Design
Arts
Médias

Rôle et nature des traductions sensibles de théories du design : tentatives pour traduire le concept d'opacité typographique

Margaux Moussinet

2026-06-15

Margaux Moussinet est chercheuse en design graphique et typographique. Elle est docteure en arts et sciences de l'art, spécialité design, et membre de l'équipe Design, Arts, Médias de l'Institut ACTE de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Ses recherches portent sur la matérialité des lettres et des objets graphiques.

Résumé
Quels sont le rôle et la nature des traductions sensibles de théories du design ? Afin d'apporter des éléments de réponse, nous nous appuyons sur le cas de la traduction sensible du concept d'opacité typographique. Repartant des trois termes clés « traduction », « sensible » et « théorie », nous articulons nos réflexions à la présentation de trois tentatives de traductions sensibles de ce concept : un schéma évolutif de sa définition, notre objet-thèse où nous l'avons mis en application et une installation participative qui viserait à définir une gradation de l'opacité typographique. Les questionnements que soulèvent ces trois tentatives nous permettent de montrer que les traductions sensibles s'inscrivent en tant qu'outils dans le développement d'une théorie ou d'un concept.

Abstract

What is the role and nature of sensitive translations of design theories? In order to provide some answers, we use the case of the sensitive translation of the concept of typographic opacity. Starting with the three key terms "translation", "sensitive" and "theory", we link our thoughts to the presentation of three attempts at sensitive translations of this concept: an evolving schema of its definition, our object-thesis in which we applied it, and a participatory installation that aims to define a gradation of typographic opacity. The questions raised by these three attempts enable us to show that sensitive translations are a tool in the development of a theory or a concept.

Introduction

Cet article déploie une réflexion sur le rôle et la nature des traductions sensibles de théories du design. Pour ce faire, nous nous appuyons sur le cas de la traduction sensible du concept d'opacité typographique, que nous formons dans le cadre de nos recherches. Avant d'entamer tout propos, il convient de présenter brièvement ce concept. L'opacité typographique se pose comme un équivalent à la transparence de la typographie théorisée par Beatrice Warde[1] : que se passe-t-il lorsque les lettres et le texte ne sont pas transparents, c'est-à-dire lorsqu'ils s'affranchissent de l'exigence de lisibilité et de clarté d'un texte ? Quel en serait le contraire ? Nos recherches nous ont menée à établir plusieurs points de définition de ce concept. Le concept d'opacité typographique opère d'abord un déplacement du processus de lecture vers l'attention portée intentionnellement à la plasticité et à la matérialité des lettres. Il s'agit d'abstraire le rôle de signes linguistiques de la typographie au profit de sa matérialité. L'opacification de la typographie vise donc plutôt à suspendre le lecteur dans l'acte de *regarder* le texte plutôt que de le *lire*. En ce sens, ce concept est critique vis-à-vis de l'exigence de lisibilité d'un texte. Du point de vue fonctionnel, l'opacification de la typographie entend d'abord répondre à une fonction esthétique du texte, bien que la fonction communicationnelle puisse tout de même s'accomplir dans un second temps. Enfin, ce concept est également défini du point de vue de la pratique du design qu'il sous-tend[2] : elle relève d'une attitude critique car il s'agit non seulement d'interroger l'exigence de lisibilité d'un texte, mais plus généralement d'adopter une posture interrogative et de questionner (voire remettre en cause) des conventions établies dans le champ du design graphique. Pour terminer, précisons que le concept d'opacité typographique est moins en opposition qu'en équivalence avec la transparence de la typographie : il ne s'agit pas de se situer d'un côté ou de l'autre, mais plutôt d'ouvrir un spectre entre les deux.

Dans le cadre d'une journée d'étude dédiée aux *Traductions sensibles de théories du design*, nous nous sommes alors demandé comment traduire de manière sensible l'opacité typographique. Nous avons constaté que plusieurs moments de notre recherche pourraient tenir lieu de

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-02 22:29:57, depuis le 216.73.217.73

traductions sensibles de notre concept. Cet article s'appuie donc sur la présentation de trois tentatives de traductions sensibles du concept d'opacité typographique : un schéma de la définition du concept, notre objet-thèse et une installation participative. La présentation de ces propositions et de leurs éventuelles limites soulèvera une série de questionnements et de points de réflexion qui nous permettront de définir à la fois le rôle et la nature d'une traduction sensible. Nous reprendrons un à un les termes clés du sujet de la journée d'étude qui nous a ressemblés – « Traduction », « Sensible », « Théorie » – et nous articulerons chaque fois les points de réflexion à la présentation d'une tentative de traduction sensible du concept d'opacité typographique.

1. Traduction

Commençons par nous attacher au terme de « traduction ». Nous l'avons cerné par le contour, afin de dégager des critères qui tiennent lieu de prémisses de départ pour établir la nature d'une traduction sensible.

1.1 La traduction n'est pas une illustration

Si nous nous appuyons sur l'opération de traduction du point de vue linguistique, traduire consiste à passer par exemple de « chat » à « *cat* », mais non pas à passer de « chat » à une photographie de chat. Nous en déduisons que la traduction (entendue dans le sens de traduction linguistique) n'est pas une illustration. Pourtant nous devons admettre que nous nous sommes bel et bien demandé si traduire de manière sensible le concept d'opacité typographique consistait à l'illustrer en donnant des exemples. Cette question est notamment advenue lorsque nous devions expliquer notre sujet de thèse. D'un point de vue méthodologique, la formation de notre concept a débuté par l'analyse des travaux et de la pratique de David Carson en tant que cas d'étude[3] : cette méthodologie a souvent conduit à instinctivement illustrer notre sujet de recherche par des exemples de ses travaux, ou par les travaux de praticiens et praticiennes de la lettre que nous avons pu rencontrer au cours d'entretiens. L'illustration de notre sujet de recherche nous permettait de ne pas entrer dans la profondeur des explications et, par conséquent, de passer sous silence l'activité théorique qui nous a animée.

Ces travaux cités comme des illustrations de l'opacité typographique sont en réalité des extensions de notre concept dans le champ du design[4]. Dès lors, faut-il en déduire que des occurrences dans le champ pratique peuvent tenir lieu de traductions sensibles de théories ? L'intervention de Catherine Chomarat-Ruiz[5] lors de la journée d'étude nous permet d'apporter une réponse. Afin de distinguer la traduction sensible d'une illustration, elle s'appuie sur l'exemple de l'illustration scientifique : elle précise que l'illustration scientifique est un « plus », qu'elle est superflue et indépendante de la théorie ou du concept qu'elle illustre. Au contraire, la traduction sensible est nécessaire à la vie d'une théorie. Dans son ouvrage sur la théorie critique du design, elle énonce que les traductions sensibles ne sont pas des illustrations « au sens où elles seraient superflues et pourraient être retirées du propos théorique sans que celui-ci en soit modifié[6] ». Dans le cadre de son intervention qui vise à présenter une exposition fictive de traductions sensibles de théories du design, Catherine Chomarat-Ruiz soutient dès lors qu'il ne s'agit pas de choisir des œuvres préexistantes et de déterminer qu'elles illustrent tels ou tels concepts.

Ces propos nous permettent d'établir notre première prémisse : une traduction sensible du concept d'opacité typographique ne peut se réduire à des travaux qui illustreraient ce concept. Une traduction sensible n'est pas une occurrence dans le champ de pratique concerné par la théorie car elle n'est pas une simple illustration indépendante de la théorie elle-même.

1.2 L'insuffisance du langage : l'exemple du schéma de la définition de l'opacité typographique

Si nous reprenons ce que signifie l'opération de traduction du point de vue linguistique, traduire n'est pas illustrer et ne consiste pas non plus à passer de « chat » à « animal à quatre pattes qui ronronne » : il ne s'agit pas de définir ni d'expliquer. Afin de justifier cette seconde prémisse, nous

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-02 22:29:57, depuis le 216.73.217.73

allons nous appuyer sur notre première tentative de traduction sensible de l'opacité typographique : un schéma évolutif de la définition de ce concept.

Notre thèse vise à former le concept d'opacité typographique et à en produire une définition. Mais face à la densité du texte, nous nous sommes demandé : comment donner à voir dans le manuscrit la définition de l'opacité typographique de manière synthétique ? Au moment où nous avons commencé à penser la conception de notre manuscrit de thèse, nous avons donc réfléchi à une manière de donner à voir la définition de ce concept dans une immédiateté, sans avoir à lire plusieurs pages de texte.

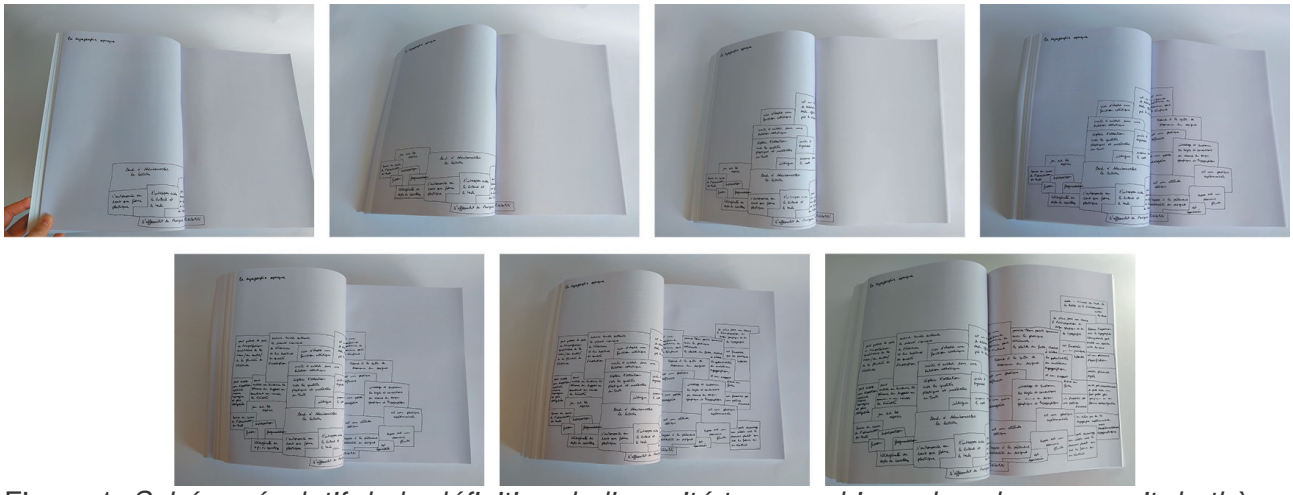


Figure 1. *Schéma évolutif de la définition de l'opacité typographique dans le manuscrit de thèse*, Margaux Moussinet.

Ce schéma se déploie sur plusieurs double-pages tout au long de notre manuscrit de thèse. Il donne à voir des éléments de la définition inscrits dans des petits blocs, qui s'ajoutent progressivement les uns aux autres. La première vertu de cette tentative est qu'elle présente la formation du concept comme un processus en cours, elle ancre cette activité dans le temps. En effet la théorie que nous traduisons ici — le concept d'opacité typographique — n'est pas déjà établie, elle ne préexiste pas car nous sommes en train de la construire nous-mêmes au cours de nos recherches. Le principal intérêt de cette tentative de traduction sensible est qu'elle donne non seulement à voir la définition du concept mais également la manière dont nous l'avons formé : par l'accumulation de plusieurs points de vue, de plusieurs angles sous lesquels la définition du concept a été abordée. Ces petits modules qui s'imbriquent les uns dans les autres construisent la définition par l'accumulation et l'imbrication progressive de blocs. De plus, ce schéma est volontairement manuscrit car il s'agit d'une adresse directe de la chercheuse à son lectorat, et parce que le caractère manuscrit et humain du tracé de ces textes relève d'une première forme d'opacité. En ce sens, ce schéma est une traduction sensible de l'opacité typographique en déployant spatialement sa définition et en donnant à éprouver un moyen d'opacifier la typographie, à savoir utiliser l'écriture manuscrite.

Mais, cette traduction sensible de l'opacité typographique au moyen d'un schéma évolutif présente à nos yeux deux limites. La première est que montrer la construction de la définition par cette imbrication de modules donne finalement à voir une définition morcelée plutôt qu'une définition unifiée, ce qui peut desservir l'affirmation de notre concept.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-02 22:29:57, depuis le 216.73.217.73

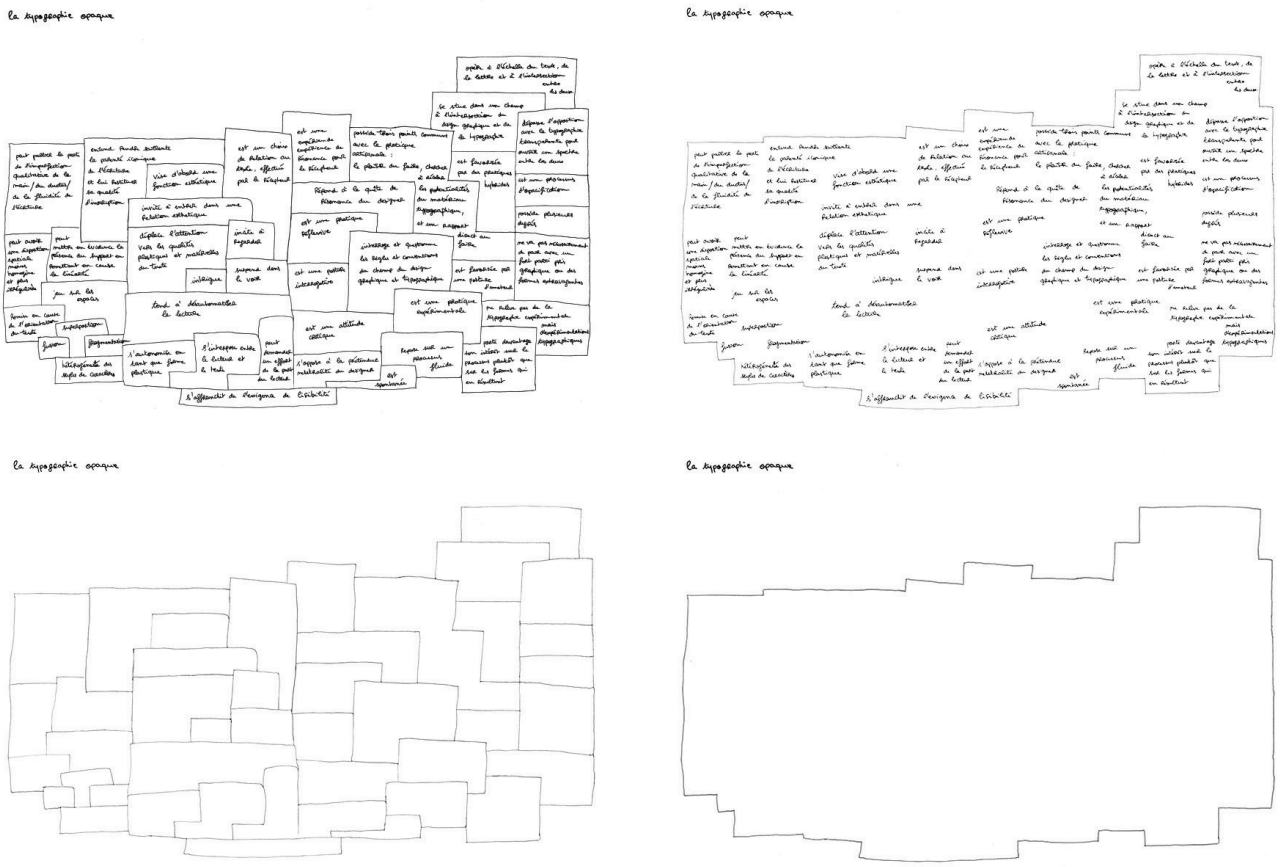


Figure 2. *Définition de l'opacité typographique donnée à voir par le schéma*, Margaux Moussinet.

La seconde est que cette traduction sensible reste dans le registre du langage car ce schéma est principalement composé de textes à lire. Nous considérons qu'il n'y a donc pas une traduction complète du registre de la langue vers un autre registre de signes avec ce schéma. Or, il nous semble que l'enjeu de la traduction *sensible* d'une théorie est justement la prise de distance vis-à-vis du langage pour se diriger vers le registre des sens.

2. Sensible

Nous en venons ici au second terme : le « sensible ». Le sujet qui nous a rassemblé lors des journées d'étude dépasse la traduction : il s'agit de traductions *sensibles*, qui ne sont pas tout à fait de même nature que le sens linguistique sur lequel nous nous sommes appuyée jusqu'à présent. Nous allons voir en quoi ce second terme nous permet de définir le rôle de la traduction sensible et d'avancer un critère relatif à sa nature.

2.1 Éprouver le concept d'opacité typographique par l'objet-thèse

Dans le cas d'une traduction sensible, le registre de signes vers lequel on opère la traduction est quelque chose que l'on peut éprouver par nos cinq sens. Si la traduction n'a pas uniquement pour but d'expliquer une théorie au moyen du langage, il nous semble que l'objectif d'une traduction sensible est d'éprouver, d'expérimenter, de faire l'expérience de la théorie. Le terme « éprouver » signifie « soumettre une (ou la) qualité d'une personne ou d'une chose à une expérience susceptible d'établir la valeur positive de cette qualité », « faire sur soi-même l'expérience, généralement forte ou profonde, d'une chose », mais surtout « arriver à connaître par l'expérience, constater l'existence de quelque chose après expérience faite[7] ». La dimension heuristique de cette troisième partie de la définition nous intéresse particulièrement dans le cas de la traduction sensible d'un concept : traduire de manière sensible, ce serait faire éprouver une théorie à un

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-02 22:29:57, depuis le 216.73.217.73

récepteur par une expérience engageant ses sens.

Le sens de la vue est immédiatement le plus évident dans le cas de l'opacité typographique, puisque ce concept entend s'inscrire dans le champ du design graphique et typographique, c'est-à-dire un champ privilégié de l'image et du visuel. Mais en interrogeant cette immédiateté de la vue, nous nous sommes demandé : peut-on peut traduire l'opacité typographique autrement que par l'image ? Le sens du toucher, par exemple, renvoie d'après nous à la texture et à la matérialité des objets, qui nous importe au premier plan dans la champ du design et qui fait partie intégrante de la définition de l'opacité typographique. Dès lors, nous souhaitons présenter ici la seconde tentative de traduction sensible du concept d'opacité typographique : notre manuscrit de thèse lui-même, en tant qu'objet.

Au-delà du schéma évolutif de la définition de l'opacité typographique, la question de la traduction sensible de ce concept s'est posée lors de la conception du manuscrit de thèse. Le statut de ce manuscrit est hybride puisque non seulement il définit le concept d'opacité typographique, mais nous y testons ce concept au sein même de la mise en page et en objet. À travers cet objet, nous souhaitions proposer à notre lectorat une expérience de lecture qui relève d'après nous de l'opacité typographique.

Le principal moyen que nous avons employé est l'hétérogénéité des styles de caractères. Nous avons attribué un caractère typographique à chaque type d'informations : le *Spitzkant* de Julien Fincker pour le corps de texte, le *Tongari* d'Émilie Rigaud pour toutes les informations qui guident dans le manuscrit, le *Futura* de Paul Renner pour tout ce qui a trait aux données et le *Coline cursive* d'Émilie Rigaud pour les propos des praticiens et praticiennes de la lettre que nous avons rencontrés en entretien. Ce principe strictement respecté mène à la cohabitation de plusieurs caractères, parfois au sein d'une même phrase. À ce principe s'ajoute la volonté de distinguer différents passages du texte par des traitements typographiques distincts, en augmentant le corps ou la graisse pour souligner des synthèses, des hypothèses, des questionnements ou des résultats. Pour terminer, des interventions plus subtiles telles que l'emploi de ligatures ou de caractères alternatifs apparaissent comme de petites surprises typographiques au cours de la lecture.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-02 22:29:57, depuis le 216.73.217.73

finition de la pratique de la typographie opaque : une pratiq
xpérimentation, mais également une attitude critique adopt
ien. Nous avons déjà établi en partie II.1.4 que la pratique
ie opaque correspondait à une attitude critique qui interro
t en cause – les conventions établies dans le champ du desi
es entretiens que nous avons menés confirment ces résulta
que cette attitude critique est favorisée par l'adoption d'u
nateur.

ntation favorisée par une posture d'amateur

nateur est apparue de manière indirecte au cours de nos entretiens. Elle
ordée à travers les notions récurrentes de jeu et de naïveté. Par exemp
se décrit comme « *type player* » : « Je suis plus *type player*, parce que pour moi c'
quand je vois ça je me fais kiffer, je me dis "ah oui c'est cool[1254]". » Nous compr
propos que la surprise créée par des formes inattendues s'apparente à
Simon Renaud cherche cette part de jeu dans l'expérimentation : « Comme
ux m'amuser finalement, tu vois ? Il y a cette notion de jeu pour moi qui est... je
sérieusement avec[1255] ». La notion de jeu peut aussi résider dans la recherc
ue nous décelons dans le propos suivant d'Amy Jones : « il y a certaines lettr
on peut jouer comme un "h", "y", enfin tout ça, on peut faire de jolies petites chos
teragir avec les autres mots[1256]. » Dans une perspective similaire, Anton Mogl
onstruction d'un caractère à un puzzle :

> uand je commence un alphabet avec un fort parti pris, ce qui est bien c'est
> omme un jeu : tu commences à avoir quelques lettres et après tu essaies de
> le puzzle et d'imaginer le reste. Et ça, c'est vraiment une mécanique de

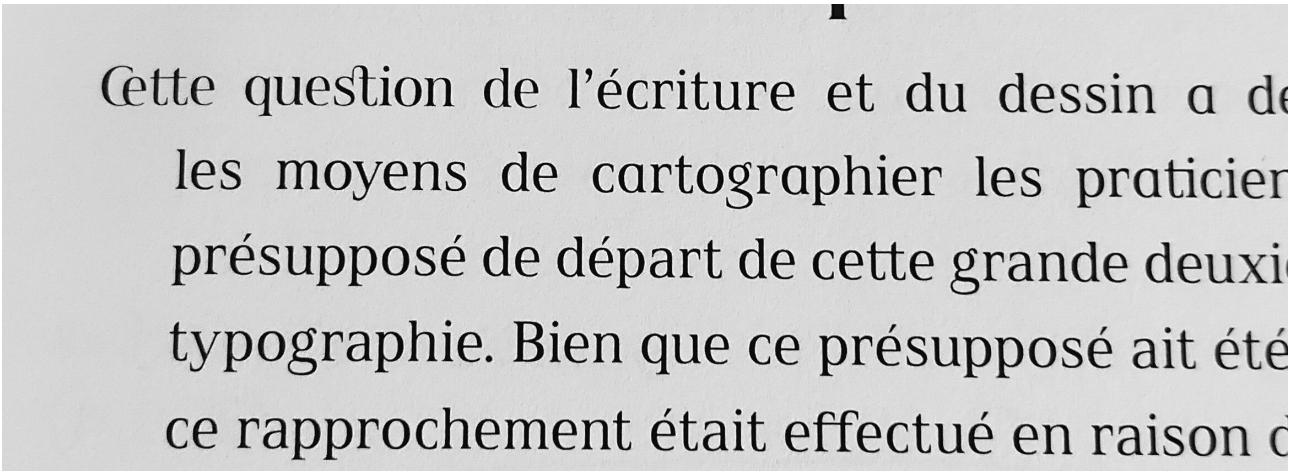
© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-02 22:29:57, depuis le 216.73.217.73

ce point les termes que nous avons nous-mêmes attribué pour
tel qu'expérimentateur typographique par exemple. Ce point nous
vérifier **notre hypothèse selon laquelle l'hybridité de la pr**
gence de la typographie opaque.

Ce premier point est intrinsèquement lié au second : les liens entre
En effet, nous remarquons que les multiples pratiques de ces
généralement entre une pratique du graphisme et une pra
Dès lors, nous leur demandons de préciser s'ils considèrent
davantage du graphisme, de la typographie, ou d'une interse
ailleurs, nous leur soumettons le terme « typographisme » qu
entre graphisme et typographie, principalement concentrée
de la matérialité de la lettre. En effet, nous avons dépassé le
l'échelle de la lettre concernerait la typographie et l'échelle du
la partie précédente. De même, l'hybridité des pratiques nous
sur le possible dépassement de la distinction entre le graphis
l'opacité de la typographie se situe dans des pratiques
elle pas plus précisément à l'intersection entre la typogr
Nous émettons l'hypothèse que l'opacité de la typograp
ni du graphisme ni de la typographie, mais d'une prat
nous nommons provisoirement « typographisme ». Afin de vérif
proposons ce terme qui unifierait les deux champs. Les réacti
à cette proposition nous permettrons de vérifier notre hypothè
ce nouveau champ s'il existe.

Les deux points suivants que nous abordons avec les praticiens
que nous émettons sur les rapports qu'ils entretiennent avec les
postulons qu'un critère qui permet de qualifier le rapp
entretiennent avec les lettres repose sur les activités d
Ce critère nous est apparu au cours de la construction de no
lorsqu'il s'est agi de définir des pôles qui permettraient de pl
lettre. Nous interrogeons dès lors les praticiens sur ces deux

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-02 22:29:57, depuis le 216.73.217.73



Figures 3, 4 et 5. *Photographies du manuscrit de thèse*, Margaux Moussinet.

Cet objet-thèse peut constituer une tentative de traduction sensible du concept que nous y déployons pour trois raisons. Tout d'abord, il est une mise en application de notre concept par la forme graphique du texte. Deuxièmement, le but était bien de donner à éprouver le concept au lectorat de la thèse. Troisièmement, les sens de la vue et du toucher sont mobilisés : il s'agit d'un objet éditorial dont la matérialité entend traduire le concept d'opacité typographique.

Cependant, nous identifions ici aussi deux limites. La première est que le manuscrit de thèse est un objet qui déploie une pensée théorique sur plusieurs centaines de pages. Le considérer comme une traduction sensible pose en premier lieu la question de son accessibilité. La seconde limite est relative au destinataire : le manuscrit de thèse est plutôt voué à être appréhendé dans un contexte universitaire, et davantage sous la forme d'un fichier PDF que du manuscrit imprimé. Nous reviendrons sur le point de la destination lorsque nous en arriverons au terme de « théorie ». Pour l'heure, nous nous interrogeons surtout sur la capacité du lecteur de ce manuscrit à comprendre le concept d'opacité typographique en éprouvant simplement la forme sensible du texte sans passer par la lecture.

2.2 Une nécessaire complémentarité entre faire éprouver et faire comprendre

Ce questionnement nous invite à défendre qu'une traduction sensible doit non seulement faire éprouver une théorie, mais elle doit également permettre de la comprendre. Nous affirmons que la traduction sensible tire sa force d'une conjonction des deux rôles : faire éprouver et faire comprendre.

Nous avons énoncé dans la partie précédente que la limite du schéma évolutif de la définition de notre concept se situait dans son usage du langage. Nous en avons conclu qu'une traduction sensible doit dépasser le registre du langage et ne peut pas s'y réduire. Pour autant, une traduction sensible peut-elle totalement se passer de langage écrit ou parlé ? Cette question nous est apparue au cours de la journée d'étude sur les traductions sensibles de théories du design à l'écoute de l'intervention de Camille Mançon[8]. S'appuyant sur l'allégorie de Claude Lévi-Strauss de l'anthropologie comme une maison à plusieurs étages, elle présente une maquette organique qui représente deux maisons, afin de traduire de manière sensible la correspondance entre les différentes strates du processus de projet en design et celles de l'anthropologie. Nous nous sommes sentie quelque peu privilégiée de bénéficier de l'explication détaillée de cette maquette au cours de l'intervention de Camille Mançon, et nous nous sommes demandé : dans quelle mesure cette maquette (bien qu'accompagnée d'une coupe interactive) pourrait-elle se passer des explications de la chercheuse ? Cette question touche à celle de l'autonomie du récepteur d'une traduction sensible : une traduction sensible ne doit-elle pas pouvoir être appréhendée – et ainsi comprise – par un récepteur de manière autonome ? Cette anecdote nous invite à repenser la place de la compréhension : il nous semble qu'une traduction sensible doit comporter (ou être accompagnée de) un nécessaire d'explications relatives à la théorie traduite afin qu'elle puisse

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-02 22:29:57, depuis le 216.73.217.73

toucher son public.

Conjointement, il nous semble que la traduction sensible peut dans une certaine mesure combler les manques du langage lorsqu'il s'agit de rendre compte d'une activité théorique. Nous avons pu constater cette résistance du langage au cours de la journée d'étude à l'écoute de l'intervention de Margot Laudoux[9]. En effet, la chercheuse utilise les termes « zibouibouis » ou « bloubiboulga » pour décrire les formes que prennent les analyses qu'elle mène à partir de cartographies sensibles. Loin de témoigner d'un manque de rigueur de sa part, ces termes nous paraissent trahir une difficulté à nommer ce qui se joue lorsqu'elle passe de l'enquête de terrain à la théorisation[10]. Dès lors, la traduction sensible apparaît comme un moyen de dépasser cette insuffisance du registre de la langue, en l'associant justement au registre du sensible. Cette réflexion au cours de la journée d'étude nous mène donc à soutenir que la traduction sensible doit à la fois faire éprouver et faire comprendre une théorie, et qu'il est nécessaire de tenir les deux rôles afin qu'un récepteur puisse s'en saisir. « Faire comprendre » implique de contenir un minimum d'explication nécessaire à une appréhension autonome de la traduction sensible par le récepteur ; « faire éprouver » consiste à dépasser cette explication et à ne pas se réduire au langage.

Cette complémentarité étant établie, nous souhaiterions préciser en deux points la proportion de chacun de ces deux rôles. Le premier point concerne la compréhension : au premier abord, nous pourrions penser que la traduction sensible doit simplifier une théorie pour la faire comprendre. Cette question a notamment été soulevée lors d'un échange portant sur la maquette organique présentée par Camille Mançon : la chercheuse a déclaré que sa maquette « lisse les nuances », « effectue une synthèse » de la comparaison entre le projet de design et l'anthropologie. Cette simplification est-elle nécessaire afin de permettre à un récepteur d'entrer dans le propos, ou faut-il au contraire défendre qu'une traduction sensible donne à saisir une théorie dans toute sa complexité ? Une réponse peut être apportée en nous référant à l'introduction de Sophie Fétro au panel « Traduire la théorie critique du design (volet 2) ». Au cours de son intervention, elle adresse directement la question des critères relatifs aux traductions sensibles de théories du design : qu'est-ce qui ferait qu'une traduction sensible serait plus intéressante qu'une autre ? Selon quels critères ? Apportant matière à nourrir la discussion, elle poursuit en s'appuyant sur un texte d'André Bazin qui, dans le champ du cinéma, distingue les adaptations simplifiantes des adaptations qui traduisent[11]. Prolongeant cette réflexion, Sophie Fétro apporte de la nuance en suggérant de distinguer les traductions sensibles simplifiantes (dont la simplification serait dommageable), les traductions sensibles « ouvrantes » ou « élargissantes », et les traductions sensibles qui simplifient, mais dont la simplification est nécessaire à la compréhension du contenu. Il nous semble que cette troisième voie proposée par Sophie Fétro apporte une réponse à notre questionnement. En effet Catherine Chomarat-Ruiz, dans son ouvrage sur la théorie critique du design, précise que les traductions sensibles ne sont pas des simplifications « qui altèrent le contenu[12] ». Tout comme nous avons énoncé qu'un minimum d'appareil explicatif est nécessaire à la compréhension d'une traduction sensible, il nous semble que la simplification – tant qu'elle n'amoindrit pas la teneur du contenu – permettrait justement d'ouvrir une porte afin que le récepteur puisse s'en saisir.

Le deuxième point de précision que nous souhaitons apporter à la complémentarité entre comprendre et éprouver concerne davantage le second terme. Il s'agit de la potentielle expérience esthétique que constituerait la traduction sensible d'une théorie. Notre réflexion s'est également établie à partir de plusieurs interventions ayant eu lieu au cours de la journée d'étude. Nous la relions tout d'abord au point de l'effet émotionnel que produit une traduction sensible. Manon Flacher[13] soutient dans son intervention que cet effet émotionnel est justement un critère de distinction entre une traduction sensible et une illustration. Ce point introduit son intervention où elle s'interroge sur l'expérience esthétique que devrait produire une traduction sensible du concept de recul énigmatique du monde d'Harmut Rosa. Dès lors l'effet émotionnel paraît relatif à l'expérience esthétique et nous en déduisons que le versant « éprouver » de la traduction sensible consiste justement à toucher le récepteur, à lui faire ressentir quelque chose. Pour autant, la traduction sensible se réduit-elle à une expérience esthétique ? Cette question a été abordée par Judith Michalet : rebondissant sur une prise de parole portant sur le degré d'opacité d'une traduction sensible (nous y reviendrons), elle précise que la différence entre une expérience

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-02 22:29:57, depuis le 216.73.217.73

sensible et une expérience esthétique tient justement à cette opacité : l'expérience esthétique consisterait à en rester à cette forme d'opacité. Notre réponse prend appui sur l'exposition de traductions sensibles qui était initialement prévue en même temps que la journée d'étude : il nous semble que cette exposition n'aurait pas été uniquement une expérience esthétique. Plus encore, nous avons avancé une intuition selon laquelle cette exposition inviterait à une implication de la part des visiteurs : celle de s'investir intellectuellement. Notre réponse semble confirmée par le propos suivant de Catherine Chomarat-Ruiz (issu de son ouvrage sur la théorie critique du design) : « la portée de la traduction sensible tient par conséquent à l'effet émotionnel produit sur la sensibilité de tout un chacun afin d'atteindre ensuite le stade d'une compréhension plus rationnelle[14] ». Il s'agit donc bien pour la traduction sensible de susciter un effet émotionnel, mais de ne pas s'arrêter là. De plus, notre intuition est soutenue par l'intervention de Catherine Chomarat-Ruiz au cours de la journée d'étude, présentant cette exposition fictive de traductions sensibles de théories du design. Elle précise que la traduction sensible se distingue de l'art en ce qu'elle ne vise pas une expérience esthétique en tant qu'objectif : la finalité d'une traduction sensible n'est pas en soi l'expérience esthétique mais la compréhension d'une théorie ou d'un concept, et un positionnement vis-à-vis de ce concept. Son propos nous semble bien confirmer notre affirmation : une traduction sensible a pour rôles conjoints et simultanés de faire éprouver et de faire comprendre une théorie.

L'exemple de notre objet-thèse en tant que traduction sensible du concept d'opacité typographique nous a permis de mettre au jour les deux rôles nécessaires d'une traduction sensible : elle doit à la fois faire éprouver et faire comprendre une théorie. Justifiant et soutenant cette idée en relatant des propos tenus au cours de la journée d'étude, nous avons délimité les proportions de ces deux versants. D'une part, bien que la traduction sensible dépasse le registre de la langue, un nécessaire d'explication est requis afin d'assurer le rôle de compréhension. Dans cette même perspective, la traduction sensible peut s'autoriser une simplification de la théorie non pas pour en amoindrir le contenu, mais pour permettre au récepteur de se saisir du propos. D'autre part, bien que la traduction sensible vise un effet émotionnel chez son récepteur, elle n'est pas uniquement une expérience esthétique. Ces délimitations mettent en évidence la nécessité de tenir les deux versants : faire éprouver pour faire comprendre, et faire comprendre pour faire éprouver.

2.3 La dimension participative : un critère pour la traduction sensible ?

Les deux rôles conjoints de la traduction sensible d'une théorie du design étant établis, nous souhaiterions définir plus précisément sa nature. Pour ce faire, nous soumettons ici notre troisième proposition de traduction sensible formulée à l'occasion de cette journée d'étude : une installation participative. Nous demandant comment faire l'expérience de l'opacité typographique, la définition du terme « éprouver » nous a menée à cette nouvelle proposition. Nous avons vu qu'éprouver signifie faire l'épreuve ou l'expérience de quelque chose. La dimension expériencielle et la présence du verbe « faire » renvoie d'après nous à une action, à une implication de la part du récepteur, d'où l'idée de le faire participer. L'installation participative est une proposition que nous n'avons pas encore mise en œuvre, mais elle constituerait un laboratoire expérimental visant à définir une gradation de l'opacité typographique. Il s'agit là de la thèse que nous soutenons quant à ce concept : l'opacité typographique n'est pas tant en opposition avec la transparence mais elle ouvre plutôt un large spectre entre les deux. Elle relève donc d'une gradation et cette installation participative viserait à définir différents degrés d'opacité.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-02 22:29:57, depuis le 216.73.217.73

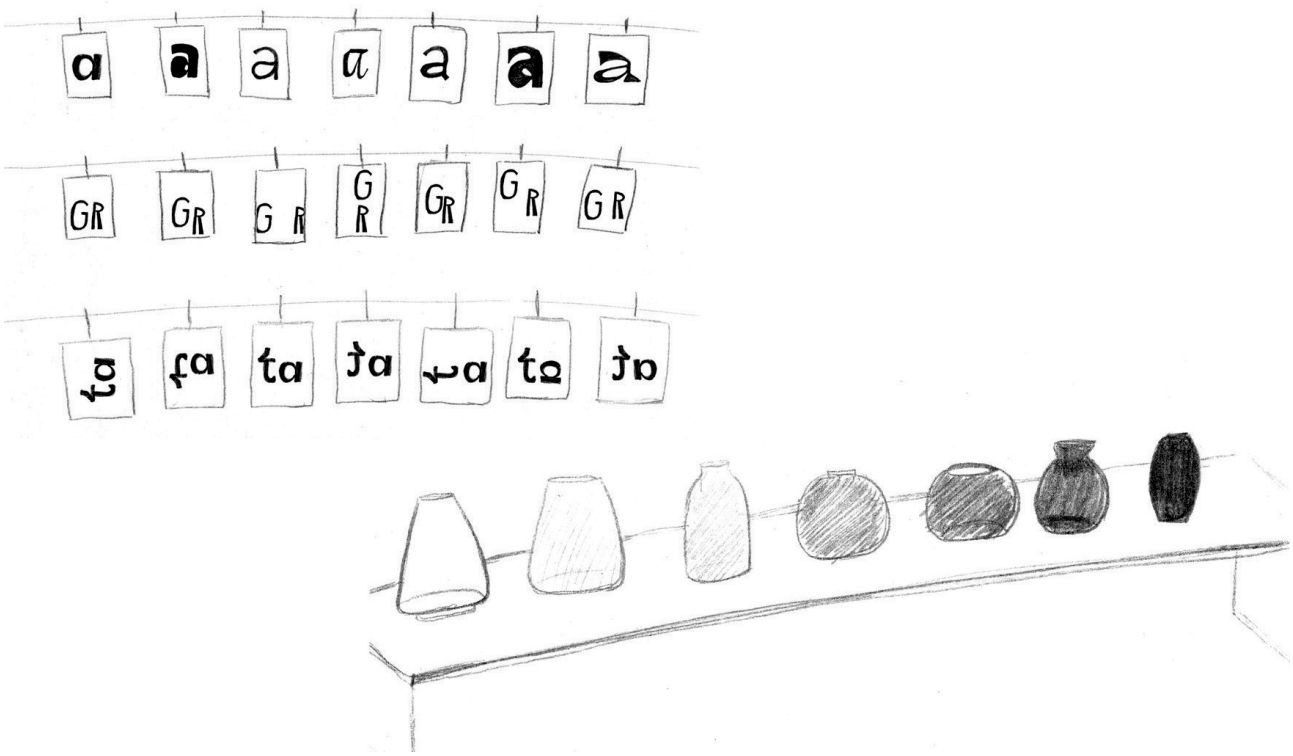


Figure 6. *Projet d'installation participative*, Margaux Moussinet.

Dans un premier temps, il s'agirait de mener des expérimentations systématiques de plusieurs moyens d'opacifier la typographie. Ces expérimentations deviendraient des échantillons d'opacification sous forme de petites compositions typographiques imprimées. Dans le cadre d'une exposition, ces échantillons seraient mis à disposition du public : la dimension participative consisterait à l'inviter à classer ces compositions typographiques de la plus transparente à la plus opaque. Le moyen de réaliser la gradation pourrait prendre la forme de vases en verre plus ou moins opaques de manière croissante, que le public serait invité à remplir avec les compositions typographiques. Engager la participation permettrait de solliciter une réflexion du public sur le concept qui est traduit. En l'invitant à construire sa gradation, il s'agit de lui adresser indirectement la question : quelle serait votre propre échelle d'opacification de la typographie ? Dans quelle mesure cette composition est-elle transparente/opaque pour vous, et selon quels critères ? Il s'agit bien ici d'à la fois proposer au public d'éprouver lui-même le concept d'opacité typographique et d'engager sa réflexion sur ce concept. De plus, cette installation participative serait non seulement une traduction sensible mais permettrait également de faire partie intégrante de l'élaboration de la théorie en poursuivant le travail de recherche.

Si nous développerons dans la partie suivante notre idée selon laquelle la traduction sensible prend place dans le développement de la théorie qu'elle traduit, nous souhaitons nous arrêter un instant sur la dimension participative. Les interventions au cours de la journée d'étude ont révélé que plusieurs propositions de traductions sensibles comportent une dimension participative : Camille Mançon accompagne sa maquette organique d'une coupe interactive dévoilant les différentes strates de la maquette[15] ; Émilie Huc propose de traduire la théorie critique du design par un jeu de *memory*[16] ; Maryam Alikhani met en place des dispositifs graphiques à destination des familles touchées par l'autisme[17] et Margot Laudoux mène des ateliers de cartographies sensibles auprès de migrants[18]. Le nombre de propositions demandant une action de la part du récepteur nous invite à nous demander : faut-il établir la participation comme critère de validation d'une traduction sensible ? La participation est-elle nécessaire pour engager le récepteur d'une traduction sensible ? Sans pour autant formuler une réponse catégorique, nous émettons une hypothèse qui se veut piste de réflexion : se saisir — au sens propre, de la préhension — d'une traduction sensible ne permettrait-il pas à son récepteur de se saisir — au sens figuré — de la théorie traduite ?

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-02 22:29:57, depuis le 216.73.217.73

Nous avons établi qu'une traduction sensible doit à la fois faire éprouver et faire comprendre une théorie afin que le récepteur « puisse s'en saisir ». Cette expression indique qu'une réponse est attendue de la part du récepteur d'une traduction sensible : de nature propositionnelle, elle constitue d'après nous un mouvement d'altérité dirigé à l'endroit du récepteur. Ce mouvement de main tendue vers le récepteur est saillant à travers les expressions que nous employons telles que « donner à (voir, éprouver…) » ou « inviter à (classer) ». Plus encore, nous considérons la traduction sensible comme une invitation à une réflexion sur la théorie traduite. Plus que d'investir l'hypothèse d'une corrélation entre la préhension permise par le caractère sensible de la traduction et le fait de se saisir d'une théorie, notre propos vise surtout à souligner ici l'objectif de la traduction sensible — se saisir d'une théorie — et le mouvement d'invitation qu'elle constitue.

Un pas de plus peut être franchi en convoquant la notion d'intrigue qui a été abordée à plusieurs reprises au cours de la journée d'étude. Les échanges de la session « Traduire la théorie critique du design (volet 1) » ont mis en évidence ce critère par le vocabulaire employé. En effet, Émilie Huc précise qu'elle souhaite « interpeler » avec son jeu de *memory*. Quant à Jérémie Elalouf, il utilise le terme « étrangeté » et précise qu'il y a « nécessité à créer une forme d'étrangeté » afin de soulever un questionnement : la forme ne doit pas être « facilement appréhendable » pour favoriser « une forme d'interrogation ». Plus tard dans les journées d'étude, Maxime Benvenuto et Pete Ho Ching Fung confieront également que l'étrangeté est une « modalité de créer de l'envie de découvrir un contenu » dans le cas de leur frise chronologique[19]. Dès lors, faut-il en déduire que la traduction sensible doit nécessairement intriguer pour toucher son récepteur ? Ne faut-il pas que quelque chose nous échappe dans la traduction sensible afin de stimuler le désir de s'en saisir ? La promesse d'un sens qui n'est pas immédiatement saisissable n'est-elle pas intrigante ? Telle semble être l'hypothèse émise par Maxime Benvenuto à l'issue de notre propre présentation lorsqu'il avance qu'une part d'opacité – entendue comme moyen de créer une résistance à la rationalisation – est peut-être nécessaire dans la traduction sensible. Son intervention nous semble liée à la notion d'intrigue : il s'agit pour la traduction sensible de ménager une marge d'interprétation pour le récepteur.

Cette marge d'interprétation se situe d'après nous dans la part de la traduction sensible qui résiste à la compréhension, qui nous échappe et qui, par là-même, nous engage à nous en saisir. Cette idée peut être éclairée à la lumière du propos de Catherine Chomarat-Ruiz dans son article « Traductologie et théories du design : des "arts exacts[20]" ? ». Dans cet article, elle part du constat que plusieurs métaphores sont utilisées pour décrire l'acte de traduction et que ces métaphores sont transposables dans le champ du design. Elle se demande alors pourquoi la métaphore et sa faiblesse épistémologique (due à son ambiguïté) est privilégiée par rapport à la rigueur d'un concept. La première hypothèse qu'elle établit résonne particulièrement dans le cadre de notre réflexion : la métaphore permettrait de « gagner en extension ce qu'elle fait perdre [à l'essence de la traduction] en compréhension[21] ». Cette hypothèse s'appuie sur le fait que le nécessaire écart entre un original et sa traduction n'est pas une perte mais permet au contraire une augmentation, un enrichissement du sens : dans cet écart réside le lieu où quelque chose de supplémentaire se crée. Dans le cas d'une traduction sensible, ce propos nous permet d'appuyer l'idée selon laquelle une part d'opacité, parce qu'elle va intriguer le récepteur, ménage une marge au sein de laquelle il va pouvoir fonder son interprétation de la théorie traduite.

Au terme de ce moment, nous pouvons énoncer plusieurs principes relatifs au rôle et à la nature d'une traduction sensible. Tout d'abord, son rôle se situe dans une complémentarité entre faire éprouver et faire comprendre une théorie. Si la traduction sensible ne se réduit pas à une explication, un minimum d'appareil explicatif est nécessaire à la compréhension. Si la traduction sensible ne se réduit pas non plus à une expérience esthétique, elle vise bien à faire éprouver une théorie. Elle se situe donc dans un équilibre entre la compréhension et sa part sensible. Quant à sa nature, nous avons vu que le critère de la participation était récurrent au cours de la journée d'étude. Nous en sommes venue à nous demander s'il était un critère nécessaire. D'une part, nous avons avancé que se saisir physiquement de la traduction sensible permettrait peut-être de se saisir – au sens figuré – de la théorie traduite. D'autre part, nous avons mis en évidence que la traduction sensible doit intriguer son récepteur, qu'une part d'opacité apparaît comme une résistance qui ouvre un espace au sein duquel il est invité à se saisir de la théorie traduite. Mais

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-02 22:29:57, depuis le 216.73.217.73

que signifie le sens figuré de l'expression « s'en saisir » dans le cas de la traduction sensible ? S'il semblerait qu'une réponse soit attendue de la part du récepteur d'une traduction sensible, de quelle nature est-elle ? Pour répondre à cette question, nous allons désormais nous attacher à situer le rôle d'une traduction sensible dans le développement d'une théorie.

3. Théorie

Venons-en donc pour terminer à ce troisième et dernier terme de « théorie ». La partie précédente sur le terme « sensible » révèle que le champ concerné par la théorie à traduire est le design, c'est-à-dire un champ relatif au sensible. De fait, la traduction sensible touche d'après nous au point de convergence entre une théorie et le champ auquel elle se rapporte.

3.1 Un pont entre théorie et pratique ?

Nous souhaitons désormais investir l'hypothèse suivante : la traduction sensible d'une théorie du design ne permet-elle pas de créer un lien entre l'activité théorique et le champ pratique ? Plus encore, nous souhaitons démontrer ici que la traduction sensible s'inscrit dans une activité théorique de manière similaire aux objets intermédiaires[22] qui interviennent dans le déroulement d'un projet de design : la forme sensible est dans les deux cas un support de réflexion afin de poursuivre un développement.

Cette hypothèse part d'abord d'un constat émis par Catherine Chomarat-Ruiz suite à une enquête menée auprès de designers[23] : il y a une ignorance réciproque entre chercheurs-théoriciens et designers, et les designers ont une certaine méfiance à l'égard de la théorie. Dans ce contexte, la traduction sensible ne pourrait-elle pas contribuer à combler cette ignorance réciproque ? Telle est l'idée avancée par Émilie Huc au cours de la journée d'étude lorsqu'elle s'est interrogée sur le public visé par son jeu de *memory*[24] : elle avance que son jeu pourrait être utilisé dans le cadre d'entretiens avec des designers pour ouvrir un dialogue et dépasser leur méfiance envers la théorisation. Cette traduction sensible servirait alors de support pour « amorcer un dialogue ». Si l'objectif d'une traduction sensible est de créer du lien, il semble bien qu'elle soit le lieu d'une réconciliation entre théorie et pratique du design.

Comment les traductions sensibles permettraient-elles de faire le lien entre théorie et pratique du design ? Nous suggérons que la traduction sensible jouerait, dans le développement d'une théorie, un rôle similaire aux objets intermédiaires au cours d'un projet de design. Dans cette perspective, les designers pourraient approcher la théorie par quelque chose qui leur est familier : des formes sensibles qui permettent de penser. Nous pouvons ici rapporter les propos du designer typographique Simon Renaud sur le rôle du dessin, collectés au cours d'un entretien : « pour moi c'est un mode de représentation. Comme l'écriture est un mode de pensée, tu vois ? Une manière de penser. […] Et dans le design typiquement, parfois ça passe mieux par un croquis pour expliquer que l'affiche va ressembler à ça, que de dire "je vais mettre un rond au milieu etc.", il faut le dessiner[25]. » Tout comme la traduction sensible, le dessin est une forme sensible qui permet d'une part de dépasser l'explication lorsqu'il s'agit de communiquer (avec un commanditaire par exemple), et il s'agit d'autre part d'un « mode de pensée » pour le designer au cours du projet.

À cet égard, nous pouvons nous référer à l'article de Sophie Fétro sur les opérations « traductives » à l'œuvre dans un projet de design[26]. Dans cet article, elle défend l'idée que la multiplicité de ces petits « phénomènes de traduction » permet d'assurer le développement d'un projet[27]. Parmi les trois types d'opérations traductives qu'elle repère[28], le premier nous intéresse particulièrement pour notre propos : les traductions figurales et tridimensionnelles, au rang desquelles les dessins et les maquettes. Ce type d'opérations traductives permet de passer d'une représentation mentale (une idée) à une « réalité dessinée[29] ». Comme le suggère le propos de Simon Renaud ci-dessus, ces opérations traductives permettent non seulement de visualiser une forme, mais également de pouvoir partager une idée avec une autre personne. Permettre la communication constitue un premier point de convergence entre les traductions figurales au cours d'un projet de design et les traductions sensibles de théories : elles sont bien des formes

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-02 22:29:57, depuis le 216.73.217.73

matérielles directement adressées à un récepteur afin d'amorcer un dialogue. Plus encore, Sophie Fétro défend que les traductions figurales et tridimensionnelles sont nécessaires au développement d'un projet. La traduction ne pouvant pas être la retranscription exacte d'une idée, il n'y a pas une adéquation parfaite entre l'idée et sa traduction, ce qui implique plusieurs aller-retours entre l'idée du designer et ses dessins. Ces aller-retours, qui visent en premier lieu à ajuster l'idée par rapport à sa traduction matérielle, ménagent également un espace de potentialités inattendues[30] : « des bifurcations ont lieu, des ajustements se produisent, un écart se manifeste entre ce que le dessinateur imagine, visualise et projette mentalement et ce qu'il obtient sur le papier. Cette opération, pleinement de mouvement, que l'on peut déjà considérer comme *traductive*, atteste qu'à travers elle, quelque chose se perd par rapport à une image mentale d'ailleurs fluctuante et jamais totalement arrêtée et quelque chose de nouveau apparaît, de sorte que la surprise peut avoir lieu[31]. » Dans cette même perspective, Dorian Reunkrilerk soutient que les objets intermédiaires permettent d'aboutir à une proposition au cours d'un projet car ils sont justement le lieu de traductions[32]. L'idée qu'il soutient est que chaque objet intermédiaire qui ponctue le processus renvoie à un nouveau point de départ car il offre une multiplicité d'orientations potentielles pour le projet. Il précise également que le projet prend chaque fois de nouvelles directions parce qu'il s'appuie sur la matérialité des objets intermédiaires. C'est donc bien la dimension sensible de ces objets qui permet de faire évoluer le projet. S'il identifie un potentiel de générativité dans ces objets intermédiaires, son propos vise à démontrer que la générativité n'est pas pour autant consubstantielle à la traduction : ce sont les postures de traduction adoptées par les designers qui favorisent plus ou moins cette générativité. Il convoque alors la distinction qu'opère Walter Benjamin entre un texte *traduisible* où le traducteur cherche à arrêter et figer le sens initial, et un texte *traductible* où le traducteur entend plutôt créer de nouvelles potentialités de langage à partir du texte d'origine[33]. Nous comprenons que la voie de la *traductibilité* favorise plutôt la générativité et la volonté de révéler de nouvelles potentialités.

À l'instar des objets intermédiaires au cours d'un projet de design, la traduction sensible ne permet-elle pas de faire évoluer une théorie en s'appuyant sur une forme matérielle ? Nous avons vu que la traduction sensible se distingue d'une illustration car elle ne constitue pas une fin indépendante de la théorie qu'elle vise à traduire. N'est-elle donc pas un moyen, un outil convoqué afin de faire évoluer une théorie ? Telle était l'idée sous-jacente lorsque nous avons suggéré qu'une installation participative permettrait de définir une gradation de l'opacité typographique et ainsi faire avancer la définition de notre concept. La traduction sensible, en donnant une forme matérielle à une théorie, devient un support pour poursuivre la réflexion et faire évoluer cette théorie. Plus qu'une fin, elle serait plutôt un moyen convoqué au sein même de l'activité théorique.

3.2 La traduction sensible s'inscrit dans le développement d'une théorie

Dans une perspective similaire au projet de design, il nous semble que la traduction sensible peut donc être considérée comme le support d'un aller-retour avec la théorie qu'elle vise à traduire. De ce point de vue, elle s'inscrit alors dans un processus itératif qui permet de penser voire d'ajuster la théorie traduite, et fait par là-même partie intégrante du développement de cette théorie.

À cet égard, la traduction sensible peut être envisagée comme une expérimentation menée au cours du développement d'une théorie ou de la définition d'un concept. Nous avançons que c'est sa dimension expérimentale[34] qui sert l'activité théorique. Nous pouvons appuyer ce propos en nous référant à un article de David Bihanic où il classifie les différentes places que peut occuper la pratique au sein d'une recherche, en distinguant d'abord la « recherche pratique » de la « recherche par la pratique[35] ». La première nous intéresse particulièrement pour notre propos : dans ce cas, le point de départ de la pratique est une théorie ou une hypothèse qu'il s'agit de tester. David Bihanic regroupe sous ce type de relations trois exemples de pratiques : la simulation, l'essai et l'expérimentation scientifique. Il nous semble bien que cette dernière soit à l'œuvre dans le cas de la traduction sensible : donner une forme sensible constitue une expérimentation qui permettra de mettre à l'épreuve une théorie. Tout comme divers objets intermédiaires prennent place au cours d'un projet de design, nous pouvons alors envisager effectuer plusieurs traductions sensibles d'une même théorie afin de pouvoir chaque fois la penser

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-02 22:29:57, depuis le 216.73.217.73

et l'ajuster. Nous avons l'intuition qu'il serait d'autant plus intéressant de prendre en compte le critère de la multimédialité, c'est-à-dire de tester de traduire une théorie au moyen de plusieurs médias. Telle est la posture que nous avons adoptée dans cet article en présentant trois tentatives de traductions sensibles du concept d'opacité typographique.

Afin que la traduction sensible puisse faire évoluer une théorie, elle doit devenir le support d'un retour réflexif. En ce sens, la traduction sensible peut prendre place dans l'activité théorique d'un chercheur dès lors qu'il s'attache à l'interpréter. À cet égard, chaque traductions sensibles que nous avons proposées s'inscrivent au cours même de la construction du concept d'opacité typographique. En effet, nous avons insisté sur le fait que le schéma de la définition de ce concept donne à voir la formation du concept en cours : sa dimension évolutive permet de restituer les étapes de construction du concept à mesure que nous sommes en train de le former. Puis la mise en forme graphique de la définition nous a permis d'effectuer un retour sur la cohérence du concept traduit : c'est en questionnant le sens des choix effectués pour traduire de manière sensible que nous avons interrogé le concept lui-même. Dans le cas de notre objet-thèse, nous avons vu qu'il visait à tester le concept d'opacité typographique : il tient lieu d'expérimentation pratique menée au sein même de la recherche. Le processus de conception de cet objet a été retracé et a fait l'objet d'un retour critique et réflexif au sein de la thèse. Enfin, bien que l'installation participative soit pour l'instant fictive, nous comprenons qu'il s'agirait dans un second temps d'analyser les résultats des participations afin de pouvoir établir une gradation des moyens d'opacifier la typographie. Dans les trois tentatives que nous avons présentées, la traduction sensible est donc bien une forme matérielle par le biais de laquelle nous interrogeons le concept pour le faire évoluer. En ce sens, elle s'inscrit dans l'activité théorique d'un chercheur : mettant un concept ou une théorie à l'épreuve de la traduction sensible, cette forme matérielle lui permet d'effectuer un retour réflexif sur la théorie traduite. La traduction sensible apparaît ici comme un outil pour le chercheur-théoricien, de manière similaire au dessin ou à la maquette pour le designer au cours d'un projet de design.

Mais au-delà d'être un outil pour le chercheur, nous avons également vu que la traduction sensible était adressée à un récepteur, dans le but qu'il puisse se saisir de la théorie traduite. Envisagée ainsi, la traduction sensible est donc non seulement un outil mais également un objet de rencontre avec l'altérité, qui va permettre de contribuer au développement d'une théorie. Nous avons vu qu'une réponse est attendue de la part du récepteur d'une traduction sensible. La définition de la traduction sensible fournie dans l'argument de la journée d'étude avance qu'elle a notamment pour objectif de « susciter un jugement éclairé ». Il est également précisé que la traduction sensible ne vise pas à « condescendre » : comme nous l'avons formulé, elle est plutôt une invitation, elle s'apparente à un mouvement de main tendue vers un récepteur qui attend d'être saisie. Catherine Chomarat-Ruiz affirme que la traduction sensible doit « permettre enfin à chacun de distinguer ce dont il est question et de se positionner[36] ». Dès lors, la réponse attendue de la part du récepteur tient d'après nous dans l'interprétation, voire la critique, de la théorie traduite qu'il va pouvoir fonder à partir de la traduction sensible. Nous avons vu qu'il est nécessaire que la traduction sensible ménage une marge d'interprétation, qui s'apparente à une part d'opacité qui va intriguer le récepteur. C'est à cette condition que la traduction sensible ouvre un espace de potentialités pour la théorie traduite. Par conséquent, il nous semble que la traduction sensible est nécessairement ouverte, entendue au sens d'Umberto Eco c'est-à-dire « le *projet d'un message doté d'un large éventail de possibilités interprétatives*[37]. » De même qu'Umberto Eco estime que « jouir d'une œuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution, à la faire revivre dans une perspective originale[38] », se saisir d'une traduction sensible consisterait à produire une interprétation de la théorie traduite, et permettrait ainsi la poursuite du développement d'une théorie. Si « l'"ouverture" suppose finalement l'organisation minutieuse et calculée d'un *champ de possibilités*[39] », la traduction sensible ouvre alors un espace d'interprétations et, par là-même, de nouvelles potentialités pour la théorie traduite de manière sensible.

Au-delà d'être un outil convoqué par un chercheur au cours même de son activité théorique, nous venons de voir que la traduction sensible s'adresse également à l'altérité : elle permet une rencontre avec des récepteurs et les invite à interpréter la théorie traduite. Nous souhaiterions terminer par souligner le potentiel rôle que pourrait jouer la traduction sensible au sein même de la

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-02 22:29:57, depuis le 216.73.217.73

communauté scientifique. Nous avons bien présent à l'esprit que l'objectif de la traduction sensible est de toucher un public plus large que cette communauté. Cependant, la traduction sensible ne s'adresse-t-elle pas également à nos pairs ? N'avons-nous pas partagé nos traductions sensibles au cours de la journée d'étude ? Ce dernier point nous invite à considérer le dialogue qui pourrait s'établir entre traducteurs d'une théorie. En effet, notre proposition a consisté à traduire un concept que nous sommes nous-mêmes en train de former. Nous sommes donc en quelque sorte autrice du concept et de la traduction sensible. Mais qu'en serait-il si la traduction sensible du concept d'opacité typographique était proposée par quelqu'un d'autre ? Nous serions curieuse de pouvoir observer d'autres propositions de traductions sensibles de notre concept. Il s'agit pour nous d'un autre lieu possible de rencontre avec l'altérité : non pas avec les récepteurs d'une traduction sensible, mais avec les autres traducteurs. Maryam Alikhani débutait son intervention en précisant que la première question soulevée par une traduction sensible est celle du positionnement du traducteur[40] : qu'entend-t-on par la théorie que l'on propose de traduire ? Quel est le point de vue, le parti adopté vis-à-vis de cette théorie ? Dès lors, il nous semble que les traductions sensibles pourraient ouvrir également un espace de débat, voire de controverse, en confrontant plusieurs traductions sensibles d'une même théorie.

Cette éventualité nous amène à terminer notre propos par une réflexion ouverte sur le contexte de diffusion des traductions sensibles. Catherine Chomarat-Ruiz a suggéré que les traductions sensibles de théories pourraient donner lieu à une exposition. Nous proposons une seconde piste : les traductions sensibles n'auraient-elles pas leur place au sein de journées d'études et colloques scientifiques en tant que supports de présentation, sur le même modèle que les posters scientifiques par exemple ? N'est-ce pas ce que nous avons pu expérimenter au cours des journées d'études dont ces actes sont issus ? Par cette suggestion, il ne s'agit pas d'amoindrir la portée de la traduction sensible en la restreignant à circuler dans un contexte scientifique. Au contraire, nous avançons que ce support de présentation permettrait peut-être d'attirer un plus vaste public à ces évènements, et en premier lieu les designers concernés par ces théories.

Conclusion

En nous appuyant sur plusieurs tentatives de traductions sensibles du concept d'opacité typographique, notre propos visait à cerner la nature et le rôle d'une traduction sensible. Partant des prémisses que la traduction sensible d'une théorie n'est pas une illustration et qu'elle ne se réduit pas au langage en étant une explication, nous avons pu établir quelques points relatifs à sa nature. Le premier élément est la dimension participative. Nous avons ici proposé une installation participative qui viserait à définir une gradation de l'opacité typographique et nous avons constaté que la notion de participation avait été récurrente au cours des journées d'étude. Nous avons alors suggéré que se saisir — au sens propre, de la préhension — de la traduction sensible permettrait peut-être de se saisir — au sens figuré — de la théorie traduite. Par ailleurs, nous avons pu établir qu'une traduction sensible comporte une part d'opacité qui intrigue le récepteur, et l'invite ainsi à s'en saisir. La traduction sensible est une adresse envers un récepteur : elle l'invite à formuler une interprétation en demeurant ouverte afin de ménager un espace de potentialités pour la théorie traduite.

Du côté du rôle de la traduction sensible, notre schéma de la définition de l'opacité typographique ainsi que notre objet-thèse nous ont permis d'établir qu'une traduction sensible devait à la fois faire éprouver et faire comprendre une théorie. Pour en préciser les proportions, la compréhension n'implique pas pour autant une simplification dommageable pour le contenu, mais exige plutôt un nécessaire d'explication. De même, la traduction sensible vise un effet émotionnel mais ne se réduit pas à une expérience esthétique : elle a bien pour objectif une réflexion sur la théorie traduite. Notre principal apport tient dans l'idée que la traduction sensible permet de réconcilier les designers avec la théorie en établissant une comparaison qui leur est familière : de même que les objets intermédiaires font évoluer un projet de design vers une proposition, les traductions sensibles s'inscrivent dans le développement d'une théorie ou d'un concept. Notre comparaison repose sur le fait qu'il s'agit dans les deux cas de formes sensibles qui servent de support à la réflexion. Dans cette perspective, des aller-retours seraient effectués entre la traduction sensible et

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-02 22:29:57, depuis le 216.73.217.73

la théorie traduite afin de l'ajuster, la modifier, la faire évoluer. En ce sens, la traduction sensible n'est pas une fin mais un moyen, un outil qui stimule l'activité théorique.

Bibliographie

BAZIN André, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, éditions du Cerf, 1987, p. 81-106.

BENJAMIN Walter, « La Tâche du traducteur », [1923], dans *Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard, coll. Folio, traduit par Maurice de Gandillac, 2000.

BIHANIC David, « De la pratique en recherche », dans Chomarat-Ruiz Catherine (dir.), *De l'atelier au labo. Inventer la recherche en design*, Paris, Hermann, 2018, p. 231-241.

CHOMARAT-RUIZ Catherine, « Traductologie et théories du design : des "arts exacts" ? », dans CHOMARAT-RUIZ Catherine, *Traduction & Design*, *Appareil*, n°24, 07/2022, (consulté le 02/07/2025), URL : http://journals.openedition.org/appareil/4480.
—, *À l'écoute du design, une théorie critique*, Bagnolet, L'Échappée belle, 2025.

ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, [1962], Paris, éditions du Seuil, traduit par Chantal Roux De Bézieux, 2015.

FÉTRO Sophie, « Opérations *traductives* dans les processus créatif et de conception en design », dans CHOMARAT-RUIZ Catherine, *Traduction & Design*, *Appareil*, n°24, 07/2022, (consulté le 02/07/2025), URL : http://journals.openedition.org/appareil/4652.

MERTZ Laurent, PENEAU Justine et REUNKRILERK Dorian, « Traductibilité et design : explorer les paramètres génératifs du brief », dans CHOMARAT-RUIZ Catherine, *Traduction & Design*, *Appareil*, n°24, 07/2022, (consulté le 02/07/2025), URL : http://journals.openedition.org/appareil/4579.

MOUSSINET Margaux, « La typographie opaque : quel rapport au faire ? », dans Collectif DAM (dir.), *Matière/Matériau(x)/Médium : des controverses fécondes*, *Revue Design Arts Médias*, 11/2023, (consulté le 02/07/2025), URL : https://journal.dampress.org/issues/matiere-materiau-x-medium-des-controverses-fecondes/la-typographie-opaque-quel-rapport-au-faire.
—, « Les collages de David Carson : design du peu, ou peu de design ? », dans FÉtro Sophie (dir.), *Les Arts de faire : Acte 2 - Design du peu, pratiques ordinaires*, *Revue Design Arts Médias*, 12/2021, (consulté le 03/07/2025), URL : https://journal.dampress.org/issues/design-du-peu-pratiques-ordinaires/les-collages-de-david-carson-design-du-peu-ou-peu-de-design.

PANACCIO Claude, *Qu'est-ce qu'un concept ?*, Paris, J. Vrin, coll. Librairie philosophique, 2011.

REUNKRILERK Dorian, « Le designer est-il un traducteur ? », conférence prononcée dans le cadre du cycle de conférences Design, Arts, Médias, École des Arts de la Sorbonne, 02/2022, (consulté le 02/07/2025), URL : https://www.youtube.com/watch?v=L6oMKMRBio4.

SACKS Kim, DUMESNY Rose et REUNKRILERK Dorian, « Le designer est-il un traducteur ? », dans Chomarat-Ruiz Catherine (dir.), *Cycle de conférences/rencontres avec des chercheurs (2)*, *Revue Design Arts Médias*, 07/2025, (consulté le 2/07/2025), URL : https://journal.dampress.org/words/cycle-de-conferences-rencontres-avec-des-chercheurs/le-designer-est-il-un-traducteur.

WARDE Beatrice, « *The Crystal Goblet, or Why Printing Should Be Invisible* », dans *The Crystal Goblet. Sixteen essays on Typography*, London, The Sylvan Press, 1954.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-02 22:29:57, depuis le 216.73.217.73

1. WARDE Beatrice, « *The Crystal Goblet, or Why Printing Should Be Invisible* », dans *The Crystal Goblet. Sixteen essays on Typography*, London, The Sylvan Press, 1954.
2. Voir MOUSSINET Margaux, « La typographie opaque : quel rapport au faire ? », dans Collectif DAM (dir.), *Matière/Matériau(x)/Médium : des controverses fécondes*, *Revue Design Arts Médias*, 11/2023, (consulté le 02/07/2025), URL : https://journal.dampress.org/issues/matiere-materiau-x-medium-des-controverses-fecondes/la-typographie-opaque-quel-rapport-au-faire.
3. Voir MOUSSINET Margaux, « Les collages de David Carson : design du peu, ou peu de design ? », dans FÉTRO Sophie (dir.), *Les Arts de faire : Acte 2 - Design du peu, pratiques ordinaires*, *Revue Design Arts Médias*, 12/2021, (consulté le 03/07/2025), URL : https://journal.dampress.org/issues/design-du-peu-pratiques-ordinaires/les-collages-de-david-carson-design-du-peu-ou-peu-de-design.
4. Voir PANACCIO Claude, *Qu'est-ce qu'un concept ?*, Paris, J. Vrin, coll. Librairie philosophique, 2011.
5. Voir CHOMARAT-RUIZ Catherine, « Exposition imaginaire » dans le présent dossier.
6. CHOMARAT-RUIZ Catherine, *À l'écoute du design, une théorie critique*, Bagnolet, L'Échappée belle, Coll. Portes, 2025, p. 306.
7. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, définition du terme « éprouver », (consulté le 09/02/2025), URL : https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9prouver.
8. Voir MANÇON Camille, « Traduire les correspondances entre le design et l'anthropologie par l'allégorie architecturale » dans le présent dossier.
9. Voir LAUDOUX Margot, « Éclater la boîte noire du design participatif pour en montrer les possibilités de résonance » dans le présent dossier.
10. Ces expressions ne sont d'ailleurs pas sans faire écho à celle qu'emploie régulièrement Catherine Chomarat-Ruiz de manière informelle pour décrire un travail de synthèse intellectuelle : « on passe tout ça à la moulinette ».
11. BAZIN André, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, éditions du Cerf, 1987, p. 81-106.
12. CHOMARAT-RUIZ Catherine, *À l'écoute du design, une théorie critique*, *op. cit.*, p. 306.
13. Voir FLACHER Manon, « *Creepypasta* de mode *outdoor* : une traduction sensible de la théorie critique du design ? » dans le présent dossier.
14. CHOMARAT-RUIZ Catherine, *À l'écoute du design, une théorie critique*, *op. cit.*, p. 308.
15. Voir MANÇON Camille, « Traduire les correspondances entre le design et l'anthropologie par l'allégorie architecturale » dans le présent dossier.
16. Voir HUC Émilie, « [En]jeux d'une traduction sensible de la théorie critique du design » dans le présent dossier.
17. Voir ALIKHANI Maryam, « Les dispositifs graphiques comme passerelle thérapeutique : vers une traduction sensible du soin » dans le présent dossier.
18. Voir LAUDOUX Margot, « Éclater la boîte noire du design participatif pour en montrer les possibilités de résonance » dans le présent dossier.
19. Voir BENVENUTO Maxime et FUNG Pete Ho Ching, « Traduire de façon sensible l'histoire collective d'une institution du design : retours critiques » dans le présent dossier.
20. CHOMARAT-RUIZ Catherine, « Traductologie et théories du design : des "arts exacts" ? », dans CHOMARAT-RUIZ Catherine, *Traduction & Design*, *Appareil*, n°24, 07/2022, (consulté le 02/07/2025), URL : http://journals.openedition.org/appareil/4480.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-02 22:29:57, depuis le 216.73.217.73

21. CHOMARAT-RUIZ Catherine, « Traductologie et théories du design : des “arts exacts” ? », *op. cit*.
22. Nous entendons par objet intermédiaire tout support — graphique ou tridimensionnel — qui participe à la pratique de conception au cours d’un projet de design. Il peut s’agir par exemples de dessins, maquettes, modélisations, schémas et diagrammes, plans, images, documents, etc.
23. CHOMARAT-RUIZ Catherine, *À l’écoute du design, une théorie critique*, *op. cit.*, p. 192.
24. Voir HUC Émilie, « [En]jeux d’une traduction sensible de la théorie critique du design » dans le présent dossier.
25. Propos issus d’un entretien que nous avons mené avec Simon Renaud en avril 2023, non publié.
26. FÉTRO Sophie, « Opérations *traductives* dans les processus créatif et de conception en design », dans CHOMARAT-RUIZ Catherine, *Traduction & Design*, *Appareil*, n°24, 07/2022, (consulté le 02/07/2025), URL : http://journals.openedition.org/appareil/4652.
27. « Ce sont la diversité, la succession et la cohabitation simultanée de ces micro-phénomènes qui conduisent de façon non strictement linéaire à développer une proposition créative en design ».
FÉtro Sophie, « Opérations *traductives* dans les processus créatif et de conception en design », *op. cit.*
28. Les traductions figurales et tridimensionnelles, les traductions matricielles et sous forme de graphes et enfin les traductions logicielles et appareillées.
29. FÉTRO Sophie, « Opérations *traductives* dans les processus créatif et de conception en design », *op. cit.*
30. Voir REUNKRILERK Dorian, « Le designer est-il un traducteur ? », conférence prononcée dans le cadre du cycle de conférences Design, Arts, Médias, École des Arts de la Sorbonne, 02/2022, (consulté le 02/07/2025), URL : https://www.youtube.com/watch?v=L6oMKMRBio4.
Voir également la note de synthèse des conférences : SACKS Kim, DUMESNY Rose et REUNKRILERK Dorian, « Le designer est-il un traducteur ? », dans Chomarat-Ruiz Catherine (dir.), *Cycle de conférences/rencontres avec des chercheurs (2)*, *Revue Design Arts Médias*, 07/2025, (consulté le 2/07/2025),
URL : https://journal.dampress.org/words/cycle-de-conferences-rencontres-avec-des-chercheurs/le-designer-est-il-un-traducteur.
31. FÉTRO Sophie, « Opérations *traductives* dans les processus créatif et de conception en design », *op. cit*.
32. REUNKRILERK Dorian, « Le designer est-il un traducteur ? », *op. cit.*
Voir également MERTZ Laurent, PENEAU Justine et REUNKRILERK Dorian, « Traductibilité et design : explorer les paramètres génératifs du brief », dans CHOMARAT-RUIZ Catherine, *Traduction & Design*, *Appareil*, n°24, 07/2022, (consulté le 02/07/2025), URL : http://journals.openedition.org/appareil/4579.
33. BENJAMIN Walter, « La Tâche du traducteur », [1923], dans *Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard, coll. Folio, traduit par Maurice de Gandillac, 2000.
34. Telle est l’idée défendue par Émilie Huc lors de la journée d’étude lorsqu’elle présente son jeu de *memory* comme une expérimentation de traduction sensible de la théorie critique du design. Voir HUC Émilie, « [En]jeux d’une traduction sensible de la théorie critique du design » dans le présent dossier.
35. BIHANIC David, « De la pratique en recherche », dans Chomarat-Ruiz Catherine (dir.), *De l’atelier au labo. Inventer la recherche en design*, Paris, Hermann, 2018, p. 231.
36. CHOMARAT-RUIZ Catherine, *À l’écoute du design, une théorie critique*, *op. cit.*, p. 250.
37. ECO Umberto, *L’œuvre ouverte*, [1962], Paris, éditions du Seuil, traduit par Chantal Roux

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-02 22:29:57, depuis le 216.73.217.73

De Bézieux, 2015, p. 11.

38. ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, *op. cit.*, p. 17.
39. *Ibidem*, p. 160.
40. Voir ALIKHANI Maryam, « Les dispositifs graphiques comme passerelle thérapeutique : vers une traduction sensible du soin » dans le présent dossier.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-02 22:29:57, depuis le 216.73.217.73