンスは？」  
クレマンス(長女)「行かないわ」「家に1人 イタリア人が… それで十分よ」  
シルヴィア(母)「あなたも半分 イタリア人」  
クレマンス(長女)「心はフランス人」  
ヴァランティース(次女)「パパの近くにいたい」

- 12) グレゴワールと母、次女と三女の4人である。長女はラヴェンナには滞在していない。
- 13) 『グッバイ・ファーストラブ』における父の登場シーンについても、ここで確認しておく。カミーユの父が登場するのは前半部のみである。登場箇所は以下の通りである。
- ・カミーユの実家において、煙草を吸う父が横たわるベッドの隣に、カミーユも隣に横たわる。コーヒーを頼まれた彼女は用意して父に手渡す。
  - ・カミーユが実家に帰宅した際、父がソファで本を読んでいる。
  - ・カミーユと両親が、家族の別荘に車で向かう。また、屋根で作業をしている父にカミーユが声をかける。別荘滞在後、3人は実家に帰宅する。
  - ・カミーユが自殺未遂後に入院し、病室に両親と兄(もしくは弟)が訪れる。
- 14) 「子供部屋」が誰にとっての子供部屋であるかは、作品中で特に示されていない。この特徴は、恋人の夢見がちな性格と、そこから生じる彼やカミーユを含めた2人の将来の不明瞭さを示しているともいえるだろう。
- 15) Ince, op.cit., 70-71.  
注は引用者によるもの。
- 16) Ibid., 72.
- 17) Ibid.
- 18) この写真はカミーユがロレントの家に引っ越す際、彼女のアパートから荷物をすべて車に載せて出発する寸前、忘れずにカミーユが壁から取り外している。これによって、カミーユが「夢の家」の写真を大事にしていることが強調される。
- 19) 上原輝樹, “ミア・ハンセン＝ラヴ『グッバイ・ファーストラブ』インタビュー,” OUTSIDE IN TOKYO, n.d., <http://www.outsideintokyo.jp/j/interview/miahansen-love/index2.html>. (参照日 2023年10月13日)  
注は引用者によるもの。

### [参考文献]

#### ハンセン＝ラヴ作品に関して

- Handyside, Fiona. “Mia Hansen-Løve, Postfeminism in France and the Melancholic Girl.” In *Screening Youth: Contemporary French and Francophone Cinema*, 81–98, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.
- Ince, Kate. *The Cinema of Mia Hansen-Løve. Visionaries: Thinking Through Female Filmmakers*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021.
- Wilson, Emma. “Precarious Lives: On Girls in Mia Hansen-Løve and Others.” *Studies in French Cinema* 12, no. 3 (2012): 273–284.

*Le Père de mes enfants* プレスシート (2009年)

『未来よ こんにちは』映画パンフレット (Bunkamura, 2017年)

WILNER, NORMAN. "Interview with Mia Hansen-Lve." Now, August 23, 2012. <https://nowtoronto.com/movies/interview-with-mia-hansen-lve/>. (参照日 2023年10月13日)

上原輝樹, “ミア・ハンセン＝ラヴ『グッバイ・ファーストラブ』インタビュー,” OUTSIDE IN TOKYO, n.d., <http://www.outsideintokyo.jp/j/interview/miahansen-love/index2.html>. (参照日 2023年10月13日)

参照した映画作品

『すべてが許される』(監督: ミア・ハンセン＝ラヴ, 2007)

『あの夏の子供たち』(監督: ミア・ハンセン＝ラヴ, 2009)

『グッバイ・ファーストラブ』(監督: ミア・ハンセン＝ラヴ, 2011)

(大学院博士後期課程学生)

## SUMMARY

## Representations of the House in Mia Hansen-Løve's Three Early Feature Films

Rina NAKAMURA

Mia Hansen-Løve (1981-) is one of the most active contemporary French filmmakers. Her three early feature films, *All Is Forgiven* (2007), *Father of My Children* (2009), and *Goodbye First Love* (2011), are often referred to as a trilogy because they all include the central role of a young girl. Hansen-Løve herself acknowledges the three films as a trilogy but does not specify why. Previous studies have analyzed the three films with a focus on the girl and her family, but there are few references to the house, which is the main setting of the story. Therefore, this paper analyzes the representation of the house in the films, focusing on how it expresses the emotions of the characters and their relationships with each other.

In the first film, *All Is Forgiven*, this paper clarifies that the change in the representation of the house indicates that the relationship between the main character's father and mother deteriorates over time. It also points out that the visual scene at the dining table expresses the difference in the relationship between mother and daughter and their feelings toward the father.

Next, in the second film, *Father of My Children*, it is confirmed that the change in the representation of the house is linked to the change in the father's psychological situation. In addition, it is revealed that the family dinner table emphasizes the father's absence, while at the same time suggesting the contingency of the "family" itself.

Finally, in the third film, *Goodbye First Love*, it is shown that the main character's emotional state is reflected in the buildings she designs. It also concludes that the villa of another person, called "Dream House," which appears several times in the film, can be considered to play a key role in the trilogy.