

Don Quichotte et l'Inspecteur Tahar : réinvention du duo maître-valet entre mythe littéraire, burlesque filmique et critique postcoloniale

دون كيشوت والمفتش الطاهر : إعادة ابتكار ثنائية السيد والخادم
بين الأسطورة الأدبية والهزل السينمائي والنقد ما بعد الكولونيالي

*Don Quixote and Inspector Tahar : Reinventing the Master–Servant
Duo Between Literary Myth, Filmic Burlesque and Postcolonial*

Critique

MOUNIR HAMMOUDA

Université Mohamed Khider de Biskra
BP 145 RP, 07000 Biskra, Algérie

m.hammouda@univ-biskra.dz

<https://orcid.org/0000-0002-6979-5927>

Date de réception	Publication numérique	Archivage ASJP
04/06/2025	18/12/2025	01/02/2026

Référence électronique

Mounir Hammouda, « Don Quichotte et l'Inspecteur Tahar : réinvention du duo maître-valet entre mythe littéraire, burlesque filmique et critique postcoloniale », Aleph [En ligne], Vol 13 (1) | 2026, mis en ligne le 18 décembre 2026. URL : <https://aleph.edinum.org/16837>

Référence papier (archivage ASJP)

Mounir Hammouda, « Don Quichotte et l'Inspecteur Tahar : réinvention du duo maître-valet entre mythe littéraire, burlesque filmique et critique postcoloniale », Aleph, Vol 13 (1) | 2026, 129-149.

© Auteur(s), 2026. Les auteurs conservent leurs droits.

Article diffusé en accès ouvert sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International
— CC BY 4.0, sauf mention contraire portée sur la page de publication.

Résumé

L'article examine la réactivation d'un schème narratif ancien — le couple maître-valet — depuis sa cristallisation cervantine dans *Don Quichotte* jusqu'à sa reconfiguration burlesque dans le cinéma populaire algérien autour de l'Inspecteur Tahar et de l'Apprenti. L'hypothèse défendue est que cette filiation ne relève pas d'une influence directe ni d'une simple analogie de surface : elle procède d'une circulation de mythes — dissymétrie hiérarchique, renversement des compétences, contamination réciproque, critique de l'autorité — que le passage du roman au film transforme en outil de démystification sociale. À partir d'une approche comparatiste, mythocritique et intermédiaire, l'étude met d'abord en évidence la portée anthropologique du duo *Don Quichotte* Sancho Panza, où l'utopie livresque du maître entre en tension avec la sagesse empirique du valet. Elle analyse ensuite quatre films algériens associés au personnage de l'Inspecteur Tahar, en montrant comment le burlesque, le travestissement, la parodie policière et l'inversion des rôles déplacent la matrice cervantine vers une satire postcoloniale des institutions. L'article montre ainsi que le duo Inspecteur-Apprenti constitue moins une imitation qu'une appropriation culturelle : il transforme un mythe littéraire européen en forme populaire algérienne de critique, de rire et de mémoire collective.

Mots-clés

duo maître-valet, *Don Quichotte*, Inspecteur Tahar, cinéma algérien, burlesque, mythocritique, transposition culturelle

الملخص

يتناول هذا المقال إعادة تنشيط بنية سردية قديمة هي ثنائية السيد والخادم، انطلاقاً من تبلورها السرفانتي في دون كيشوت وصولاً إلى إعادة تشكيلها الهزلية في السينما الشعبية الجزائرية من خلال شخصيتي المفتش الطاهر والمتدرب. وتنطلق الدراسة من فرضية مفادها أن هذه الصلة لا تقوم على تأثير مباشر أو مشابهة سطحية، بل على تداول وحدات أسطورية صغرى تشمل التراتب، وانقلاب الكفاءة، والعدوى المتبادلة، ونقد السلطة. وبعتماد مقارنة مقارنة، أسطورية-نقدية ووسائطية، يبرز البحث أولاً العمق الأنثروبولوجي لثنائية دون كيشوت وسانشو بانشا، حيث يصطدم المثال الكتابي بالحكمة التجريبية. ثم يحلل أربعة أفلام جزائرية مرتبطة بالمفتش الطاهر، مبيّناً كيف يحول الهزل والتنكر والمحاكاة الساخرة للتحقيق

البوليسي وانقلاب الأدوار المصفوفة السرفانتية إلى نقد ما بعد كولونيالي للمؤسسات. وعليه، لا يظهر المفتش الطاهر والمتدرب بوصفهما صدى كوميدياً بسيطاً لأسطورة أدبية أوروبية، بل بوصفهما إعادة ابتكار ثقافية محلية تجعل من ثنائية السيّد والخادم لغة شعبية للنقد والضحك والذاكرة الجماعية.

الكلمات المفتاحية

كلمات مفتاحية — ثنائية السيّد والخادم، دون كيشوت، المفتش الطاهر، السينما الجزائرية، الهزل، النقد الأسطوري، الترحيل الثقافي

Abstract

This article examines the reactivation of an ancient narrative pattern — the master-servant pair — from its Cervantine crystallisation in *Don Quixote* to its burlesque reconfiguration in Algerian popular cinema through Inspector Tahar and the Apprentice. The study argues that this relationship should not be understood as a direct influence or a superficial analogy, but rather as the circulation of mythic units : hierarchical asymmetry, reversal of competence, reciprocal contamination, and critique of authority. Drawing on comparative literature, myth criticism and intermedial analysis, the article first identifies the anthropological depth of the *Don Quixote*/Sancho Panza dyad, where bookish utopia confronts empirical wisdom. It then analyses four Algerian films associated with Inspector Tahar and shows how burlesque, disguise, police parody and role inversion transform the Cervantine matrix into a postcolonial satire of institutions. Inspector Tahar and the Apprentice therefore appear not as a mere comic echo of the European literary myth, but as a local cultural reinvention that turns the master-servant structure into a popular language of criticism, humour and collective memory.

Keywords

master-servant duo, Don Quixote, Inspector Tahar, Algerian cinema, burlesque, myth criticism, cultural transposition

Introduction

Dans la tradition littéraire mondiale, la figure du duo maître-valet constitue l'un des topoi les plus anciens et les plus mobiles. Fondé sur une hiérarchie sociale immédiatement lisible, ce binôme ne se réduit jamais à la simple distribution de deux fonctions dramatiques : il met en scène une tension durable entre autorité et subordination, idéalisme et pragmatisme, délire et raison, parole de commandement et intelligence pratique. À travers cette relation dissymétrique, c'est la légitimité même du pouvoir qui se trouve interrogée, mais aussi la capacité du subalterne à produire du savoir, à déjouer les illusions de son supérieur et à faire surgir, par le rire, une vérité que l'ordre officiel ne sait pas énoncer.

Hérité de la comédie antique latine, notamment de Plaute et de la figure du *servus callidus*, ce couple asymétrique associe de longue date l'infériorité sociale apparente du valet à une supériorité pragmatique réelle. Dans la *palliata*, l'esclave rusé est souvent le véritable moteur de l'intrigue : il manipule les situations, déplace les rapports de force et fait basculer le comique vers une critique implicite des prétentions du maître. La tradition théâtrale européenne, de Molière à Beaumarchais, amplifiera ce mécanisme : le valet devient non seulement un contrepoint comique, mais une conscience ironique, capable de révéler l'aveuglement des puissants et de ramener la parole de l'autorité à l'épreuve du réel.

C'est cependant avec Cervantès que cette configuration accède à une dimension mythique. *Don Quichotte* et Sancho Panza ne sont pas seulement deux personnages contrastés : ils forment une machine herméneutique où s'affrontent deux régimes de réalité. Le chevalier errant projette sur le monde les valeurs d'un âge chevaleresque déjà disparu ; son écuyer, enraciné dans le corps, la faim, la peur, l'intérêt et le proverbe, oppose à cette utopie livresque une sagesse de l'expérience. La force du roman tient précisément au fait qu'aucun des deux pôles ne s'annule : le rêve du maître contamine le valet, tandis que le bon sens du valet fissure le délire du maître. Le duo devient ainsi une forme anthropologique, une scène où l'humain apparaît partagé entre sa faim de grandeur et la résistance têtue de la matière.

La présente étude part de cette matrice pour examiner sa réinvention dans un autre espace historique, linguistique et médiatique : le cinéma populaire algérien des années 1960 et 1970, à travers les personnages de l'Inspecteur Tahar et de son Apprenti. Le passage du roman au film, de l'Espagne du Siècle d'Or à l'Algérie postcoloniale, ne doit pas être envisagé comme une relation d'influence directe, mais comme une transposition culturelle de mythes : hiérarchie comique, inversion des compétences, contamination réciproque, critique de l'autorité, tension entre fiction de pouvoir et intelligence du quotidien. Dans cette perspective, l'Inspecteur Tahar ne constitue pas une copie de *Don Quichotte* ; il en déplace la logique dans une société où l'autorité institutionnelle, encore en quête de légitimité symbolique, devient un objet de satire populaire.

La problématique peut dès lors être formulée ainsi : comment l'archétype du duo maître-valet, devenu structure mythique chez Cervantès, se reconfigure-t-il dans le cinéma algérien à travers le tandem Inspecteur Tahar-Apprenti ? Quelles continuités symboliques assurent la reconnaissance du schème, et quelles ruptures culturelles, politiques et médiatiques transforment son sens ? En d'autres termes, comment le burlesque algérien fait-il d'une matrice littéraire européenne un instrument local de démythification du pouvoir, de mémoire collective et de résistance par le rire ?

L'analyse défendra l'idée que la série associée à l'Inspecteur Tahar réactualise la structure cervantine en la désacralisant. Là où *Don Quichotte* conserve une dignité tragico-comique, parce que son délire reste attaché à une éthique de la grandeur, l'Inspecteur Tahar exhibe une autorité plus administrative qu'héroïque, plus mimée qu'assumée, plus soucieuse de posture que de vérité. Face à lui, l'Apprenti prolonge la logique sanchopanzesque du bon sens, mais dans un contexte où le subalterne devient le détenteur discret d'un savoir opérant. La transposition fait ainsi passer le mythe de la mélancolie européenne à la satire postcoloniale, sans perdre sa puissance anthropologique.

1. Cadre théorique, méthode et corpus

L'étude adopte une démarche comparatiste et intermédiaire. Comparatiste, parce qu'elle met en relation deux ensembles appartenant à des langues, des époques et des traditions esthétiques différentes ; intermédiaire, parce qu'elle ne cherche pas une correspondance terme à terme entre roman et cinéma, mais la transformation d'une structure narrative lorsqu'elle change de support, de public et de régime de visibilité. La notion de transposition culturelle permet ici d'éviter deux écueils : l'idée d'une influence directe, difficile à prouver, et celle d'une simple ressemblance accidentelle. Ce qui circule, ce ne sont pas des motifs isolés, mais une grammaire relationnelle : un maître qui prétend savoir, un valet qui observe mieux que lui, une hiérarchie qui se fissure, un comique qui déplace la vérité vers le bas de l'échelle sociale.

Le cadre mythocritique repose sur l'idée que le mythe ne se réduit pas à un récit sacré ou à une origine figée. Il peut également désigner une forme durable, reconnaissable à travers ses réécritures. Les mythèmes du duo maître-valet sont ici entendus comme des unités symboliques minimales : l'asymétrie initiale, la complémentarité conflictuelle, la dissociation entre statut et compétence, le renversement comique, la contamination réciproque et la révélation critique du pouvoir. La modernité de *Don Quichotte* tient à la stabilisation de ces mythèmes dans un dispositif narratif d'une extrême plasticité, capable d'être déplacé vers le théâtre, le roman, le cinéma ou la culture populaire.

Le corpus primaire comprend, d'une part, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche* de Cervantès, envisagé comme matrice de la relation *Don Quichotte-Sancho Panza*, et, d'autre part, quatre œuvres audiovisuelles algériennes associées

au personnage de l'Inspecteur Tahar : *L'Inspecteur mène l'enquête*, *L'Auberge du pendu*, *Les Vacances de l'Inspecteur Tahar* et *Les Chats*. L'analyse des films repose sur des scènes significatives, relevées par leur fonction dans l'économie symbolique du duo : arrivée sur le lieu de l'enquête, scènes de subordination, séquences de déguisement, malentendus policiers, renversements de compétence et moments où l'autorité se donne en spectacle.

La méthode combine trois opérations. La première est morphologique : elle identifie les positions respectives du maître et du valet, leurs attributs corporels, langagiers, sociaux et narratifs. La deuxième est fonctionnelle : elle observe qui produit l'action, qui comprend les signes, qui résout l'énigme et qui demeure prisonnier de sa propre fiction d'autorité. La troisième est culturelle : elle replace ces déplacements dans le contexte de l'Algérie postcoloniale, où le cinéma populaire, sous couvert de rire, peut interroger les institutions, les langages du pouvoir et les contradictions d'une modernité politique en formation.

Le choix du terme « maître-valet » ne vise donc pas à plaquer sur le cinéma algérien une hiérarchie sociale d'Ancien Régime. Il sert à nommer une structure relationnelle : un personnage qui occupe la position de commandement et un autre qui, officiellement subordonné, détient souvent la compétence décisive. Cette structure est moins sociologique au sens strict que dramaturgique et symbolique. Dans le cas de l'Inspecteur Tahar, la relation n'est plus domestique ; elle devient institutionnelle et professionnelle. L'ancien maître se transforme en inspecteur, le valet en assistant ou apprenti, et la maison aristocratique cède la place au commissariat, à l'hôtel, à l'auberge, à la rue et aux espaces publics de l'Algérie postcoloniale.

Tableau 1 — Corpus filmique retenu et pertinence analytique

Œuvre	Réalisation	Date / production	Pertinence analytique
L'Inspecteur mène l'enquête	Moussa Haddad	1967 — RTA	Casbah d'Alger ; première cristallisation du duo Inspecteur-Apprenti dans la parodie policière.
L'Auberge du pendu	Mustapha Badie	1971 — RTA	Huis clos burlesque ; verticalité scénique ; renversement des savoirs.
Les Vacances de l'Inspecteur Tahar	Moussa Haddad	1972 — ONCIC	Ouverture intermaghrébine ; tourisme, déguisement, travestissement et satire du protocole.
Les Chats	Abdelghani Mehdaoui	1979 — RTA	Satire sociale et institutionnelle ; présence féminine perturbatrice ; effondrement burlesque de l'autorité.

2. Don Quichotte et Sancho Panza : cristallisation mythique du duo maître-valet

Dans *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, la relation entre le chevalier et son écuyer excèdation, le valet l'éprouve, la traduit, la conteste et parfois la prolonge.

La généalogie du couple maître-valet gagne à être replacée dans une histoire longue de la comédie. Chez Plaute, le servus callidus n'est pas un simple instrument au service de l'intrigue : il en devient souvent l'organisateur secret. Son infériorité juridique contraste avec son intelligence stratégique ; son corps socialement exposé aux coups et aux menaces devient paradoxalement le lieu d'une liberté comique. C'est cette dissociation entre position et compétence qui constitue le premier noyau du mythe. Le valet n'abolit pas la domination, mais il en révèle l'inconsistance en montrant que le pouvoir statutaire peut être moins efficace que l'habileté subalterne.

Le théâtre classique et pré-révolutionnaire a ensuite donné à cette dissociation une portée sociale plus explicite. Chez Molière, le valet peut être témoin, juge, complice ou révélateur ; chez Marivaux, il devient agent de permutation et d'épreuve ; chez Beaumarchais, il acquiert une charge politique plus manifeste. Cette tradition prépare la lecture cervantine, mais Cervantès la déplace vers une méditation plus ample : le valet n'est plus seulement rusé, le maître n'est plus seulement ridicule, et leur relation ne se résout pas dans une morale de supériorité du bon sens. Elle devient le lieu d'une double métamorphose.

La singularité de *Don Quichotte* tient au fait que l'autorité du maître est d'abord une autorité de lecteur. Le chevalier ne commande pas parce qu'il possède un pouvoir institutionnel réel ; il commande parce qu'il habite un monde interprété par les livres. Cette autorité est donc textuelle avant d'être sociale. Elle s'appuie sur la croyance que les signes du roman de chevalerie ont encore vocation à organiser la conduite dans le monde. Sancho se trouve ainsi subordonné non seulement à un homme, mais à une bibliothèque devenue principe d'action. Cette médiation livresque donne au duo une dimension réflexive absente des formes comiques plus anciennes.

Le comique cervantin repose également sur une économie du droit et de la dette imaginaire. *Don Quichotte* parle comme si le monde reconnaissait encore les privilèges des chevaliers errants : exemption de juridiction, hospitalité gratuite, récompense différée des écuyers, promesse de gouvernement. Sancho écoute ces promesses avec un mélange de scepticisme et de désir. Il sait que le corps a faim, mais il veut croire qu'une île pourrait advenir. Cette hésitation est capitale : le valet n'est pas l'ennemi du rêve ; il en est le récepteur critique, celui qui en mesure à la fois l'absurdité et la séduction.

L'opposition entre la parole sentencieuse du maître et la parole proverbiale du valet est enfin une opposition entre deux régimes de généralité. *Don Quichotte*

universalise à partir des livres : il interprète chaque événement comme exemplum chevaleresque. Sancho généralise à partir de la vie commune : ses proverbes condensent une mémoire collective, rurale et corporelle. Deux bibliothèques s'affrontent donc : celle des romans et celle de l'expérience. Le génie de Cervantès est de ne pas ridiculiser totalement l'une au profit de l'autre. Le livre ment, mais il élève ; le proverbe voit juste, mais il peut aussi enfermer dans la prudence.

Don Quichotte incarne une figure radicalement anachronique. Il appartient à une époque qu'il ne reconnaît plus, parce que son imaginaire est entièrement tourné vers un âge révolu, idéalisé, empreint de noblesse et de merveilleux. Cet âge d'or n'est pas celui de l'expérience vécue ; il est le produit de lectures chevaleresques qui ont substitué au réel une mémoire livresque, déjà détachée de toute factualité historique. La célèbre « folie par identification romanesque » ne relève donc pas seulement de la pathologie individuelle : elle manifeste une crise du rapport entre texte et monde, entre modèle littéraire et expérience sociale.

Le chevalier errant se donne pour mission de restaurer, dans un monde devenu prosaïque, la cohérence morale des récits qu'il a lus. Il ne lit pas seulement les livres ; il cherche à vivre dans leur prolongement. Cette conversion de la lecture en action constitue le cœur de sa folie, mais aussi la source de sa grandeur. *Don Quichotte* tente de donner aux mots une réalité, de faire advenir dans le monde la noblesse que les livres promettaient. C'est pourquoi son délire ne peut être réduit au ridicule. Il est certes inadéquat, mais il exprime une fidélité désespérée à une éthique dont le présent a perdu les conditions de possibilité.

Cette posture produit une cécité volontaire. Les auberges deviennent des châteaux, les troupeaux des armées, les moulins des géants. Chaque élément du monde est soumis à une opération de requalification imaginaire. L'écart entre la perception du héros et la matérialité des choses engendre le comique, mais ce comique est traversé par une inquiétude métaphysique : que reste-t-il de la grandeur lorsque les signes ne renvoient plus qu'à des réalités triviales ? Que vaut un idéal lorsque le monde ne possède plus les cadres symboliques qui permettaient de le reconnaître ? Le rire cervantin naît de cette collision entre sublime et grotesque.

Sancho Panza, en face, incarne le contrepoids terrestre. Là où *Don Quichotte* s'élève vers les abstractions chevaleresques, Sancho reste attaché aux nécessités du corps : la faim, le sommeil, la fatigue, la peur, le gain espéré. Son langage n'est pas celui de la proclamation héroïque, mais celui du proverbe, de l'anecdote, de la mémoire rurale. Il oppose au savoir livresque du maître un savoir empirique, discontinu, parfois naïf, mais presque toujours ajusté à l'expérience. C'est dans cette parole apparemment basse que se loge une forme de lucidité.

Sancho hérite ainsi de la tradition du valet rusé tout en la dépassant. Il n'est pas seulement un faire-valoir comique, ni un simple mécanisme de correction du délire. Il devient l'agent d'une vérité oblique, celle que le roman laisse émerger par le bas. Sa sagesse n'est pas abstraite ; elle est pragmatique. Elle ne s'énonce

pas dans les grands concepts, mais dans les détours du bon sens, les inquiétudes matérielles, les objections immédiates. Le valet est celui qui rappelle que le monde résiste, que les corps tombent, que les coups font mal, que les promesses de royaume ne nourrissent pas toujours celui qui marche.

Pourtant, l'opposition entre *Don Quichotte* et Sancho ne demeure jamais stable. Cervantès construit une dialectique de la contamination. Sancho finit par se laisser toucher par l'imaginaire de son maître : il croit possible de devenir gouverneur, accepte le jeu des apparences, entre dans une économie de promesses qui n'est plus strictement rationnelle. Inversement, *Don Quichotte* est progressivement atteint par les démentis du réel. Son rêve ne s'effondre pas d'un seul coup ; il s'use, se fissure, s'assombrit. Le valet se hausse vers l'imaginaire ; le maître descend vers une lucidité tragique. C'est dans ce mouvement croisé que le duo acquiert sa profondeur mythique.

La relation maître-valet fonctionne dès lors comme une scène de partage du sujet humain. *Don Quichotte* représente le besoin de transcendance, la capacité de l'homme à se concevoir autre qu'il n'est, à préférer l'idéal à l'évidence, à risquer le ridicule pour sauver une forme de sens. Sancho représente l'attachement au monde, la prudence, le corps, le calcul, l'expérience. Mais aucun des deux n'est complet sans l'autre. Le roman ne choisit pas définitivement entre rêve et réalité ; il les maintient dans une tension qui fait de l'humain un être divisé, à la fois lecteur du monde et prisonnier de ses signes.

Cette tension explique la longévité du mythe. Le duo cervantin ne se réduit pas au motif comique du maître fou et du serviteur raisonnable. Il propose une structure ouverte, où la hiérarchie initiale est sans cesse renversée par la circulation de la vérité. Le maître possède le prestige symbolique, mais il se trompe ; le valet possède le bon sens, mais il n'échappe pas à la fascination du rêve. La fiction devient alors l'espace d'une négociation permanente entre illusion et lucidité, grandeur et dérision, autorité et contre-pouvoir. C'est précisément cette plasticité qui permettra au schème de migrer vers d'autres formes culturelles, dont le cinéma populaire algérien.

Dans cette perspective, *Don Quichotte* n'est ni seulement un fou, ni seulement un héros comique. Il est le symptôme d'une modernité en crise, qui ne sait plus comment articuler les idéaux hérités et l'expérience désenchantée du présent. Sancho, de son côté, n'est pas simplement l'homme de la raison ; il est celui qui rend la folie habitable, qui l'accompagne, la traduit, l'humanise. Ensemble, ils inventent un modèle narratif où la vérité ne se trouve ni entièrement du côté du maître ni entièrement du côté du valet, mais dans l'espace conflictuel qui les relie.

3. Du roman au film : transposition culturelle et déplacement des mythes

Le passage de *Don Quichotte* à l'Inspecteur Tahar ne peut être compris comme une adaptation au sens strict. Aucun des films étudiés ne se présente comme une réécriture explicite de Cervantès. La relation pertinente est plus souterraine : elle tient à la réactivation d'une matrice. Le maître n'est plus chevalier, mais inspecteur ; le valet n'est plus écuyer, mais apprenti ; la quête chevaleresque devient enquête policière ; le monde des routes de Castille cède la place aux espaces urbains, touristiques ou administratifs de l'Algérie postcoloniale. Les signes changent, mais la structure demeure reconnaissable.

L'intermédialité impose ici de distinguer adaptation, réécriture et réactivation. L'adaptation suppose généralement un rapport identifiable à une source ; la réécriture transforme un texte reconnaissable ; la réactivation, plus diffuse, fait circuler des formes sans nécessairement exhiber leur origine. Le cas de l'Inspecteur Tahar relève surtout de cette troisième logique. La référence cervantine n'a pas besoin d'être déclarée pour fonctionner : elle agit comme mémoire de structure, comme disponibilité culturelle d'un schème relationnel que le public peut reconnaître sous d'autres costumes et dans d'autres langues.

Le passage au cinéma transforme aussi la nature de la preuve analytique. Dans le roman, l'interprétation s'appuie sur la narration, les dialogues, les voix et la polyphonie du texte. Dans le film, elle passe par la corporéité des acteurs, la chorégraphie des déplacements, le montage, le cadrage, l'usage de l'accent, la durée des silences, la vitesse des chutes ou la répétition des gags. Le duo maître-valet devient une forme visible : il se lit dans la distance entre deux corps, dans la place occupée par chacun dans le cadre, dans la manière dont l'un coupe ou complète la parole de l'autre.

Cette visibilité modifie le statut du burlesque. Le burlesque n'est pas seulement la traduction visuelle d'un comique déjà présent dans Cervantès ; il est un langage autonome, capable de penser socialement par le corps. Une chute, un costume mal ajusté, une voiture incontrôlable ou une mimique de panique valent comme arguments. Ils disent l'impuissance du commandement, la dérive du protocole, le désordre dissimulé derrière les signes officiels de maîtrise. Dans le cinéma populaire algérien, le burlesque devient ainsi une pensée par gestes, immédiatement partageable par le public.

Il faut donc éviter de demander aux films algériens de reproduire la densité métaphysique du roman cervantin. Leur grandeur est ailleurs : dans leur capacité à transformer une matrice ancienne en critique située, accessible, incarnée. Ils ne méditent pas longuement sur la folie de la lecture ; ils exposent les folies ordinaires de l'administration, du protocole, de la virilité, de la compétence proclamée. Ce déplacement n'affaiblit pas le mythe ; il le rend opératoire dans un monde social nouveau.

Le déplacement médiatique est décisif. Dans le roman, le comique repose largement sur l'écart entre le discours de *Don Quichotte* et les descriptions du narrateur, entre ce que le héros croit voir et ce que le lecteur comprend. Dans le film, cet écart devient immédiatement visible. Les corps, les gestes, les costumes, les regards, les accélérations burlesques et les malentendus spatiaux remplacent une partie du dispositif narratif. La dissymétrie maître-valet est alors inscrite dans les tailles, les postures, les déplacements, la proxémie, la voix et l'usage différencié des langues. Le mythe, en passant au cinéma, se corporeise.

L'Inspecteur Tahar hérite du maître non par sa noblesse, mais par sa posture. Il occupe la position de commandement, donne des ordres, règle les déplacements, prétend interpréter les indices et incarner la loi. Mais cette autorité est immédiatement fragilisée par le décalage entre ce qu'il croit être et ce qu'il accomplit effectivement. Comme *Don Quichotte*, il se construit à partir de modèles fictionnels : non plus les romans de chevalerie, mais les clichés du détective, du policier, du représentant solennel de l'ordre. Il imite une autorité dont il ne maîtrise pas les procédures, ce qui transforme l'enquête en théâtre de l'incompétence.

L'Apprenti occupe, quant à lui, la place du subalterne lucide. Sa faiblesse apparente — position inférieure, exposition aux humiliations, fonction d'exécutant — se renverse progressivement en compétence. Il observe mieux, comprend plus vite, lit les signes avec plus de prudence. Son intelligence n'est pas héroïsée ; elle demeure discrète, corporelle, souvent comique. Mais elle constitue le véritable moteur de la résolution. Le passage de Sancho à l'Apprenti transforme la sagesse paysanne en intelligence populaire urbaine, en capacité de survivre dans les interstices de l'institution.

La transposition culturelle introduit toutefois un changement majeur. Chez Cervantès, le maître est porteur d'un idéal obsolète, mais encore chargé d'une noblesse pathétique. Dans les films de l'Inspecteur Tahar, l'autorité est plus immédiatement désacralisée. Elle n'est plus reliée à une grandeur perdue ; elle apparaît comme une posture bureaucratique, une rhétorique du commandement et parfois une peur du savoir autonome. Le rire algérien se fait alors plus frontalement social : il révèle les failles de l'institution, les automatismes du pouvoir, les contradictions d'un ordre qui parle fort parce qu'il comprend mal.

C'est pourquoi le burlesque n'est pas ici un simple registre plaisant. Il fonctionne comme une esthétique de la critique indirecte. Le comique de gestes, le travestissement, l'accumulation d'erreurs, la confusion des protocoles et l'exagération corporelle permettent de dire ce qu'un discours frontal aurait difficilement pu énoncer. Le rire devient un mode de contournement : il rend visible l'absurde institutionnel sans produire un discours ouvertement pamphlétaire. En cela, le cinéma populaire algérien prolonge la puissance critique du duo cervantin tout en l'adaptant à un autre régime politique et médiatique.

4. L'Inspecteur Tahar et l'Apprenti : une reconfiguration burlesque dans le cinéma algérien

Les films retenus construisent un duo immédiatement lisible. L'Inspecteur Tahar, interprété par Hadj Abderrahmane, est grand, expressif, théâtral dans sa diction et dans ses gestes. L'Apprenti, incarné par Yahia Benmabrouk, lui oppose une présence plus modeste, plus souple, souvent placée sous le signe de l'obéissance apparente. La dissymétrie corporelle rend visible la dissymétrie symbolique : l'un commande, l'autre suit ; l'un occupe le devant de la scène, l'autre paraît relégué. Mais, comme dans le modèle cervantin, cette répartition initiale est précisément ce que la narration s'emploie à contester.

Dans *L'Inspecteur mène l'enquête*, le cadre de la Casbah d'Alger sert de scène inaugurale à cette parodie policière. L'Inspecteur Tahar se présente comme dépositaire d'une autorité professionnelle, mais ses gestes et ses déductions révèlent surtout une dépendance à des clichés cinématographiques. Il impose à l'Apprenti de se tenir derrière lui, réaffirme une verticalité du pouvoir et mime un protocole d'investigation emprunté aux représentations du détective. Pourtant, ses accusations successives — la servante, le contrôleur, le plombier, puis son propre assistant — signalent une incapacité à hiérarchiser les signes. Le maître voit beaucoup, mais comprend mal.

L'Apprenti, à l'inverse, est d'abord soumis à l'effort matériel. Il pousse la voiture en panne, subit les ordres, encaisse les humiliations verbales et occupe la position basse de l'action. Mais cette position basse est aussi celle de l'efficacité. Parce qu'il observe les détails sans les soumettre à une théorie préalable, il finit par découvrir la lettre de suicide qui résout l'affaire. Le renversement est exemplaire : l'autorité officielle échoue dans l'interprétation, tandis que le subalterne produit la vérité. La relation maître-valet devient ici une critique de la compétence institutionnelle.

Dans *L'Auberge du pendu*, le huis clos renforce la dimension scénographique du rapport hiérarchique. La disposition verticale des lits superposés, plaçant l'Inspecteur au-dessus et l'Apprenti en dessous, matérialise la structure de domination. Le détail est comique, mais il n'est pas anodin : il inscrit dans l'espace une hiérarchie qui se veut naturelle. Or, le film montre aussitôt que cette verticalité sociale ne correspond pas à une supériorité cognitive. Le personnage situé en haut n'est pas nécessairement celui qui comprend ; celui qui occupe le bas peut devenir le véritable lecteur de la situation.

La verticalité scénique de *L'Auberge du pendu* mérite, dans cette perspective, une attention particulière. Le lit supérieur de l'Inspecteur et le lit inférieur de l'Apprenti ne sont pas seulement un dispositif comique de cohabitation ; ils dessinent une petite cosmologie sociale. Le haut signifie la prétention au commandement, l'exposition de soi, la posture dominante ; le bas renvoie au service, à l'endurance, à la disponibilité. Mais le film retourne aussitôt cette symbolique :

celui qui est spatialement au-dessus n'est pas herméneutiquement supérieur. La scène montre que le pouvoir occupe les hauteurs, tandis que l'intelligence peut circuler depuis le bas.

Cette lecture de la verticalité rejoint la tradition symbolique qui associe l'élévation à l'esprit, au prestige ou à la transcendance. Mais le burlesque algérien en inverse les effets. L'Inspecteur a littéralement la tête plus haute, parfois même la tête dans les nuages, tandis que l'Apprenti demeure plus proche du sol, du détail, du geste utile. La différence de taille des acteurs, loin d'être un simple hasard physiognomonique, devient un opérateur de sens : elle rejoue visuellement l'opposition entre aspiration abstraite et intelligence pratique, mais pour mieux montrer que l'abstraction peut se changer en aveuglement.

La dimension linguistique est tout aussi importante. L'accent, les registres de langue et les hésitations de l'Inspecteur l'inscrivent dans une popularité immédiatement reconnaissable. Il ne parle pas la langue froide d'une institution parfaitement maîtrisée ; il mélange les tons, dramatise les situations et produit souvent un excès de solennité. L'Apprenti, lui, n'est pas seulement le personnage qui subit : il est celui qui circule plus soupement entre les registres, celui qui comprend les non-dits, les documents, les ruses et les scènes. Le savoir filmique se déplace ainsi vers une compétence modeste, non spectaculaire, mais décisive.

La scène de l'enquête devenue « scientifique », dans *Les Vacances de l'Inspecteur Tahar*, condense une inquiétude propre aux sociétés où le savoir peut être perçu comme politiquement dangereux. Lorsque l'Inspecteur demande si le scientifique n'a « rien à voir avec la politique », le gag dépasse la simple naïveté. Il révèle une confusion structurelle entre connaissance, pouvoir et suspicion. Le rire porte alors sur une peur : celle d'un savoir autonome capable de déplacer l'autorité. L'Apprenti, en introduisant le mot « scientifique », fait entrer dans le burlesque une question très sérieuse, celle de la légitimité du savoir face au commandement.

Dans *Les Chats*, la présence des femmes au commissariat ajoute un autre niveau de renversement. Ce sont elles qui ouvrent le film par une plainte collective et obligent l'institution à répondre. Leur colère transforme un motif apparemment mineur — la disparition des chats — en symptôme d'un désordre plus général. Le film ne se contente donc pas d'opposer l'Inspecteur et l'Apprenti ; il introduit une pluralité de voix populaires qui contestent l'inefficacité du pouvoir. La satire devient chorale : la vérité ne vient plus seulement du valet, mais aussi de celles et ceux que l'institution relègue au rang d'usagers importuns.

La figure de Lila renforce encore cette déstabilisation. Inspectrice compétente, femme moderne et objet de projection masculine, elle perturbe à la fois l'ordre hiérarchique et l'ordre du désir. L'Inspecteur Tahar, fasciné, reconfigure son autorité en posture de séduction et de rivalité. La référence à Dulcinée doit donc être comprise avec prudence : Lila n'est pas une simple idéalisation muette, mais une présence active qui révèle le caractère narcissique de la projection masculine. Elle

transforme le maître burlesque en chevalier de pacotille, non pour le grandir, mais pour exposer la fragilité de son imaginaire viril.

Le film accentue également l'inversion linguistique et intellectuelle. Contrairement au maître cervantin, qui maîtrise un discours livresque hypertrophié, l'Inspecteur Tahar ne possède pas toujours le langage de l'autorité qu'il prétend incarner. Son parler, marqué par une coloration populaire et régionale, produit un effet de décalage face à l'Apprenti, dont la compétence langagière, documentaire et pratique apparaît plus sûre. La scène où l'Apprenti consulte les archives pendant que l'Inspecteur s'agite dans une méthode intuitive et désordonnée constitue un moment clé : le savoir n'est plus du côté du grade, mais du côté de la procédure silencieuse.

Ce renversement possède une portée politique. Les films ne dénoncent pas frontalement l'institution policière ; ils la font vaciller par le rire. L'Inspecteur Tahar n'est jamais un monstre : il demeure attachant, humain, populaire. Mais cette humanité même rend plus efficace la critique de l'autorité. Le pouvoir apparaît comme une performance, un costume, une posture fragile. Il se maintient par le ton, par l'ordre donné, par la répétition des gestes de commandement ; il s'effondre dès qu'il doit produire une connaissance fiable. Le burlesque montre ainsi que l'autorité peut être visible tout en étant vide.

Les Vacances de l'Inspecteur Tahar élargit la satire à l'espace touristique et intermaghrébin. Le déplacement vers Tunis et vers le complexe hôtelier modifie le terrain de l'enquête : les deux protagonistes quittent le cadre local pour traverser des situations où se croisent langues, protocoles, regards étrangers et fantasmes de modernité. La scène inaugurale avec les touristes anglais révèle l'inadéquation de l'Inspecteur aux codes de la médiation culturelle. Comme *Don Quichotte* face aux moulins, il interprète mal l'espace qui l'entoure : la géographie, la langue et le tourisme deviennent autant de signes qu'il ne maîtrise pas.

La poursuite automobile, prise de tort pour un cortège officiel, condense l'un des traits les plus puissants du burlesque politique : le protocole naît d'un malentendu. La voiture incontrôlable, loin d'incarner la maîtrise policière, entraîne les personnages dans une cérémonie involontaire. Le maire préparant un discours d'allégeance devant le miroir prolonge cette satire de la représentation : l'autorité publique se montre moins comme exercice rationnel du pouvoir que comme répétition de gestes et de formules. Le comique dévoile ici le théâtre du politique.

La scène du déguisement dans l'hôtel, où l'Inspecteur se transforme en valet de chambre et l'Apprenti en femme de ménage, constitue un moment central de subversion. Le duo maître-valet se retourne littéralement : le représentant de l'ordre doit endosser la livrée du service, tandis que l'Apprenti traverse une identité de genre jouée, vocale et corporelle. L'annonce de la chambre « 106 » devient un signe culturel durable, parce qu'elle associe le rire à la suspension provisoire des

normes : norme hiérarchique, norme masculine, norme professionnelle. Le film fait du travestissement un révélateur de la plasticité sociale des rôles.

La scène du bar pousse encore plus loin l'effondrement de la maîtrise. L'Inspecteur veut faire parler un suspect en l'enivrant ; il perd lui-même le contrôle et déclare, dans un moment de lucidité comique, « au revoir mon cerveau ». La phrase est remarquable, car elle explicite ce que le dispositif ne cessait de montrer : l'autorité se sépare de la raison. La parole solennelle du maître se dissout dans l'ivresse, pendant que le suspect s'échappe. Le burlesque transforme l'enquête en autopsie du commandement.

Les Chats constitue le moment le plus nettement satirique du corpus. L'intrigue, centrée en apparence sur la disparition de chats, déplace une question triviale vers une interrogation sur la sécurité, la responsabilité et l'inefficacité institutionnelle. Le groupe de femmes qui se rend au commissariat pour protester contre l'inaction policière introduit une parole collective souvent marginalisée. L'Inspecteur tente alors de renverser le blâme sur la population, accusée de ne pas collaborer suffisamment. Ce retournement révèle une logique classique de l'autorité défaillante : déplacer la faute vers ceux qui subissent la défaillance.

L'apparition de l'inspectrice Lila introduit un trouble supplémentaire. Figure féminine moderne, professionnelle et perturbatrice, elle reconfigure le champ de désir et de rivalité. L'Inspecteur Tahar projette sur elle une idéalisation qui rappelle, de manière burlesque, la Dulcinée de *Don Quichotte*. La différence est essentielle : là où Dulcinée porte l'idéal chevaleresque, Lila révèle plutôt la fragilité narcissique de l'Inspecteur. Le casque doré et la mobylette construisent alors l'image d'un chevalier moderne dérisoire, lancé non vers une quête morale, mais vers une affirmation de soi immédiatement comique.

La tentative de mutinerie contre le commissaire parachève l'effondrement du maître. L'Inspecteur, persuadé de pouvoir entraîner les autres agents, se retrouve progressivement abandonné. Tous ses soutiens supposés disparaissent à mesure qu'il avance vers l'autorité supérieure. La scène condense l'un des ressorts majeurs du burlesque politique : l'ambition de renverser l'ordre se transforme en solitude ridicule. Le maître qui voulait devenir chef découvre que son pouvoir reposait sur une illusion de groupe. Son emprisonnement final fonctionne comme une chute symbolique : l'autorité subalterne, lorsqu'elle se fantasme souveraine, se trouve à son tour reconduite à sa dépendance.

Dans l'ensemble du corpus, l'Apprenti demeure le pôle de la lucidité discrète. Il ne possède pas toujours le dernier mot, mais il occupe le lieu d'où l'absurdité devient visible. Sa force tient à son absence de grandiloquence. Là où l'Inspecteur parle, ordonne, s'exhibe et se trompe, l'Apprenti observe, ajuste, comprend ou se protège. La filiation avec Sancho Panza est ici manifeste, mais elle est transformée par le contexte algérien : la sagesse du valet devient compétence populaire

face à l'institution, intelligence du faible dans un univers où le pouvoir se donne souvent comme spectacle.

5. Discussion : du mythe européen à la mémoire comique algérienne

La comparaison fait apparaître une continuité structurale forte. Dans les deux ensembles, le duo repose sur une dissociation entre statut et vérité. Le maître détient le prestige initial, mais il interprète mal le monde ; le valet occupe la place inférieure, mais il produit une forme de lucidité. Cette dissociation constitue le noyau mythique du dispositif. Elle permet de faire du rire autre chose qu'un simple divertissement : un instrument de redistribution symbolique du savoir. Le comique naît parce que celui qui devrait savoir ne sait pas, et parce que celui qui ne devrait pas parler voit plus juste que le détenteur officiel de la parole.

Cependant, la mutation idéologique est profonde. Chez Cervantès, la folie de *Don Quichotte* conserve une grandeur mélancolique. Le héros se trompe, mais son erreur porte une interrogation sur la perte des idéaux et sur la capacité de la fiction à maintenir vivante une exigence éthique. Dans le cinéma de l'Inspecteur Tahar, l'illusion du maître est plus immédiatement attachée à l'autorité administrative, à la mise en scène de soi et à la reproduction de modèles policiers. Le rire vise moins la nostalgie d'un monde perdu que la prétention d'un pouvoir contemporain à se croire compétent parce qu'il se donne les signes extérieurs de la compétence.

Cette différence tient au contexte postcolonial. L'Algérie indépendante construit ses institutions, ses images nationales, ses langages de modernité. Le cinéma populaire participe à cette construction tout en exposant les failles. En représentant un inspecteur maladroit, autoritaire, attachant et dépassé, les films ne détruisent pas l'institution ; ils la réinscrivent dans le champ du rire social. Ils permettent au public de reconnaître les contradictions d'un pouvoir proche, familier, parfois ridicule, sans rompre complètement avec lui. La satire est corrosive, mais elle demeure populaire et humanisante.

La relation Inspecteur-Apprenti devient ainsi un lieu de mémoire. Elle condense des accents, des gestes, des répliques, des situations et des signes qui ont circulé dans la culture algérienne bien au-delà de leur contexte de production. Le numéro « 106 », les maladresses de l'Inspecteur, la silhouette de l'Apprenti, les décalages de langue et les malentendus policiers sont devenus des éléments reconnaissables d'une mémoire comique partagée. Le mythe n'est donc pas seulement importé ; il est réénoncé dans une langue populaire, approprié par des corps, des voix et des situations algériennes.

Le passage du tragico-comique au burlesque ne signifie pas appauvrissement. Il correspond à un changement de fonction. Chez Cervantès, la fiction interroge la vérité du monde à travers l'échec sublime d'un lecteur devenu chevalier. Chez

l'Inspecteur Tahar, la fiction interroge le pouvoir à travers l'échec burlesque d'un représentant de l'ordre devenu acteur de sa propre parodie. Dans les deux cas, le rire ouvre un espace de pensée. Mais cet espace ne porte pas sur les mêmes objets : la modernité européenne mélancolique d'un côté, la modernité postcoloniale institutionnelle de l'autre.

Le duo Inspecteur-Apprenti permet enfin de penser le rapport entre culture populaire et légitimité critique. Longtemps, les comédies populaires ont été reléguées au rang de divertissements mineurs, supposés moins dignes d'analyse que les films d'auteur ou les grands textes littéraires. Or, ce corpus montre exactement l'inverse : la popularité n'annule pas la densité symbolique ; elle peut en être le vecteur. Parce que les films ont circulé largement, parce que les répliques et les gestes ont été mémorisés, ils ont constitué une archive sensible des rapports à l'autorité, au savoir et au rire dans l'Algérie postcoloniale.

La réception durable du duo tient à cette double capacité : faire rire immédiatement et demeurer interprétable longtemps après. Les gags survivent parce qu'ils touchent des structures profondes : le chef qui ne sait pas, le subalterne qui comprend, la procédure qui tourne à vide, le protocole qui devient théâtre, la masculinité qui se déguise, la science qui inquiète le politique. Le mythe se reconnaît à cette survivance. Il ne dépend pas seulement de sa source littéraire ; il se mesure à sa capacité à continuer de produire du sens dans la mémoire collective.

La réinvention algérienne du duo maître-valet apparaît ainsi comme un acte de traduction culturelle au sens fort. Traduire ne signifie pas transporter intactement une forme d'un lieu à un autre ; cela signifie lui donner un nouveau corps, une nouvelle langue, un nouveau public et de nouveaux enjeux. *Don Quichotte* et Sancho deviennent, dans cette logique, non pas des modèles à imiter, mais des opérateurs de lisibilité. Ils aident à comprendre pourquoi l'Inspecteur Tahar et l'Apprenti fonctionnent si puissamment : parce qu'ils rejouent une structure ancienne tout en la rendant algérienne, populaire, cinématographique et politiquement située.

Le tableau suivant synthétise les principaux déplacements mythémiques observés. Il ne s'agit pas d'établir une équivalence mécanique, mais de montrer comment une même grammaire relationnelle peut produire des effets culturels distincts selon le médium et le contexte.

Tableau 2 — Principaux mythèmes du duo maître-valet et leurs réactivations dans le corpus algérien

Mythème	Matrice cervantine	Réactivation algérienne
Dissymétrie initiale	Chevalier/écuyer ; noblesse imaginaire face à paysannerie pragmatique.	Inspecteur/Apprenti ; grade institutionnel face à compétence populaire.

Mythème	Matrice cervantine	Réactivation algérienne
Illusion du maître	Lecture chevaleresque du monde ; confusion entre fiction et réel.	Imitation des modèles policiers ; confusion entre posture d'autorité et savoir effectif.
Lucidité du valet	Proverbe, expérience corporelle, prudence rurale.	Observation, méthode discrète, sens pratique urbain et institutionnel.
Renversement comique	Le maître noble devient ridicule ; le valet bas devient révélateur.	Le supérieur hiérarchique échoue ; l'assistant découvre ou comprend mieux.
Contamination réciproque	Sancho se laisse gagner par le rêve ; Don Quichotte s'approche de la lucidité. ^w	L'Apprenti entre dans le jeu burlesque ; l'Inspecteur révèle parfois son humanité vulnérable.
Portée critique	Crise des idéaux, désenchantement, satire des valeurs obsolètes.	Satire de l'institution, des protocoles, de la bureaucratie et des langages du pouvoir.

Conclusion

Le passage de la configuration mythique du maître et du valet, telle qu'elle trouve chez Cervantès une forme fondatrice, à sa transposition dans le duo Inspecteur Tahar-Apprenti révèle une mutation importante des fonctions narratives, symboliques et critiques associées à cette structure binaire. Dans *Don Quichotte*, la tension tragico-comique repose sur l'oscillation permanente entre la grandeur dérisoire du héros et la lucidité rustique de son écuyer. L'utopie quichottesque, aussi anachronique soit-elle, porte encore en elle une dignité existentielle : elle dit la persistance du rêve dans un monde qui ne sait plus l'accueillir.

Dans les films algériens, cette gravité mélancolique se déplace vers le burlesque. L'Inspecteur Tahar ne cherche pas à restaurer l'ordre chevaleresque ; il tente d'incarner une autorité institutionnelle dont il ne possède pas toujours les compétences. L'Apprenti, quant à lui, n'est pas seulement un équivalent moderne de Sancho Panza ; il devient la figure d'une intelligence populaire capable de traverser l'absurde bureaucratique, de lire les situations et de rendre visible la fragilité des pouvoirs. La matrice cervantine est donc moins reproduite que réinventée.

Cette réinvention s'inscrit dans l'Algérie postcoloniale des années 1960 et 1970, où le cinéma populaire constitue un espace de médiation entre construction nationale, contrôle institutionnel et rire collectif. Sous les dehors de la comédie policière, les films de l'Inspecteur Tahar interrogent la compétence, la légitimité, le langage du pouvoir, la circulation de la vérité et la place du subalterne dans l'ordre social. Le burlesque y fonctionne comme une forme de critique indirecte, capable de contourner la solennité politique en exposant les contradictions de l'autorité par le corps, le geste, l'accent, la chute et le malentendu.

Ainsi, le duo Inspecteur-Apprenti ne se contente pas d'être un avatar comique du couple *Don Quichotte*-Sancho Panza. Il en constitue une appropriation culturelle profonde, enracinée dans l'histoire algérienne contemporaine et dans une mémoire populaire durable. Là où Cervantès sondait les profondeurs de la folie pour en extraire une méditation sur la condition humaine, le cinéma algérien transforme l'inadéquation au réel en jubilation sociale, en satire institutionnelle et en résistance symbolique. Le mythe ne disparaît pas en changeant de langue, de médium et de peuple ; il trouve au contraire, dans ce déplacement même, les conditions de son renouvellement.

Bibliographie

- Bakhtine, M. (1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (A. Robel, trad.). Gallimard.
- Bonicalzi, F. (2012). Bachelard et l'anthropologie de la verticalité. *Cahiers Gaston Bachelard*, 12, 155–169. <https://doi.org/10.3406/cgbac.2012.1117>
- Cervantès, M. de. (1605/1615). *Don Quichotte de la Manche*.
- Collognat, A. (2020). La comédie latine : intrigues et personnages. *Odyseum : La Maison numérique des humanités*. <https://odyseum.eduscol.education.fr/la-comedie-latine-intrigues-et-personnages>
- Foucault, M. (1972). *Histoire de la folie à l'âge classique*. Gallimard.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Seuil.
- Hutcheon, L. (2013). *A theory of adaptation* (2e éd.). Routledge.
- Levin, H. (1972). The quixotic principle : Cervantes and other novelists. In *Grounds for comparison* (pp. 224–243). Harvard University Press.
- Lévi-Strauss, C. (1955). The structural study of myth. *The Journal of American Folklore*, 68(270), 428–444. <https://doi.org/10.2307/536768>
- Mohellebi, A. (2020, 25 octobre). L'inspecteur Tahar, le chantre du rire. *L'Expression*. <https://www.lexpressiondz.com/culture/l-inspecteur-tahar-le-chantre-du-rire-336663>
- Paulson, R. (2019). *The fictions of satire*. Johns Hopkins University Press. <https://doi.org/10.1353/book.67852>
- Plaute. (2017). *Les comédies de Plaute : Volume 2* (É. Sommer, trad.). Éditions CdBf.
- Rychlewska-Delimat, A. (2001). Le valet et son maître : L'exemple de *Jacques le Fataliste* de D. Diderot. *Studia Romanica*, 1, 13–24. <http://hdl.handle.net/11716/5418>
- Schelling, F. W. J. (1946). *Introduction à la philosophie de la mythologie* (S. Jankélévitch, trad., t. II). Aubier.
- Schütz, A. (2005). *Don Quichotte* et le problème de la réalité (H. Leroux, trad.). *Sociétés*, 89(3), 9–27. <https://doi.org/10.3917/soc.089.0009>
- Sidney, J. (2021). La figure du valet chez Molière, Marivaux, Gresset et Beaumarchais. *American Journal of French Studies*.
- Tran-Gervat, Y.-M. (2018). La figure quichottique et la réversibilité de la relation de mentorat dans *Don Quichotte* de Cervantès et *Le Télémaque travesti* de Marivaux.

Topiques, études satoriennes, 4. <https://journals.uvic.ca/index.php/sator/article/view/18528>

Filmographie

Badie, M. (Réal.). (1971). *L'Auberge du pendu* [Film]. Radiodiffusion-télévision algérienne.

Haddad, M. (Réal.). (1967). *L'Inspecteur mène l'enquête* [Court métrage]. Radiodiffusion-télévision algérienne.

Haddad, M. (Réal.). (1972). *Les Vacances de l'Inspecteur Tabar* [Film]. ONCIC/RTA.

Mehdaoui, A. (Réal.). (1979). *Les Chats / Lektouta* [Téléfilm]. Radiodiffusion-télévision algérienne.