Revue Odore
ISSN : 2981-2968
Publisher : Université Toulouse-Jean Jaurès

1 | 2026
Recherche en olfaction en sciences humaines et sociales ?

L'odeur du crime. Vers une *olfactologie* du roman policier italien

The Smell of Crime. Towards an Olfactology of the Italian Crime Novel

Marco Perugini

http://interfas.univ-tlse2.fr/odore/144

Electronic reference
Marco Perugini, « L'odeur du crime. Vers une *olfactologie* du roman policier italien », *Revue Odore* [Online], 1 | 2026, Online since 01 janvier 2026, connection on 19 juin 2026. URL : http://interfas.univ-tlse2.fr/odore/144

Copyright
CC BY

L'odeur du crime. Vers une *olfactologie* du roman policier italien

The Smell of Crime. Towards an Olfactology of the Italian Crime Novel

Marco Perugini

OUTLINE

Introduction : l'odorat, le roman policier et l'expérience corporelle de la lecture
1. La méthodologie
   Manuel lexical court
2. L'odorat comme outil d'investigation
   2.1. L'odeur comme indice : de l'objectivité à la subjectivité
   2.2. Le « nez » de l'enquêteur : une métaphore persistante
3. Topographie olfactive
   Milan par les odeurs : de l'urbain au symbolique
4. Caractérisation olfactive des caractères
   Construction de l'identité par les odeurs
5. Dimension émotionnelle des odeurs
   Dégoût et répulsion : l'évolution de la représentation olfactive de la mort
Conclusion

TEXT

Introduction : l'odorat, le roman policier et l'expérience corporelle de la lecture

1 L'odorat, considéré comme un sens primordial et profondément ancré dans les mécanismes cognitifs humains, a toujours entretenu un lien privilégié avec la narration littéraire, et en particulier avec le genre policier. Son caractère ancestral, sa capacité à évoquer des émotions immédiates et des souvenirs involontaires en font un outil narratif d'une extraordinaire puissance évocatrice (Candau, 2000 ; Herz, 2016 ; Mc Gann, 2017). Cette particularité biologique confère aux représentations olfactives une efficacité narrative unique, ca-

pable d'activer des réponses émotionnelles profondes chez le lecteur et de transformer la lecture elle-même en une expérience incarnée (Calabrese, 2025, p. 55-60 ; Gallese et al., 2015 ; Zwaan, 2004). Les neurosciences cognitives suggèrent en effet que la lecture de descriptions sensorielles peut mobiliser les mêmes zones cérébrales que la perception directe, créant une simulation incarnée de l'expérience olfactive décrite.

2 Dans le contexte du *roman policier*, qui a vu le jour dans la seconde moitié du XIXe siècle avec Edgar Allan Poe et s'est développé grâce aux enquêtes rationnelles de Conan Doyle, l'attention portée aux détails matériels, sensoriels et corporels a toujours joué un rôle crucial (Calabrese et Rossi, 2018). Si, dans la phase classique du genre, un modèle déductif ou abductif, centré sur des preuves tangibles et des observations objectives, a dominé, avec l'évolution vers le hard-boiled noir américain et, plus tard, le thriller psychologique contemporain, la perception sensorielle - et l'odorat en particulier - prend une importance croissante dans la construction de l'atmosphère et l'articulation du suspense (Calabrese et Rossi, 2018, p. 7-10).

3 *Le suspense*, élément fondateur du roman policier, s'ancre dans des dynamiques profondes d'anticipation et de simulation empathique, mobilisant des zones cérébrales spécifiques (Calabrese, 2025, p. 71-72). L'odorat y joue un rôle crucial, non accessoire : les odeurs racontées deviennent vectrices de tension, indicateurs de danger et instruments d'évocation d'atmosphères ambiguës.

4 D'un point de vue *incarné*, l'olfaction constitue une voie privilégiée activant des processus cognitifs et émotionnels complexes, provoquant chez le lecteur des réactions somatiques qui transforment la lecture en simulation perceptive du monde narré (Gottschall, 2012, pp. 104-133). Notre étude analyse l'évolution de l'élément olfactif dans les *polars* italiens à travers trois auteurs emblématiques - De Angelis, Scerbanenco et Carrisi - démontrant comment son traitement reflète des transformations profondes tant stylistiques que dans la relation sensorielle entre texte et lecteur [1].

5 Notre analyse, centrée sur le contexte italien, reconnaît l'influence de modèles internationaux ayant fait de l'olfaction un élément distinctif [2]. Elle examine les stéréotypes olfactifs à travers trois phases cruciales du genre : De Angelis (années 1930-1940), père du giallo italien

(Pistelli, 2006) ; Scerbanenco (années 1960-1970), rénovateur du noir d'après-guerre (Boni, 2016 ; Via, 2014) ; et Carrisi, représentant du thriller psychologique contemporain (Crovi, 2020 ; Giordano, 2023). Cette étude révèle non seulement une évolution stylistique, mais aussi des transformations dans la conceptualisation et l'utilisation narrative de l'olfaction.

1. La méthodologie

6 Notre approche interdisciplinaire intègre les outils de la sémiotique narrative, de l'analyse linguistique et des sciences cognitives. Cette dernière perspective nous permet d'interpréter les représentations olfactives comme des dispositifs narratifs suscitant des réponses somatiques chez le lecteur. Les neurosciences suggèrent que la lecture de descriptions sensorielles peut mobiliser les mêmes zones cérébrales que la perception directe, transformant l'olfaction textuelle en expérience incarnée (Gallese et al., 2015).

7 Cette méthodologie s'inspire des développements théoriques récents sur l'incarnation dans la réception artistique (Gallese et al., 2015, p. 15-19 ; Marks, 2000 ; Mondal, 2023 ; Sobchack, 2004) [3]. Suivant la biologie de la littérature (approche qui étudie les fondements biologiques et cognitifs de la création et réception littéraires), nous considérons la lecture comme une pratique expérientielle ancrée dans la simulation perceptivo-émotionnelle (Casadei, 2018). Il s'agit d'hypothèses théoriques nécessitant validation expérimentale. Notre étude ne vise pas à démontrer l'activation neuronale, mais à identifier des structures linguistiques pouvant déclencher des réponses immersives (Caracciolo et Kukkonen, 2021). Nos résultats restent exploratoires, non déterministes.

8 Notre analyse identifie trois éléments linguistiques contribuant à l'expérience sensorielle de lecture :

9 **Mots olfactifs perceptifs :** termes référant directement à l'odorat (« parfumé », « fétide ») (Barsalou, 2008 ; Pulvermüller et al., 2005).

10 **Références corporelles à la perception olfactive :** descriptions de gestes liés à l'acte de sentir (« renifle l'air ») suscitant une simulation motrice.

11 **Lexique émotionnel associé aux odeurs :** termes reliant perceptions olfactives et émotions, impliquant simultanément zones cérébrales sensorielles et émotionnelles (Citron, 2012 ; Jacobs et al., 2015).

12 Ces trois catégories ont été retenues car elles correspondent aux principaux mécanismes d'activation sensorielle identifiés par les neurosciences cognitives dans le traitement des textes littéraires.

13 L'analyse s'appuie sur un corpus d'œuvres des trois auteurs [4], examinant l'évolution des éléments olfactifs en termes de fréquence, complexité et fonction narrative. Le choix de ces trois auteurs se justifie par leur représentativité de trois périodes historiques distinctes du giallo italien, leur influence sur le genre, et la disponibilité d'un corpus textuel suffisamment riche pour l'analyse quantitative et qualitative. Cette approche permet d'étudier les stéréotypes olfactifs comme révélateurs de structures profondes de la pensée et de la représentation culturelles (Gottschall, 2012).

Manuel lexical court

14 Cette analyse lexicale préliminaire, réalisée avec Voyant Tools, fournit les bases quantitatives nécessaires à l'interprétation qualitative qui suivra dans les sections analytiques.

15 L'analyse du *corpus* montre un lexique olfactif étonnamment large et varié [5] , dans les romans des trois auteurs [6] . Le mot *odore* est le plus récurrent : 158 occurrences chez Carrisi, 94 chez De Angelis, 49 chez Scerbanenco. De Angelis se distingue par l'utilisation systématique de *fiuto* (25) et *fiutare* (18), expression d'une sensibilité sensorielle cohérente avec la figure de l'enquêteur-intuitif. Carrisi utilise une gamme étendue et physiquement marquée (par exemple *fetido* 4, *miasma* 4, *maleodorante* 5, *puzza* 30), souvent associée à la tension corporelle ou à l'horreur. Scerbanenco, bien que quantitativement plus sobre, surprend avec 61 occurrences de *profumo*, souvent liées à des figures féminines ambiguës. L'ensemble du corpus compte plus de 30 lemmes olfactifs distincts, de *zaffata* à *fragranza*, confirmant que l'olfaction est un axe narratif et stylistique pleinement intégré, et non une simple description accessoire.

2. L'odorat comme outil d'investigation

2.1. L'odeur comme indice : de l'objectivité à la subjectivité

16 Avant d'analyser le fonctionnement de l'odorat comme outil d'investigation chez nos trois auteurs italiens, il convient de jeter un bref regard, forcément circonscrit, sur les célèbres précédents internationaux qui ont contribué à définir l'archétype de l'enquêteur « renifleur ».

17 Dans les romans policiers, Sherlock Holmes est peut-être le premier détective à utiliser systématiquement l'odorat comme outil d'investigation. Dans sa lutte contre le crime, Holmes fait preuve d'une capacité extraordinaire à reconnaître et à classer des douzaines de tabacs différents en fonction de leur odeur, mais aussi à percevoir des parfums, des poisons et d'autres produits chimiques. Cette capacité est en parfaite adéquation avec son image de scientifique-détective qui utilise tous ses sens pour recueillir des données empiriques.

18 Comme l'observe Murielle Wenger, Simenon était un véritable « romancier-nez », capable d'imprégner ses pages des odeurs du temps et du lieu, tandis que sa créature, l'inspecteur Maigret, est décrite comme un « commissaire-nez », dont la méthodologie d'enquête consiste essentiellement à « renifler », « flairer » les atmosphères et les lieux pour mieux en absorber l'essence. L'approche olfactive de Maigret, intuitive et fortement liée à l'immersion sensorielle dans l'environnement, offre un terme de comparaison intéressant pour comprendre l'évolution du rôle de l'odorat dans les romans policiers italiens.

19 Plus récemment, Kay Scarpetta, la scientifique légiste protagoniste des thrillers de Patricia Cornwell, représente une évolution de cette approche en termes scientifiques et médico-légaux. Scarpetta utilise l'odorat de manière technique et professionnelle pour analyser les scènes de crime et les cadavres, en reconnaissant les odeurs liées à la décomposition, aux produits chimiques ou aux conditions patholo-

giques qui fournissent des informations cruciales pour l'enquête. Dans les deux cas, l'odorat fait partie d'une approche scientifique et rationnelle qui n'exclut cependant pas une dimension somatique et émotionnelle de la perception.

20 De Angelis à Carrisi, nous semblons observer une transformation progressive de la fonction d'investigation des odeurs, passant d'une évidence matérielle et objective à une intuition de plus en plus subjective et métaphysique. Cette évolution reflète non seulement des changements stylistiques, mais aussi un changement dans les modèles cognitifs qui peuvent être impliqués dans la lecture. Par exemple, la progression d'une approche analytique chez De Angelis (où l'odeur reste un indice objectif) vers une dimension plus subjective chez Carrisi (où elle devient métaphore psychologique) sollicite différemment les capacités d'interprétation du lecteur.

21 Mais voyons maintenant, en détail, comment les éléments olfactifs opèrent dans les récits de nos trois auteurs. Pour De Angelis, l'odeur est avant tout un indice technique, un élément matériel que le détective doit être capable de reconnaître et d'interpréter avec une précision scientifique. Le commissaire De Vincenzi, protagoniste de ses romans, possède cette capacité de manière particulièrement développée.

22 Au début de l'enquête sur le meurtre du banquier Salier, le commissaire De Vincenzi examine l'un des deux revolvers retrouvés et en déduit que l'arme n'a pas été utilisée récemment :

> Annusò il foro di uscita. Certamente quella rivoltella non aveva sparato di recente (Il banchiere assassinato, p. 194) ;

> Il renifla la blessure de sortie. Il est certain que ce revolver n'a pas été utilisé récemment ;

23 Sur une autre scène de crime, De Vincenzi enquête sur la mort suspecte de Gastone Lértora, retrouvé sans vie. Au cours de l'autopsie et de l'examen des lieux, l'hypothèse d'un empoisonnement se dessine :

> L'odore del cloruro di anile è fortissimo. Odor di caramelle. Ma si volatilizza assai presto e scompare senza lasciar traccia (La barchetta di cristallo, p. 3561).

> L'odeur du chlorure d'anil est très forte. Elle ressemble à celle d'un bonbon. Mais il s'évapore très rapidement et disparaît sans laisser de traces.

24 Et encore :

> La fialetta era vuota e l'odore di mandorle amare che mandava era acutissimo (Il canotto insanguinato, p. 2886) ;

> La fiole était vide et l'odeur d'amande amère qu'elle dégageait était forte ;

25 L'odeur est présentée comme une donnée scientifique et objective : le cyanure a une odeur d'amande amère qu'un enquêteur expérimenté reconnaît immédiatement ; l'odeur de la poudre à canon permet de déterminer si une arme a été utilisée récemment. Les odeurs, chez De Angelis, conservent donc une dimension d'objectivité et de vérifiabilité chimique et matérielle, qui en fait des preuves concrètes au sein de l'enquête (*cyanure*, *chlorure d'anil*, *chloroforme*). Son langage olfactif, précis et presque clinique, suggère une approche avant tout analytique de l'odorat comme outil d'investigation, invitant le lecteur à un traitement cognitif de l'indice plutôt qu'à une réponse émotionnelle immédiate.

26 Chez Scerbanenco, l'odeur-indizio prend une dimension plus brute et viscérale, conservant sa matérialité mais s'enrichissant d'une composante émotionnelle plus intense, comme dans l'histoire suivante, où les deux protagonistes, Donatello et sa fiancée Irene, arrivent dans une maison de campagne isolée et découvrent un journal récent, indice que quelqu'un est venu récemment. À la recherche d'autres traces, ils remarquent une bouteille de schnaps renversée dans l'armoire du bar :

> Donatello si inginocchiò e annusò quelle macchie scure [di grappa]. L'odore aspro della grappa gli tolse quasi il respiro (Scerbanenco, Cento, p. 63).

> Donatello s'est agenouillé et a reniflé ces taches sombres [de grappa]. L'odeur aigre de la grappa lui coupa presque le souffle.

27 L'odeur n'est plus seulement une donnée objective, mais le véhicule expressif d'une empathie traumatique avec la victime (6), l'odeur est un élément qui ne se contente pas de fournir des informations mais qui provoque une réponse émotionnelle immédiate à la fois chez le personnage et chez le lecteur. L'écriture de Scerbanenco, avec son lexique émotionnel plus intense associé aux odeurs, semble inviter à un engagement plus profond dans la dimension corporelle de l'enquête, suggérant une approche de l'odeur dans laquelle la perception sensorielle et la réponse émotionnelle sont intrinsèquement liées.

28 Chez Carrisi, enfin, l'odeur en tant qu'indice d'investigation prend une dimension mystérieuse, presque surnaturelle, ne devenant perceptible qu'aux personnages dotés d'une sensibilité particulière, presque médiumnique.

29 Dans *La maison des lumières*, Pietro Gerber, l'hypnotiseur d'enfants, protagoniste de plusieurs romans, se retrouve dans la maison d'enfance d'Eva, une petite fille qui pourrait être possédée ou influencée par une présence obscure liée à un jeu appelé « Arimo ». En entrant dans la « chambre des lilas », qui appartenait à la mère décédée d'Eva, Peter remarque la collection de parfums, étrangement décrits comme des « essences de fantômes » :

> la stanza lilla, dove c'era la consolle con la collezione di boccette coi profumi di sua madre, essenze di spettri (La casa delle luci).

> la chambre des lilas, où se trouvait la console avec la collection de flacons de parfum de sa mère, des essences de fantômes

30 Autres exemples :

> Ovviamente non c'era nessuno. Solo quei sette ceri che emanavano un profumo dolciastro, pregnante e fastidioso (La casa delle luci) ;

> Bien sûr, il n'y avait personne. Il n'y avait que ces sept bougies qui dégageaient une odeur sucrée, prégnante et agaçante

> Dal terreno esalava un buon profumo di muschio. In sottofondo si udiva lo scrosciare di un ruscello, nascosto chissà dove nella vegetazione (L'educazione delle farfalle).

> Une bonne odeur musquée s'exhalait du sol. En arrière-plan, on entendait le grondement d'un ruisseau, caché on ne sait où dans la végétation

31 L'élément olfactif transcende en partie sa dimension matérielle pour devenir une manifestation sensible de réalités métaphysiques (c'est-à-dire qui dépassent l'expérience physique immédiate pour toucher aux dimensions spirituelles et psychologiques), invisibles aux sens ordinaires. Il n'est plus seulement un indice matériel, mais un pont vers d'autres dimensions de l'expérience.

2.2. Le « nez » de l'enquêteur : une métaphore persistante

32 Si l'odeur en tant qu'indice a beaucoup évolué, la métaphore du « reniflage » en tant que qualité essentielle de l'enquêteur (et de ses collaborateurs) reste une constante chez les trois auteurs, bien qu'avec des nuances différentes (cfr. Wenger,2017) :

33 Voir dans De Angelis :

> De Vincenzi non ebbe bisogno di fiutare, per sentire l'odore di mandorle amare (Le sette picche doppiate, p. 3066) ;

> De Vincenzi n'a pas besoin de renifler, de sentir les amandes amères

> Può darsi...ma il mio fiuto mi dice che non è stato soltanto un attacco di angina (La barchetta di cristallo).

> Peut-être... mais mon nez me dit qu'il ne s'agissait pas d'une simple crise d'angine de poitrine

34 Et à Scerbanenco :

> Aveva fiuto ed era un uomo di ferro (Il cane che parla) ;

> Il avait du flair et était un homme de fer

35 Jusqu'à Carrisi, dans lequel nous trouvons :

> Sapeva fiutare un crimine quando se ne presentava l'occasione (Il cacciatore del buio) ;

> Il savait flairer le crime quand l'occasion se présentait

36 Il est intéressant de noter que la métaphore olfactive de l'intuition persiste à travers les époques et les styles, ce qui suggère un lien profond, peut-être universel, entre l'expérience cognitive de l'intuition et l'expérience sensorielle de l'odorat.

37 Dans les trois cas, l'intuition investigatrice s'exprime à travers la métaphore olfactive du « reniflage », une capacité qui transcende la rationalité pure pour faire appel à une forme de connaissance plus immédiate et instinctive. Cependant, une évolution est également perceptible : alors que chez De Angelis, le nez reste subordonné à l'intelligence rationnelle, chez Scerbanenco et Carrisi, il devient une forme de sagesse existentielle née de l'expérience.

38 L'association entre l'intuition et l'odorat est enracinée dans notre expérience corporelle, l'odorat représentant le sens utilisé pour percevoir les dangers et les opportunités avant la conscience rationnelle (Lakoff et Johnson, 2022).

3. Topographie olfactive

Milan par les odeurs : de l'urbain au symbolique

39 Le cadre joue un rôle clé dans la construction du *suspense dans les romans policiers*.

40 Chez certains de nos auteurs (De Angelis et Scerbanenco), Milan est une présence centrale et récurrente et, pour cette raison, offre une étude de cas intéressante pour l'évolution de la représentation olfactive de l'espace urbain dans les romans policiers italiens.

41 Les descriptions olfactives des espaces urbains ne sont pas de simples éléments décoratifs, mais contribuent à la formation de véritables cartes cognitives (Tversky, 2003), ancrant les événements et les

personnages à des traces sensorielles qui renforcent la mémorabilité des scènes.

42 La théorie de la simulation incarnée suggère que les descriptions spatiales qui incluent des références sensorielles telles que les odeurs peuvent rendre l'expérience de lecture plus immersive, en invitant le lecteur à construire une simulation mentale plus riche et plus détaillée de l'environnement narratif.

43 L'évolution De Angelis à Carrisi montre comment ces « paysages olfactifs » deviennent progressivement plus subjectifs et fragmentaires, reflétant des changements non seulement dans la représentation littéraire mais aussi dans la perception cognitive de l'espace.

44 Dans De Angelis, le Milan d'avant-guerre est décrit par des odeurs qui reflètent sa stratification sociale bien définie (Crovi, 2020 ; Pistelli, 2006).

45 Dans le roman *Giobbe Tuama et Co*, le commissaire De Vincenzi se retrouve dans la chambre d'hôtel humble et dépouillée où loge Giobbe Tuama, un personnage mystérieux et démuni, figure centrale de l'enquête. L'atmosphère est oppressante et, en ouvrant la fenêtre, De Vincenzi cherche de l'air :

> De Vincenzi andò alla finestra e l'aprì. L'odore di polvere, di umidità, di rancido era insopportabile (Giobbe Tuama, p. 673) ;

> De Vincenzi s'approcha de la fenêtre et l'ouvrit. L'odeur de poussière, d'humidité, de rance était insupportable

46 Milan est également présent avec les références d'une toponymie précise avec des vues intérieures fortement connotées :

> Adesso, che aveva respirato il profumo dell'appartamento di via Abbondio Sangiorgio (Sei donne e un libro, p. 523) ;

> Or, il avait respiré l'odeur de l'appartement de Via Abbondio Sangiorgio

47 Mais on retrouve aussi les odeurs de la ville bourgeoise, petite-bourgeoise ou aristocratique :

> Il salotto di madama Cripopoulo ! [...] Qui dentro si soffoca dal caldo e per di più c'è un odore oleoso di legno di sandalo bruciato (Giobbe Tuama, p. 766) ;

> Le salon de Madame Cripopoulo ! [...] Ici on étouffe de chaleur et en plus il y a une odeur huileuse de bois de santal brûlé

48 Ces odeurs définissent des espaces sociaux bien délimités : les quartiers populaires avec leurs odeurs domestiques et modestes, mais aussi, parfois, des espaces sociaux hétérodoxes comme ceux chers à De Angelis, particulièrement attentif aux milieux de l'aristocratie en déclin. Le système de référence spatiale construit à travers les odeurs est précis et toponomastique, avec une séparation claire entre les milieux populaires et aristocratiques. Chaque odeur est associée à un *script* social spécifique (Schank et Abelson, 1977), facilement reconnaissable par le lecteur. Sur le plan cognitif, cette topographie olfactive crée chez le lecteur une carte mentale ordonnée et hiérarchisée, reflet d'un ordre social encore relativement stable (Lynch, 1960).

49 Le Milan de Scerbanenco est celui du boom économique, un espace beaucoup plus contradictoire et violent dont les odeurs révèlent des contrastes sociaux plus marqués (Boni, 2016 ; Sebastiani, 2023). On peut encore trouver des zones éloignées de l'urbanisation brute et de la cimentation, comme dans cette description où Alberto, un homme tourmenté qui vient de commettre un acte violent pour défendre sa sœur, se retrouve dans une maison isolée, probablement à la campagne ou dans une zone suburbaine moins urbanisée, dans laquelle il cherche un refuge physique et moral :

> Qualche minuto passò, nel secco, tenero odore di orto che veniva dalla finestra (La sabbia non ricorda) ;

> Quelques minutes passent, dans l'odeur sèche et tendre du potager qui vient de la fenêtre

50 contrastant avec les lieux plus récurrents de la ville métropolitaine en expansion :

> illuminava sonnolenta il vialetto che conduceva sullo stradone. Le sembrò di sentire ancora un vago residuo odore di benzina (La sabbia non ricorda) ;

> Elle s'est endormie et a éclairé l'allée qui menait à la route. Elle croit sentir une vague odeur résiduelle d'essence

51 avec la toponymie ambrosienne qui en découle :

> Fece un lungo giro, poi tornò in via Vincenzo Monti, risalì nel suo appartamento, e notò subito il terribile odore di grappa che l'invadeva (Milano calibro 9) ;

> Il a fait une longue promenade, puis est revenu Via Vincenzo Monti, est rentré dans son appartement, et a immédiatement remarqué la terrible odeur de schnaps qui l'envahissait

> Salì sul 23 pieno. Il freddo nebbioso dava uno strano odore a tutta quella gente che in tram la circondava, un odore di fungo levato dalla ghiacciaia, di umido gelato. Solo da bambina, quando a Roma andava a scuola e ogni mattina [...] da piazza del Risorgimento a via Giovanni Lanza, ricordava di aver avuto la stessa sensazione, insieme con l'odore di tela cerata della sua borsa di scuola (Cinema fra le donne).

> Elle est montée dans le 23. Le froid brumeux donnait une odeur étrange à tous ceux qui se trouvaient dans le tramway autour d'elle, une odeur de champignon sorti de la glacière, de glace humide. Ce n'est qu'enfant, lorsqu'elle allait à l'école à Rome et que tous les matins [...] de la Piazza del Risorgimento à la Via Giovanni Lanza, qu'elle se souvenait avoir eu la même sensation, accompagnée de l'odeur de toile cirée de son cartable

52 Les intérieurs de Scerbanenco font également état de diverses émanations olfactives :

> veniva, non si capiva da dove, un odore di minestra calda (Cinema fra le donne) ;

> Il est venu, on ne sait d'où, une odeur de soupe chaude

> Nel buio caldo e maleodorante della stanza vide entrare Irene (La sabbia non ricorda) ;

> Dans l'obscurité chaude et malodorante de la pièce, il voit Irène entrer

> Una finestra in mezzo ai due letti dava sul cortile e la scala di ferro antincendio la ostruiva a metà. Un vago odore di brillantina e di sudore ristagnava sempre lì dentro e anche a tenere aperte le finestre tutto il giorno non andava via (Lo scandalo dell'osservatorio astronomico) ;

> Une fenêtre entre les deux lits donnait sur la cour et l'escalier de secours en fer l'obstruait à moitié. Une vague odeur de graisse et de sueur y persistait toujours, et même en gardant les fenêtres ouvertes toute la journée, elle ne disparaissait pas

53 l'intérieur toujours présent de la prostitution, rappelant tout son univers, à travers l'odeur :

> Ma poi si vide in quel miserabile appartamento per coppie squillo in cui, nonostante la classe di certi mobili, del lampadario, dei tendaggi, si sentiva odore di marciapiedi e di sfruttatori (Cento, p. 163).

> Mais il s'est ensuite vu dans ce misérable appartement pour couples de call-girls où, malgré la classe de certains meubles, le lustre, les rideaux, on sentait la puanteur des trottoirs et des exploiteurs

54 Dans Scerbanenco, Milan est une ville-corps, dont les odeurs industrielles (*essence*) se mêlent à celles d'une violence néo-capitaliste endémique :

> Ma il ricordo di quei ragazzi urlanti nel dolciastro nauseante fumo della propria carne bruciata, era un ricordo invincibile, di quando lui era un uomo e non un farabutto (Milano, calibro 9) ;

> Mais le souvenir de ces garçons hurlant dans la fumée maladivement douce de leur propre chair brûlée était un souvenir invincible, celui de l'époque où il était un homme et non une canaille

> se Simeone diceva di sì era perché aveva sentito odore di soldi, e lei, povera, vecchia zitella era proprio quell'odore che aveva voluto fargli sentire (Milano, calibro 9).

> si Siméon a dit oui, c'est parce qu'il avait senti l'argent, et qu'elle, une pauvre vieille fille, était justement cette odeur qu'il avait voulu qu'il sente

55 La topographie olfactive est celle d'une ville en pleine mutation, où l'ancien et le nouveau, la richesse et la misère coexistent dans un chaos désorientant (cf. Wenger 2017 ; 2023 ; Crovi, 2020 ; Reverdito, 2014 ; Sebastiani, 2023 ; Via, 2014).

56 Pour Carrisi, on note des cadres fluides et pluriels dans lesquels les villes de Rome et de Florence, lieux privilégiés des deux sagas, dédiées respectivement aux protagonistes Marcus et Pietro Gerber, dénotent une plus grande adaptabilité aux intrigues narratives et aux personnages et sont colorées par leurs émotions.

57 Pietro Gerber, le tueur d'enfants, est à Florence, plongé dans une enquête complexe et angoissante sur l'enlèvement d'un enfant et la perte de mémoire de la mère. Il se déplace de nuit dans le centre historique, enveloppé d'une atmosphère froide et désolée :

> Nelle strade deserte del centro storico, l'unica consolazione era il profumo dei camini accesi (La casa senza ricordi) ;

> Dans les rues désertes de la vieille ville, la seule consolation était l'odeur des cheminées allumées

58 Autres exemples :

> Il fruttivendolo, il fioraio, il panettiere, le piccole botteghe di quartiere, le cassette di arance, il profumo dei fiori e del pane fresco, le voci familiari e il saluto dei passanti (L'educazione delle farfalle) ;

> Le marchand de légumes, le fleuriste, le boulanger, les petites boutiques de quartier, les caisses d'oranges, le parfum des fleurs et du pain frais, les voix familières et les salutations des passants ;

> Nella stazione di servizio deserta, il freddo della notte si mischiava all'odore di benzina (Io sono l'abisso)

> Dans la station-service déserte, le froid de la nuit se mêle à l'odeur de l'essence

> fa freddo e c'è odore di brodo (Io sono l'abisso).

> il fait froid et ça sent le bouillon

59 Serena, la protagoniste de *L'éducation des papillons*, se retrouve dans une forêt, un lieu qui a pour elle des connotations à la fois de refuge et de mystère ou de danger potentiel, lié à des expériences passées et à la recherche d'une personne disparue :

> in mezzo a un boschetto [...] s'incamminò. L'aria era fresca ma non fredda. Dal terreno esalava un buon profumo di muschio (L'educazione delle farfalle) ;

> au milieu d'un fourré [...] il marchait. L'air était frais mais pas froid. Une bonne odeur de mousse s'exhalait du sol

60 Et même lorsque des espaces sociaux définis sont évoqués, l'auteur tend vers une représentation métaphorique de leur rôle :

> I ricchi erano particolarmente bravi a occultare la propria spazzatura, altrimenti la puzza avrebbe ammorbato lo splendore che li circondava (Io sono l'abisso).

> Les riches étaient particulièrement doués pour cacher leurs déchets, sinon la puanteur aurait obscurci la splendeur qui les entourait

61 Au-delà des espaces urbains spécifiques comme Milan, certains lieux symboliques du genre policier reviennent de manière récurrente dans les descriptions olfactives des trois auteurs, permettant d'apprécier l'évolution de leur traitement à travers des *topoi* narratifs codifiés.

62 Les hôpitaux et les lieux de soins, les bureaux publics ou les commissariats de police, par exemple, sont souvent présents dans les romans de notre corpus.

63 La représentation olfactive de ces lieux institutionnels peut être interprétée, dans une perspective incarnée, comme une invitation au lecteur à se remémorer des schémas cognitifs socialement partagés. L'odeur du désinfectant hospitalier, par exemple, évoque automatiquement tout un *scénario de* comportements, d'attentes et de valences émotionnelles liés à l'expérience hospitalière (Schank et Abelson, 1977). L'évolution, de De Angelis à Carrisi, montre comment ces schémas cognitifs deviennent progressivement plus subjectifs et psychologiquement connotés.

64 Enfin, la scène de crime peut être configurée dans la littérature policière comme un lieu olfactif implicite, ou parfois explicite, un espace narratif très codifié, qui se structure autour de la découverte et de la description du corps, de l'intervention de la police scientifique et de la collecte des traces matérielles. Comme le soulignent Muryn et al. (2016), il s'agit d'une « scène normative » qui se répète avec variantes stables et qui peut être identifiée par une matrice de constructions narratives et linguistiques récurrentes. Dans ce cadre, l'odorat joue un rôle crucial même lorsqu'il n'est pas directement évoqué : le lecteur, confronté à un corps en décomposition, à un lieu clos et humide, à des traces de sang ou de liquides, est amené à « sentir » avec son nez ce que le texte ne lui laisse que deviner. L'odeur de la mort, des espaces clos ou des interventions techniques (désinfectants, réactifs) contribue à la construction d'une atmosphère dense et inquiétante. L'odeur, dans ces cas, agit comme un sens narratif silencieux, implicite, mais efficace dans la construction de l'émotion de l'enquête (pour des exemples tirés de notre *corpus de* romans, voir 3.1. et 3.2.).

65 Il convient également de noter que la scène de crime est aujourd'hui configurée comme un lieu olfactif très codifié, qui s'est développé bien au-delà de la littérature. En effet, le genre policier a connu une expansion transmédia significative — définie par Jenkins (2006) comme « narration transmédia » — du roman au cinéma, puis aux séries télévisées comme *CSI* et *True Detective*, jusqu'aux jeux vidéo actuels. Cette hybridation des langages a généré de nouvelles représentations des stéréotypes olfactifs, où la dimension invisible des odeurs

trouve des stratégies de représentation innovantes à travers des solutions visuelles et sonores qui enrichissent le potentiel expressif du genre.

66 Les topographies olfactives de Carrisi créent des cartes cognitives plus subjectives et fragmentaires chez le lecteur, reflétant une perception postmoderne de l'espace comme une projection psychologique plutôt qu'une donnée objective. Les odeurs sont qualifiées par des métaphores conceptuelles abstraites (« consolation ») et systématiquement liées à des états émotionnels complexes.

67 Les décors de Carrisi semblent donc inviter le lecteur à des simulations mentales plus fluides et subjectives, dans lesquelles l'espace lui-même devient une projection psychologique plutôt qu'une référence géographique objective (« cacher la splendeur » ; « consolation » de l'« odeur des cheminées allumées »).

4. Caractérisation olfactive des caractères

Construction de l'identité par les odeurs

68 Chez les trois auteurs, les odeurs jouent également un rôle fondamental dans la caractérisation des personnages, en définissant leur identité sociale, professionnelle et morale. On peut aussi penser, qu'au-delà des interprétations extratextuelles, on peut aussi envisager que les usages particuliers des odeurs dans le texte peuvent aussi simplement renvoyer à la construction de personnages particuliers (dans une perspective strictement littéraire et non forcément sociologique ou culturelle).

69 L'évolution de la caractérisation olfactive des caractères que nous observons chez nos trois auteurs italiens peut être mieux comprise lorsqu'elle est comparée à certains modèles internationaux influents.

70 Le Sherlock Holmes de Conan Doyle, par exemple, est caractérisé par sa propre odeur - celle du tabac de sa pipe - mais aussi par sa capaci-

té à percevoir et à classer les odeurs des autres, reconstruisant ainsi des identités sociales et morales (Knight, 2004, pp. 75-89).

71 Simenon, dans son portrait de Maigret et des autres personnages, utilise les odeurs corporelles et les parfums pour établir des indices précis de classe sociale et de moralité. La dichotomie entre odeurs « positives » et « négatives » que nous avons trouvée chez nos auteurs (en particulier chez Scerbanenco) reflète celle présente dans le *corpus* maigrettien, où, comme le note Wenger (2023), les odeurs féminines et masculines sont clairement distinguées en catégories de positivité et de négativité qui reflètent des jugements moraux implicites.

72 Dans une approche plus moderne, Patricia Cornwell caractérise Kay Scarpetta comme une professionnelle habituée à un contact quotidien avec des odeurs que la plupart des gens trouveraient insupportables (Knight, 2004, pp. 200-215). Sa capacité à conserver sa lucidité et son objectivité scientifique face aux odeurs de décomposition ou aux produits chimiques utilisés sur une scène de crime fait partie intégrante de son professionnalisme et de son identité. En ce sens, l'odeur n'est pas seulement un attribut du personnage, mais aussi un élément qui définit son rapport au monde qui l'entoure.

73 Chez De Angelis, l'odeur est avant tout un détail, apparemment secondaire, mais marqueur de classe. Dans *Il mistero delle tre orchidee* (*Le mystère des trois orchidées*), De Vincenzi se retrouve dans l'appartement de Susanna Verena, une jeune et charmante actrice impliquée dans le mystère :

> un forte odore di crema, d'acqua di colonia e di lavanda aleggiava lì (Il mistero delle tre orchidee, p. 3322) ;

> Une forte odeur de crème, d'eau de Cologne et de lavande y flottait

74 Et encore :

> ancora sparso nell'aria un fortissimo odore di acqua di colonia e di tabacco aromatizzato (Il mistero di Cinecittà, p. 3181) ;

> une très forte odeur d'eau de Cologne et de tabac aromatisé flotte encore dans l'air

75 De Angelis utilise des mots olfactifs relativement neutres (« parfum », « odeur ») associés à des qualificatifs d'intensité émotionnelle modérée (« untume », « strong »). Cette approche suggère une caractérisation qui combine des éléments de reconnaissance sociale et des éléments émotionnels (54).

76 Dans Scerbanenco, l'odeur personnelle devient beaucoup plus viscérale et directe. Dans le cas suivant, la description olfactive se réfère à Ugo, le charpentier qui a une liaison avec Irene, la sœur d'Alberto, et qui le lie à son métier et à son mode de vie :

> Portava con sé, sempre, un vago odore di trucioli, di legno, e di vino rosso (La sabbia non ricorda) ;

> Il portait toujours avec lui une vague odeur de copeaux, de bois et de vin rouge

77 Autres exemples :

> Giannuzzo [...] gli si avvicinò di mezzo passo, così che Roberto ne sentì l'asprigno odore di traspirazione (La sabbia non ricorda) ;

> Giannuzzo [...] s'approcha de lui d'un demi-pas, si bien que Roberto sentit l'odeur aigre de la transpiration

> quando vedevano il suo arrivo si portavano il pollice e l'indice al naso, come chi sente un cattivo odore e smettevano di parlare (Milano, calibro 9) ;

> quand ils le voyaient arriver, ils portaient le pouce et l'index à leur nez, comme quelqu'un qui sent une mauvaise odeur, et s'arrêtaient de parler

78 L'utilisation d'adjectifs tels que « aigre » et la référence directe aux fluides corporels (« transpiration ») suggèrent une approche plus physique et plus immédiate de la caractérisation olfactive. Dans l'exemple 35, les gestes rituels de protection contre les mauvaises odeurs invitent également le lecteur à partager directement l'expérience sensorielle du personnage. Cette stratégie narrative reflète une esthétique plus matérialiste et une approche plus directe de la

corporalité, en accord avec la critique sociale et le réalisme cru de Scerbanenco.

79 Chez Carrisi, l'odeur personnelle transcende souvent la matérialité pour devenir le véhicule d'états psychologiques complexes. La petite Eva, protagoniste du roman *La maison des lumières* et enfant dotée de capacités paranormales présumées, parle à Pietro Gerber, le tueur d'enfants. Lorsqu'elle décrit la perception qu'elle a de sa mère (décédée mais dont la présence plane), l'association olfactive crée un lien perceptif indéniable :

> Mia mamma profuma di sapone di Marsiglia (La casa delle, luci) ;

> Ma mère sent le savon de Marseille

80 Autres exemples :

> Quindi afferrò la manica di una giacca maschile, se l'avvicinò per annusarla e riconobbe subito il profumo dell'uomo con cui aveva fatto sesso fino a poco prima (L'educazione delle farfalle) ;

> Elle saisit alors la manche de la veste d'un homme, s'en approche pour la sentir et reconnaît immédiatement l'odeur de l'homme avec lequel elle avait eu des relations sexuelles jusqu'à récemment

> L'alito gli puzzava di alcol e di sigarette (L'educazione delle farfalle) ;

> Son haleine sentait l'alcool et la cigarette

> La puzza era la sua natura, gli serviva per tenere lontani i nemici (L'ipotesi del male) ;

> La puanteur était sa nature, il en avait besoin pour éloigner ses ennemis

81 L'utilité descriptive plus expérimentée des odeurs (37, 38) est complétée par des exemples plus complexes (39), dans lesquels l'odeur n'est plus seulement un attribut physique mais devient une métaphore de l'identité psychologique (« la puanteur était sa nature »). Carrisi

semble développer une approche dans laquelle la perception sensorielle est intimement liée à des dimensions psychologiques qui invitent le lecteur à un effort d'interprétation qui va au-delà de la simple catégorisation sociale ou de la réponse émotionnelle immédiate.

5. Dimension émotionnelle des odeurs

Dégoût et répulsion : l'évolution de la représentation olfactive de la mort

82 La mort, élément central du genre policier, fait l'objet d'un traitement olfactif extrêmement différent chez les trois auteurs, révélant une intensification émotionnelle et conceptuelle progressive. Ces représentations exploitent le lien direct entre l'odorat et le système limbique, activant chez le lecteur des réponses émotionnelles immédiates et viscérales (Haidt et al., 1997).

83 Dans De Angelis, la description de l'odeur de la mort est relativement subtile :

> Qui c'è puzzo di cadavere (Il mistero delle tre orchidee, p. 3362) ;

> Il y a ici une odeur de cadavre

> L'odore non era più forte che in anticamera, ma dava la nausea (La barchetta di cristallo, p. 1437) ;

> L'odeur n'était pas plus forte que dans l'antichambre, mais elle était nauséabonde

> E appena dentro, un odore forte, strano, che prendeva insensibilmente alla gola (Il canotto insanguinato) ;

> Et juste à l'intérieur, il y avait une odeur forte et étrange qui engourdissait la gorge

84 L'odeur est mentionnée mais non décrite en détail, conformément à une sensibilité qui maintient une certaine distance émotionnelle même face à la mort violente.

85 Dans Scerbanenco, l'odeur de la mort prend une dimension beaucoup plus viscérale et inquiétante :

> Aveva risentito il disgustoso odore che veniva da quella porta, dolciastro e insostenibile (Cento, p. 268) ;

> Il avait senti l'odeur répugnante qui sortait de cette porte, douceâtre et insupportable

86 La description devient beaucoup plus précise (« dolciastro ») et la réaction émotionnelle (« terrori ancestrali », « voglia di fuggire, di urlare ») est explicitée, contrairement à De Angelis qui se limite à des notations factuelles (« odore forte, strano »). Le lexique de Scerbanenco mobilise directement le registre des émotions primitives et des réactions corporelles, impliquant directement le lecteur dans l'expérience du dégoût.

> sentiva che vi era molto sangue, nell'auto, e l'odore del sangue umano [...] scatena terrori ancestrali, voglia di fuggire, di urlare (idem, p.)

> il a senti qu'il y avait beaucoup de sang, dans la voiture, et l'odeur du sang humain [...] déclenche des terreurs ancestrales, une envie de fuir, de crier

87 La description devient beaucoup plus précise (« doux ») et la réaction émotionnelle (« terreurs ancestrales », « fuir », « crier ») est explicitée, impliquant directement le lecteur dans l'expérience du dégoût.

88 Pour Carrisi, l'odeur de la mort conserve sa dimension physique, même en son absence :

> E lui si portava ancora addosso il puzzo del sangue (Io sono l'abisso) ;

> Et il portait encore sur lui la puanteur du sang

> c'era il puzzo di morte (L'educazione delle farfalle) ;

> il y avait la puanteur de la mort

> Se mamma e babbo fossero davvero là sotto dovremmo avvertire l'odore dei morti (La casa senza ricordi)

> Si papa et maman étaient vraiment en bas, nous devrions sentir l'odeur des morts

Conclusion

89 L'analyse des stéréotypes olfactifs dans les *romans policiers* italiens révèle une évolution significative qui reflète des transformations culturelles plus larges : des marqueurs de classe et des indices matériels chez De Angelis, aux expressions viscérales de la critique sociale chez Scerbanenco, jusqu'à devenir des ponts métaphysiques entre le physique et le psychique chez Carrisi.

90 Cette parabole sensorielle montre comment l'olfaction est passée d'un dispositif narratif essentiellement descriptif et investigateur à un outil d'exploration psychologique profonde, tout en conservant certains archétypes universels (le « nez » de l'enquêteur, l'association odeur-moralité, la dimension mnémonique) qui révèlent de profondes continuités dans la conceptualisation culturelle de l'olfaction.

91 L'évolution identifiée suggère des perspectives de recherche prometteuses : de l'extension à d'autres auteurs italiens de romans noirs, à l'étude des effets cognitifs au moyen d'outils neuroscientifiques (par exemple, comment l'émotion primaire de la peur est manifestée, linguistiquement), aux comparaisons avec les traditions littéraires internationales. Cette étude représente un premier pas vers une « olfactologie littéraire » du roman noir, démontrant comment l'analyse des stéréotypes olfactifs peut offrir un regard novateur non seulement sur un genre établi, mais aussi sur la représentation du corps et de l'expérience corporelle dans la littérature contemporaine.

BIBLIOGRAPHY

Sources primaires

Donato Carrisi

Carrisi, D. (2012). *La donna dei fiori di carta*. TEA.

Carrisi, D. (2013). *L'ipotesi del male* (Prima edizione). TEA.

Carrisi, D. (2014). *Il cacciatore del buio*. Longanesi.

Carrisi, D. (2019). *La ragazza nella nebbia* (3a ristampa). TEA.

Carrisi, D. (2021). *La casa senza ricordi*. TEA.

Carrisi, D. (2022). *La casa delle luci* (Prima edizione I Grandi TEA). TEA.

Carrisi, D. (2023). *Io sono l'abisso: Romanzo*. TEA.

Carrisi, D. (2024). *L'educazione delle farfalle* (IIIedizione). Longanesi.

Augusto De Angelis

De Angelis, A. (2019). *Tutti i Romanzi (Kindle Edition)* (S. Vaseghi, A c. Di). L'Aleph.

Romans analysés

Il banchiere assassinato (1935)

Sei donne e un libro (1936)

Giobbe Tuama et Co. (1936)

Il canotto insanguinato (1936)

Il candeliere a sette fiamme (1936)

La barchetta di cristallo (1936)

Il do tragico (1937)

La gondola della morte (1938)

Le sette picche doppiate (1940)

Il mistero di Cinecittà (1941)

Il mistero delle tre orchidee (1942)

Giorgio Scerbanenco

Scerbanenco, G. (2009). *Il centodelitti* (1. ed. nella Nuova biblioteca Garzanti). Garzanti.

Scerbanenco, G. (2023a). *Il cane che parla*. La nave di Teseo.

Scerbanenco, G. (A c. Di). (2023b). *Lo scandalo dell'osservatorio astronomico*. La nave di Teseo.

Scerbanenco, G. (2023c). *Milano calibro 9* (C. Scerbanenco, A c. Di ; Prima edizione). La nave di Teseo.

Scerbanenco, G. (2024a). *Cinema fra le donne* (C. Scerbanenco, A c. Di ; 1. ed. La nave di Teseo). La nave di Teseo.

Scerbanenco, G. (con un contributo di Scerbanenco, C.). (2024b). *La sabbia non ricorda*. La nave di Teseo.

Donato Carrisi - Traduzioni in francese

L'Éducation des papillons, Paris, Éditions Calmann-Lévy, (2024)

Je suis l'abysse, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 2020

La Fille dans le brouillard, traduit par Anaïs Bokobza, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 2016

La Femme aux fleurs de papier, traduit par Anaïs Bokobza, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 2014 (https://fr.wikipedia.org/wiki/2014_en_litt%C3%A9rature)

La Maison aux lumières, Paris, Éditions Calmann-Lévy, (2023)

La Maison sans souvenir, Paris, Éditions Calmann-Lévy, (2022)

Malefico, traduit par Anaïs Bokobza, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 2015 (https://fr.wikipedia.org/wiki/2015_en_litt%C3%A9rature) (*Il cacciatore del buio*)

L'Écorchée, traduit par Anaïs Bokobza, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 2012 (https://fr.wikipedia.org/wiki/2012_en_litt%C3%A9rature) (*L'ipotesi del male*)

Sources théoriques et critiques

Barsalou, L. W. (2008). Grounded Cognition. *Annual Review of Psychology*, 59(1), 617–645. https://doi.org/10.1146/annurev.psych.59.103006.093639

Boni, F. (2016). *L' arte poliziesca di Scerbanenco nell'epoca della letteratura di massa* (Prima edizione). PM edizioni.

Calabrese, S. (2025). *La suspense* (2a edizione). Carocci editore.

Calabrese, S., et Rossi, R. (2018). *La crime fiction* (1a edizione). Carocci editore.

Candau, Joël. (2000). *Mémoire et expériences olfactives: Anthropologie d'un savoir-faire sensoriel* (1re éd). Presses universitaires de France.

Caracciolo, M., et Kukkonen, K. (2021). *With bodies: Narrative theory and embodied cognition*. The Ohio State University Press.

Casadei, A. (2018). *Biologia della letteratura: Corpo, stile, storia*. Il Saggiatore.

Crovi, L. (2020). *Storia del giallo italiano* (Prima edizione). Marsilio.

Cupchik, G. C., et Phillips, K. (2005). The scent of literature. *Cognition and Emotion*, 19(1), 101–119.

Franks, R. (2014). A Taste for Murder: The Curious Case of Crime Fiction. *M/C Journal*, 17(1). https://doi.org/10.5204/mcj.770

Gadziola, M. A., Stetzik, L. A., Wright, K. N., Milton, A. J., Arakawa, K., Del Mar Cortijo, M., et Wesson, D. W. (2020). A Neural System that Represents the Association of Odors with Rewarded Outcomes and Promotes Behavioral Engagement. *Cell Reports*, 32(3), 107919. https://doi.org/10.1016/j.celrep.2020.107919

Gallese, V., Guerra, M. (2015). *Lo schermo empatico: Cinema e neuroscienze* (Prima edizione). Raffaello Cortina editore.

Giordano, F. U. (2023). Il giallo di Donato Carrisi e le trasposizioni filmiche. L'autorialità nel genere. *QUADERNI DEL CSCI*, 143–152.

Gonon, L., Kraif, O., Novakova, I., et Sorba, J. (2016). Sur la scène de crime… Enquête sur les enjeux linguistiques et stylistiques de motifs récurrents dans le thriller contemporain. *SHS Web of Conferences Congrès Mondial de Linguistique Française*, 27. https://doi.org/10.1051/ SHS 2 shsconf/2016270 7

Gottschall, J. (2014). *L'istinto di narrare: Come le storie ci hanno reso umani* (G. Olivero, Trad.). Bollati Boringhieri.

Grodal, T. (2011). Crime fiction and moral emotions: How context lures the moral attitudes of viewers and readers. *Northern Lights: Film et Media Studies Yearbook*, 9(1), 143–157. https://doi.org/10.1386/nl.9.143_1

Haidt, J., Rozin, P., Mccauley, C., et Imada, S. (1997). Body, Psyche, and Culture: The Relationship between Disgust and Morality. *Psychology and Developing Societies*, 9(1), 107–131. https://doi.org/10.1177/097133369700900105

Herz, R. (2016). The Role of Odor-Evoked Memory in Psychological and

Physiological Health. *Brain Sciences*, 6(3), 22. https://doi.org/10.3390/brainsci6030022

Jacobs, A. M. (2015). Neurocognitive poetics: Methods and models for investigating the neuronal and cognitive-affective bases of literature reception. *Frontiers in Human Neuroscience*, 9. https://doi.org/10.3389/fnhum.2015.00186

Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York University Press.

Kaewruean, K. (2021). Understanding the Human Condition through the Depiction of Protagonists in Crime and Mystery Novels. *MANUSYA: Journal of Humanities*, *24*(1), 87–105. https://doi.org/10.1163/26659077-02401003

Knight, S. (2004). *Crime fiction, 1800-2000: Detection, death, diversity*. Palgrave Macmillan.

Lakoff, G., et Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to Western thought* (Nachdr.). Basic Books.

Lakoff, G., et Johnson, M. (con un contributo di Violi, P., et Borzacchiello, P.). (2022). *Metafora e vita quotidiana*. Roi edizioni.

Lynch, K., et Ceccarelli, P. (2020). *L'immagine della città* (19. ed). Marsilio.

Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.

McGann, J. P. (2017). Poor human olfaction is a 19th-century myth. *Science*, 356(6338), eaam7263. https://doi.org/10.1126/science.aam7263

Meyer-Bolzinger, D. (2007). Les itinéraires parisiens du commissaire Maigret. *Géographie et cultures*, *61*, 43–59. https://doi.org/10.4000/gc.2603

Perugini, M. (2026). *Sulla punta del naso. Per una linguistica sensoriale dell'olfatto*. Tab edizioni.

Pistelli, M. (2006). *Un secolo in giallo: Storia del poliziesco italiano (1860-1960)*. Donzelli.

Prerna, R. (2024). Exploring the Psychological Depths: The Role of Psychology in Writing Detective Fiction and Crime Detection. *International Journal for Multidisciplinary Research*, *6*(1).

Pulvermüller, F. (2005). Brain mechanisms linking language and action. *Nature Reviews Neuroscience*, *6*(7), 576–582. https://doi.org/10.1038/nrn1706

Reverdito, G. (2014). *Giorgio Scerbanenco e il cuore nero del giallo di casa nostra: Viaggio al termine dell'ossessione di una vita* (1. ed). Aracne.

Sebastiani, A. (2023). La "Milano nera" di Scerbanenco e Bacilieri. Dalla lingua del romanzo al linguaggio del fumetto. *Publifarum*, *38*, 92–117.

Sobchack, V. C. (2004). *Carnal thoughts: Embodiment and moving image culture*. University of California Press.

Tversky, B. (2003). Structures Of Mental Spaces: How People Think About Space. *Environment and Behavior*, *35*(1), 66–80. https://doi.org/10.1177/0013916502238865

Via, A. (2014). *Giorgio Scerbanenco un archetipo del romanzo poliziesco*. Aracne.

Wenger, M. (2023). *Maigret de A à Z - Petite encyclopédie du commissaire à la pipe*. Encrage édition.

Wenger, M., et Trussel, S. (2017). *Maigret's world: A reader's companion to Simenon's famous detective*. McFarland et Company, Inc., Publishers.

Xiaoqing, J. (2018). The Language of Suspense in Crime Fiction by Reshmi Dutta-Flanders. *Style*, *52*(4), 508–512. https://doi.org/10.1353/sty.2018.0049

Zwaan, R. A., Madden, C. J., Yaxley, R. H., et Aveyard, M. E. (2004). Moving words: Dynamic representations in language comprehension. *Cognitive Science*, *28*(4), 611–619. https://doi.org/10.1207/s15516709cog2804_5

NOTES

1 Les exemples textuels sont tirés des éditions originales italiennes et traduits littéralement en français à des fins illustratives, malgré l'existence d'éditions françaises pour certains romans de Carrisi. Cette approche préserve la cohérence de l'analyse linguistique des usages narratifs de l'olfaction dans leur formulation originale, évitant ainsi les variables introduites par les choix de traduction qui peuvent altérer les composantes sensorielles.

2 Le Maigret de Georges Simenon représente un paradigme narratif important, tout comme, dans un autre domaine, les romans de Patricia Cornwell mettant en scène l'anatomo-pathologiste Kay Scarpetta (voir 3.1. et 5.1.).

3 Le concept de "reniflage visuel" proposé par Mondal (2023) offre un modèle d'interprétation intéressant : l'idée que certaines images peuvent évoquer des réponses olfactives par le biais de la mémoire synaptique peut être utilement transférée à l'analyse littéraire, où les descriptions verbales pourraient fonctionner comme des "ponts sensoriels" qui invitent le lecteur à des réponses corporelles complexes.

4 Notre analyse s'appuie sur un corpus constitué de onze romans du cycle du commissaire De Vincenzi pour De Angelis (1935-1942), six œuvres significatives de Scerbanenco (1961-1974), et huit romans représentatifs de Carrisi (2012-2024). Les titres complets et les références bibliographiques précises de ces œuvres sont détaillés dans la section « Sources primaires » de la bibliographie.

5 Pour une description et une analyse des termes olfactifs de base en italien, voir Perugini (2026).

6 L'analyse lexicale a été réalisée avec le logiciel Voyant Tools, permettant d'extraire fréquences et distributions des principaux lemmes olfactifs. L'analyse détaillée des résultats sera développée dans un travail ultérieur.

ABSTRACTS

Français

Cette étude analyse l'évolution des stéréotypes olfactifs dans les romans policiers italiens à travers les œuvres de trois auteurs emblématiques : Augusto De Angelis, Giorgio Scerbanenco et Donato Carrisi. Adoptant une approche interdisciplinaire qui intègre la sémiotique narrative, l'analyse linguistique et les théories de la cognition incarnée, la recherche examine comment l'olfaction fonctionne comme un dispositif d'investigation, un élément de caractérisation des personnages et un constructeur d'atmosphères narratives. L'analyse révèle une transformation progressive : d'un marqueur social et d'un indice matériel chez De Angelis, à une expression viscérale de la critique sociale chez Scerbanenco, pour devenir un pont métaphysique entre le physique et le psychique chez Carrisi. Cette évolution reflète les profonds changements culturels de la société italienne, de la stratification sociale d'avant-guerre à la fluidité post-moderne, suggérant que l'élément olfactif n'est pas simplement un ornement descriptif mais un dispositif narratif essentiel pour créer le suspense et l'implication émotionnelle du lecteur. L'étude propose une nouvelle perspective méthodologique pour l'analyse des romans policiers italiens, démontrant le potentiel d'une olfactologie littéraire du roman noir.

English

This study analyzes the evolution of olfactory stereotypes in Italian crime fiction through the works of three emblematic authors: Augusto De Angelis, Giorgio Scerbanenco, and Donato Carrisi. Adopting an interdisciplinary approach that integrates narrative semiotics, linguistic analysis, and embodied cognition theories, the research examines how smell functions as an investigative device, character development element, and builder of narrative atmospheres. The analysis reveals a progressive transformation: from social marker and material clue in De Angelis, to visceral expression of social critique in Scerbanenco, to metaphysical bridge between physical and psychic dimensions in Carrisi. This evolution reflects profound cultural changes in Italian society, from pre-war social stratification to postmodern fluidity, suggesting that the olfactory element is not simply descriptive ornamentation but an essential narrative device for creating suspense and emotional reader engagement. The study proposes a new methodological perspective for analyzing Italian crime fiction, demonstrating the potential of a literary olfactology of the genre.

INDEX

Mots-clés
olfaction, giallo italien, stéréotypes olfactifs, cognition incarnée, roman policier

Keywords
smell, Italian crime fiction (giallo), olfactory stereotypes, embodied cognition, crime fiction

AUTHOR

Marco Perugini
Phd, linguistique et histoire de la langue italienne, Roma, Italia