

PAROSTICHES HUGOLIENS (1900-1939)

Jordi Brahamcha-Marin
(*Université de Lille*)

Cet article se propose d'étudier les «parostiches» de Victor Hugo produits entre 1900 et 1939.¹ Justifions d'emblée notre choix terminologique: le mot *parostiche* est emprunté à Paul Aron et à Jacques Espagnon, chez qui il désigne aussi bien les pastiches et les parodies que toutes les formes intermédiaires entre ces deux genres (Aron et Espagnon 2009: 8-9). Le postulat de ces deux auteurs est que la distinction entre l'un et l'autre genres est souvent plus floue que ne le supposent la plupart des poétiques, soit que celles-ci reposent, comme celle de Gérard Genette, sur une distinction «structurale» (le pastiche comme imitation d'un style, la parodie comme transformation d'un texte), soit qu'elles reposent sur une distinction «fonctionnelle» (le pastiche tendant vers l'hommage, la parodie ayant une intention satirique ou moqueuse) (Genette 1982: 34). L'étude qui suit inclut tous les textes qui, d'une manière ou d'une autre, satisfont aux deux critères suivants: ils doivent premièrement consister en une imitation/transformation de Hugo (de son style, ou d'une œuvre en particulier) de manière *clairement repérable* (soit de manière explicite, soit de manière implicite mais parfaitement évidente); ils doivent deuxièmement obéir à une intention ludique ou satirique —le caractère plus ou moins satirique, plus ou moins agressif et méchant, d'un «parostiche» étant d'ailleurs parfois relativement indécidable.

1. Il résume et prolonge la section «Hypertextualité: pastiches et parodies» de notre thèse de doctorat menée sous la direction de Franck Laurent à Le Mans Université, soutenue en 2018 et intitulée *La Réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)* (Brahamcha-Marin 2018: 258-275). Le corpus est ici étendu à d'autres genres que la poésie et à la période 1900-1914 (au détriment de la période 1939-1944). Ces modifications de corpus ne changent pas radicalement nos conclusions.

Beaucoup d'auteurs soulignent que Victor Hugo (1802-1885) est, au XIX^e et au XX^e siècle, l'auteur français le plus parodié et le plus pastiché (Hellégouarc'h 2001: 119; Sangsue 2007: 117-118; Aron 2008: 175-186; Aron et Espagnon 2009: 22), ce qui justifie l'objet de notre étude. Du point de vue d'un spécialiste de Hugo, l'un des principaux enjeux d'un tel travail est évidemment de voir quels sont les traits stylistiques, métriques, thématiques, etc., qui sont réutilisés par les parosticheurs, c'est-à-dire qui sont identifiés par eux comme étant typiques de Hugo: nous avons proposé naguère, pour désigner de tels traits, le néologisme *hugolèmes* (Brahamcha-Marin 2018: 268-273). On se situe là dans l'optique des études de réception. Mais au-delà de cet enjeu strictement hugolien, il nous semble que l'étude du cas Hugo permet de soulever des questions théoriques relatives à la pratique hypertextuelle en général. Cette étude s'articulera donc en trois parties. Nous allons d'abord proposer une rapide cartographie du corpus sur lequel elle se fonde; puis nous allons passer brièvement en revue les principaux hugolèmes parostichés; enfin nous émettrons trois hypothèses sur les raisons qui font que Hugo est un écrivain si prisé des auteurs de parostiches: c'est dans ce dernier temps que l'examen du cas Hugo permettra, nous l'espérons, d'enrichir notre compréhension théorique des mécanismes hypertextuels.

1. PRÉSENTATION DU CORPUS

De quoi parle-t-on, donc, quand on parle des «parostiches» hugoliens entre 1900 et 1939? On parle d'un corpus extrêmement hétérogène, que nous avons constitué en suivant le répertoire de parostiches mis au point par Paul Aron et Jacques Espagnon (2009). Beaucoup des textes de ce corpus sont de brefs poèmes, tandis que d'autres sont d'assez gros volumes, comme *La tombe parle*, publié en 1932 par Henri Azam sous le pseudonyme de «Symbole», qui parodie la poésie métaphysique de Hugo et qui compte 429 pages. Tous ces textes ont des statuts très différents: certains, comme les pastiches réalisés par Robert Brasillach (Brasillach 1972) et Jacques Talagrand, futur Thierry Maulnier (cité dans Jardin 1969: 58-60), sont des plaisanteries potaches d'étudiants; d'autres sont des textes littéraires très maîtrisés réalisés par des professionnels du pastiche assez fameux («Colos-le-Nain», de Paul Reboux, en 1925, ou «Ugolin, tyran de Pise», par Raymond Ritter, en 1933); d'autres sont des productions plus ou moins laborieuses de quasi-inconnus, publiées dans la presse, édités à compte d'auteur ou sous for-

me de brochure publicitaire; d'autres encore sont des délassements d'érudits, comme les *Pastiches hugolâtres* d'Albert Sorel publiés posthumes en 1920 (l'auteur est mort en 1906); d'autres enfin sont des jeux d'universitaires — l'abbé Claudius Grillet écrit quelques vers à la manière de Hugo à la fin de sa thèse de 1910 sur *La Bible chez Victor Hugo* (Grillet 1910: 85*),² etc.

En ce qui concerne les genres pratiqués, les parostiches poétiques sont surreprésentés par rapport aux parostiches en prose et aux parostiches dramatiques, alors que le théâtre était le genre-roi des parodies hugoliennes au XIX^e siècle (Laplace 1985; Aron et Espagnon 2009: 22; Vielledent 2013): chaque pièce de Hugo était suivie de son cortège d'imitations-charges. Mais il s'agit là d'une pratique littéraire assez fréquente au XIX^e siècle, qui ne concerne pas seulement Hugo, et qui s'est progressivement raréfiée. Au XX^e siècle, donc, c'est surtout la *poésie* que l'on imite chez Hugo: ce genre autorise la production de textes brefs et digestes, jugés compatibles avec la dimension légère et ludique du parostiche. En outre, par rapport à la prose, le vers offre peut-être l'avantage d'exhiber plus nettement des traits stylistiques singuliers, facilement repérables et reproductibles. La relative rareté des parostiches en prose n'est d'ailleurs pas spécifique à Hugo: dans l'ensemble des XIX^e et XX^e siècle, elle est même, en fait, moins nette chez Hugo que chez d'autres auteurs (Aron et Espagnon 2009: 23).

Dernière remarque générale: au cours du XX^e siècle, et conformément à l'histoire des deux genres, les parostiches hugoliens tendent de moins en moins vers la parodie et de plus en plus vers le pastiche (étant entendu, compte tenu de nos remarques précédentes, que l'on prend ces deux genres comme des polarités et non comme des catégories étanches).³ Le pastiche bénéficie en effet, à partir du début du XX^e siècle, d'une forte popularité et d'une grande notoriété liées à la réussite éclatante, et vite reconnue, des œuvres de Paul Reboux et Charles Müller (*À la manière de...*, 1907, suivi de plusieurs autres séries) et de Marcel Proust (la série «L'affaire Lemoine», parue dans *Le Figaro* en 1908-1909) (Sang-sue 2007: 119). Paul Aron identifie ainsi, à partir de la Première Guerre

2. Dans la seconde partie de cet ouvrage, la numérotation des pages reprend à 1 mais les numéros de pages sont suivis d'un astérisque.

3. Le critère structural et le critère fonctionnel mentionnés en introduction se recourent en fait bien souvent: la reproduction d'un style tend souvent vers l'hommage, la réécriture d'un texte singulier tourne fréquemment à la charge (Brahamcha-Marin 2018: 262-263). Cette observation permet de superposer partiellement les deux types de critères et de conserver les notions de «pastiche» et de «parodie», au moins pour désigner des polarités au sein d'un continuum de pratiques.

mondiale, l'existence d'un «modèle Reboux» (Aron 2008: 243), dont s'inspirent certains des auteurs étudiés ici.

2. PRINCIPAUX HUGOLÈMES PAROSTICHÉS

Cette présentation générale et rapide étant faite, nous nous proposons à présent d'identifier les principaux hugolèmes qui font l'objet de reprises par les parosticheurs.

Au niveau thématique, on repère une certaine prédilection des auteurs pour le Hugo philosophe. Ce qui est alors moqué, plus ou moins agressivement, c'est soit la poésie et la prose métaphysiques du Hugo de l'exil, par exemple le poème *Dieu* (composé entre 1854 et 1856 et publié posthume en 1891) ou certains poèmes de la fin des *Contemplations* (1856), soit la tendance de Hugo à élargir chaque anecdote ou chaque observation à des dimensions philosophiques. Sous la plume des parosticheurs, le discours métaphysique se fait souvent caricaturalement abscons, comme ici sous la plume d'Albert Sorel:

Avant que rien ne fût, ils étaient deux. Le nombre
N'existait pas. Le temps attendait l'heure. L'ombre
Attendait le rayon. Alors très lentement,
Au milieu du silence et de l'étonnement
Des univers futurs, réalités latentes,
Le plus vieux dit:
—Je suis le néant. Les attentes
Sont longues à qui sait qu'il ne sera jamais.
J'attends depuis beaucoup trop longtemps déjà; mais
Qu'attendrai-je, au surplus? Le vide? Trou. L'espace?
Prison. Le mouvement? Jouet. L'Océan? Nasse.
Le jour? Borgne. La nuit? Aveugle. L'homme? Puits.
Descartes a dit: Je pense, et Spinoza: Je suis (Sorel 1920: 13).⁴

À côté de cet intérêt pour la métaphysique et la cosmologie, les auteurs réagissent souvent à un certain goût hugolien pour l'ample, l'immense, le grandiose, le terrible, le sublime. On ne compte plus, dans toutes ces réécritures, les «gouffres», «abîmes» et autres «univers» à la fois fascinants et effrayants, comme ici, dans cet «Exemple pour Poème romantique» de René Lafon:

4. *Sic* pour *Descartes* dans le dernier vers: le Hugo poète aurait écrit *Descarte* pour le compte des syllabes. En revanche l'orthographe *Spinosa* est habituelle à Hugo.

Du haut du roc, lancés vers le fond de l'abîme,
 Mais toujours l'un dans l'autre, agglomérat sublime,
 Étreinte gigantesque interdite aux humains,
 Les monstres à qui Dieu fit d'innombrables mains,
 Même paquet d'amour que trente bras ficellent,
 Roue immense aux moyeux dont les ors étincellent,
 Tournoyèrent, cachant, par les espaces noirs,
 L'effroyable baiser de leurs trois cents suçoirs (Lafon 1933: 43).

On peut bien sûr voir, dans ce pastiche, un souvenir du combat de Gilliat et de la pieuvre dans le roman *Les Travailleurs de la mer* (1866), passage dans lequel il est tout à fait possible, en effet, de déceler une sorte d'érotisme monstrueux (*Eros Hugo* 2015: 162). Dans le même esprit, on peut encore citer cette plaisanterie potache de Jacques Tala-grand, qui, alors élève au lycée Louis-le-Grand à Paris, se moque de la corpulence d'un de ses condisciples:

Un jour Albert sortit de la vulve Néant
 Et quand il apparut au jour plein de lumières
 Les graves pics songeurs des hautes cordillères
 Dirent en frissonnant: «Il est plus gros que nous.» [...]
 Cette masse penchant, remuant, oscillant,
 Épouvantable, était un spectacle effrayant;
 Un champignon lépreux, hideux, vivant, énorme...
 [...] Sa masse
 Paraissait se nourrir en mangeant de l'espace.
 Il grossissait toujours comme le flot montant,
 Et la terre tournait à peine, en haletant.
 Il grossissait toujours. Les astres en dérouté,
 Hagarés, épouvantés, s'écartaient de sa route,
 Et devant lui, dément, pitoyable, affolé,
 L'infini, n'ayant plus de place, reculait (*apud* Jardin 1969: 58-60).

Sur le plan de la versification, les parosticheurs multiplient les enjambements, et plus généralement toutes les discordances agressives entre mètre et syntaxe — on se souvient que Hugo se flattait, dans un poème des *Contemplations*, d'avoir «disloqué ce grand niais d'alexandrin» (Hugo 1985c: 292)— et utilisent principalement deux schémas métriques, tous les deux perçus à juste titre comme typiques de Hugo: le poème en alexandrins à rimes plates, et ce que l'on appelle le sizain à rythme tripartite coué (deux alexandrins qui riment entre eux, puis un octosyllabe, puis deux alexandrins qui riment entre eux, et enfin un oc-

tosyllabe qui rime avec le premier).⁵ Sur un plan stylistique et rhétorique, enfin, les auteurs identifient comme hugolèmes caractéristiques les accumulations de noms propres et les énumérations interminables, mais aussi, et surtout, les *antithèses*, stylème hugolien par excellence, reconnu voire dénoncé comme tel par de très nombreux discours critiques et scolaires (Brahamcha-Marin 2018: 473-483). «Colos-le-Nain» raconte ainsi l'histoire d'amour entre le nain Colos et la géante Mignonette, et multiplie les effets d'antithèse au niveau microstructural (Reboux 1925: 149-165). Jean Pellerin met le procédé en évidence en proposant quatre antithèses dans les quatre derniers vers du «Vicillard parle» (1919):

Je me tais à la poupe et vous avez la proue.
Je garde mon éther, vous laissant à la boue.
J'avale l'amertume et vous donne le miel,
Mais vous livre à l'enfer et regagne le ciel (Pellerin 1919: 18).

3. COMMENT EXPLIQUER LA FORTUNE DE HUGO CHEZ LES AUTEURS DE PAROSTICHES?

Nous voudrions pour finir exposer, à titre d'hypothèses, trois raisons permettant d'expliquer que Victor Hugo est un auteur très souvent parostiché. La première est évidente, mais il faut tout de même la mentionner: Hugo est un auteur extrêmement lu, très pratiqué à l'école, bien connu d'un public très large, ce qui rend très aisées les allusions hypertextuelles. Même quand le nom de Hugo n'est pas cité dans le paratexte, le lecteur a toutes les chances d'identifier l'auteur-source. En fait, cette familiarité d'un large lectorat avec l'œuvre de Hugo autorise dans la pratique des parostiches ce que Pascale Hellégouarc'h appelle une «dissolution des bornes hypertextuelles» (Hellégouarc'h 2001: 120). Faisant confiance à l'ampleur de la culture hugolienne du lectorat, les parosticheurs n'hésitent pas à mélanger des allusions à plusieurs textes, ou à utiliser un texte de Hugo comme canevas pour y glisser des allusions à des vers ultracélèbres tirés d'autres poèmes. Ce procédé contribue à brouiller la frontière entre transformation et imitation, donc entre parodie et pastiche: on peut dire à ce titre que la notion de «parostiche» est particulièrement adéquate au cas Hugo. Considérons par

5. Ce schéma strophique très hugolien est analysé par Brigitte Buffard-Moret dans l'article «Strophe» du *Dictionnaire Victor Hugo*, dirigé par David Charles et Claude Millet, à paraître.

exemple la pièce *Ugolin, tyran de Pise*, de Raymond Ritter (1933: 67-104), qui s'inspire lointainement d'un drame assez peu connu de Hugo, *Angelo, tyran de Padoue* (1835), mais glisse des allusions transparentes à des textes beaucoup plus fameux, comme *Notre-Dame de Paris* (1831) ou le poème «La conscience» de la Première Série de *La Légende des siècles* (1859). Ainsi, à la fin de la préface, le «Hugo» fictif de Ritter prétend «efface[r]» Ugolin en proclamant: «Celui-ci efface celui-là» (Ritter 1933: 72), par référence au chapitre «Ceci tuera cela» ajouté en 1832 à *Notre-Dame de Paris*; et au début du premier acte, une didascalie indique que le héros entre sur scène «échevelé, livide» (Ritter 1933: 74), adjectifs appliqués à Caïn dans le deuxième vers de «La conscience» («Lorsque avec ses enfants, vêtu de peaux de bêtes, / Échevelé, livide au milieu des tempêtes, / Caïn se fut enfui de devant Jehovah [...]: Hugo 1985c: 576). La grande notoriété de Hugo autorise donc une circulation aisée entre différents secteurs de son œuvre, phénomène beaucoup plus net qu'avec d'autres auteurs parostichés.

Deuxièmement, il convient de rappeler que dans *Le Sceau de l'œuvre*, Gérard Leclerc fait du pastiche un genre proprement moderne, une contestation en acte d'un régime moderne d'*autorship* comme originalité inimitable. Mais cette contestation moqueuse du caractère inimitable d'un style individuel repose paradoxalement sur l'identification et la reconnaissance d'un absolu individuel: pour qu'on puisse faire du Balzac ou du Hugo, encore faut-il qu'il existe quelque chose comme «du Balzac» ou «du Hugo» (Leclerc 1998: 133-134). Le pastiche constitue donc à la fois, indissolublement, la reconnaissance et la contestation d'une *autorship*, l'entérinement et la négation de la singularité du génie individuel. Il est alors assez logique de prendre pour cible le poète romantique par excellence, celui qui n'a eu de cesse de défendre une conception du poète comme mage, prophète ou génie. Corrélativement, pasticher Hugo, c'est-à-dire reproduire le style hugolien au moyen des procédés les plus artisanaux qui soient, c'est nier en acte toute théorie romantique de l'inspiration: il y a là à l'œuvre un geste vaguement sacrilège, d'ailleurs encouragé par certaines pratiques et certains discours scolaires qui poussent à envisager Hugo, plus que d'autres, comme un auteur à procédés, un auteur facile et amusant à expliquer parce que ses trucs sont particulièrement repérables (Des Granges 1914: 945). Mais pasticher Hugo, c'est aussi, bien entendu, reconnaître un style hugolien comme étant absolument singulier, reconnaissable, et identique à nul autre. Le choix de Hugo comme hypotexte ne permet pas de dépasser la dialectique posée par Gérard Leclerc, mais elle en dramatise les enjeux. Nos parosticheurs ont pu sentir confusément que le

problème de la tension entre autonomie créatrice et imitation, puisque c'est bien de cela qu'il s'agit, ne se posait pas avec la même acuité pour d'autres auteurs, moins représentatifs que Hugo d'une idéologie romantique de la création littéraire.

Troisièmement, les parostiches font fréquemment subir à leurs textes-sources des dégradations burlesques ou héroï-comiques, soit que la matière noble soit associée à une matière triviale, soit que la langue elle-même se fasse banale voire vulgaire. Or Hugo, en tant que théoricien de l'entremêlement du sublime et du grotesque (notamment dans la préface de *Cromwell*, en 1827: Hugo 1985a: 9), est à cet égard une cible de choix. Introduire brutalement des références triviales dans une parodie ou un pastiche de Hugo, cela peut obéir à une intention moqueuse, mais cela s'inscrit aussi dans la continuité d'une pratique revendiquée par l'auteur-source lui-même. Le parostiche hugolien se tient donc souvent dans cet entre-deux instable entre la trivialisation satirique d'une part, et l'imitation, éventuellement outrée, d'un style d'origine: on ne sait pas toujours —et c'est cela qui fait le sel du texte concerné— si l'on a affaire à une dégradation parodique et moqueuse, ou à un simple surenchérissement sur la manière hugolienne. La réussite des pastiches de Brasillach, par exemple, tient notamment à des vers comme: «La pluie est un mystère / Que le ciel Arrosoir verse sur la fleur Terre» (Brasillach 1969: 7), ou encore: «Mon âme de penseur me sert de Parapluie» (Brasillach 1969: 8). La même remarque vaut lorsque Hernani dit à Doña Sol, dans une parodie d'*Hernani* parue en 1931 sous la plume de Noël Oudon (pseudonyme de Léon Chéhère et de Gaston Moisy):

Le ciel resplendissait comme un riche vitrail;
Près de nous sanglotaient d'invisibles fontaines.
Et comme il faisait froid vous portiez des mitaines (Oudon 1931: 9).

Appliqués à un autre auteur, de tels télescopages auraient pour principale fonction de dégonfler la noblesse poétique du texte-source; mais en l'occurrence, leur charge satirique possible a été subtilement désamorcée par avance par la pratique et la théorie hugoliennes. Car dans le premier acte d'*Hernani* (1831), c'est bien Hugo lui-même qui faisait dire à Doña Sol, au milieu des envolées lyriques exaltées d'*Hernani*: «Jésus! votre manteau ruisselle! il pleut donc bien?» (Hugo 1985b: 549), «Vous devez avoir froid», et «Ôtez donc ce manteau» (Hugo 1985b: 550). Bien sûr, la parodie tire du côté du pur grotesque un effet qui, dans le texte-source, est plus complexe: Doña Sol, chez Hugo, incarne

face à *Hernani* un principe de réalité matérielle, une attention aux réalités quotidiennes et triviales qui, à bien des égards, est beaucoup plus émouvante que ridicule. L'art du parodiste consiste donc ici à réinterpréter au prisme de la catégorie du grotesque des décalages de ton qui existent bel et bien dans le texte originel, mais non pas à les inventer, à les introduire à partir de rien. Les rapports toujours ambigus avec le texte-source font donc du parostiche hugolien un objet particulièrement riche et complexe, et, souvent, particulièrement savoureux.

CONCLUSION

Nous espérons avoir suggéré que l'étude des parostiches hugoliens — menée ici sur un empan de quatre décennies, mais dont les résultats restent certainement vrais en amont et en aval de cette période — présente un double intérêt. D'une part, elle permet de repérer quels sont les principaux hugolèmes thématiques, métriques, stylistiques repérés par des auteurs qui, le plus souvent, ne sont pas des spécialistes de Hugo : à ce titre les parostiches produisent un discours critique indirect sur Hugo qui correspond au savoir scolaire de l'honnête homme cultivé ; ils sont donc d'un grand intérêt pour saisir ce qu'un large public connaît et retient de l'œuvre hugolienne. D'autre part, elle permet d'examiner certains traits généraux de la pratique du parostiche qui sont particulièrement saillants dans le cas Hugo : « dissolution des bornes hypertextuelles » et indistinction entre pastiche et parodie, dialectique entre la dimension individuelle de la création littéraire et son caractère imitable et reproductible, statut ambigu des procédés de dégradation burlesque et héroï-comique. Ce corpus si abondant des parostiches hugoliens nous offre donc des outils intéressants pour réfléchir théoriquement à la pratique hypertextuelle elle-même.

BIBLIOGRAPHIE

- ARON, P. (2008), *Histoire du pastiche: le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France.
- ARON, P. et ESPAGNON, J. (2009), *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne.
- BRAHAMCHA-MARIN, J. (2018), *La Réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, thèse de doctorat, Le Mans Université.

- BRASILLACH, R. (1972), «Sept pastiches inédits», *Cahier des amis de Robert Brasillach*, 17, p. 5-10.
- DES GRANGES, C.-M. (1914 [1^{re} éd. 1910]), *Morceaux choisis des auteurs français, du moyen-âge à nos jours (1842-1900), préparés en vue de la lecture expliquée. Classe de lettres*, Paris, Hatier.
- Eros Hugo: entre pudeur et excès* (2015), Paris, Maison de Victor Hugo/Paris Musées.
- GENETTE, G. (1982), *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GRILLET, C. (1910), *La Bible dans Victor Hugo*, Lyon, Vitte.
- HELLÉGOUARC'H, P. (2001), «À la manière de Victor Hugo: un écrivain et ses pastiches», *TEM*, 13 / *Formules*, 5, p. 119-128.
- HUGO, V. (1985a), *Œuvres complètes: critique*, Paris, Robert Laffont.
- HUGO, V. (1985b), *Œuvres complètes: théâtre I*, Paris, Robert Laffont.
- HUGO, V. (1985c), *Œuvres complètes: poésie II*, Paris, Robert Laffont.
- JARDIN, P. (1969), «En khâgne avec Robert Brasillach», *Cahier des amis de Robert Brasillach*, 14, p. 55-62.
- LAFON, R. (1933), *La Rôtisserie des Muses*, Paris, Potier.
- LAPLACE, R. (1985), «Les parodies du théâtre», en *La Gloire de Victor Hugo*, Paris, Réunion des musées nationaux, p. 447-456.
- LECLERC, G. (1998), *Le Sceau de l'œuvre*, Paris, Seuil.
- OUDON, N. (1931), *À la manière d'Hernani*, Senlis, chez l'auteur.
- PELLERIN, J. (1919), *Le Copiste indiscret*, Paris, Albin Michel.
- REBOUX, P. (1925), *À la manière de...*, 4^e série, Paris, Grasset.
- RITTER, R. (1933), *Radio-Parnasse*, Paris, Albin Michel.
- SANGSUE, D. (2007), *La Relation parodique*, Paris, José Corti.
- SOREL, A. (1920), *Pastiches hugolâtres*, Paris, Le Livre contemporain.
- SYMBOLE [H. Azam] (1932), *La tombe parle: le génie hugolien ressuscité*, Cahors, Éditions du Phare.
- VIELLEDENT, S. (2013), «Les parodies de pièces de Victor Hugo», en *Victor Hugo*, Paris, La Comédie-française/L'Avant-Scène théâtre, p. 68-74.