



**HAL**  
open science

## Traductologie et théories du design : des “ arts exacts ” ?

Catherine Chomarat-Ruiz

► **To cite this version:**

Catherine Chomarat-Ruiz. Traductologie et théories du design : des “ arts exacts ” ?. Appareil, 2022, 10.4000/appareil.4480 . halshs-03848994

**HAL Id: halshs-03848994**

**<https://shs.hal.science/halshs-03848994>**

Submitted on 11 Nov 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Traductologie et théories du design : des « arts exacts » ?

*Translation Studies and Design Theories: "Exact Arts"?*

Catherine Chomarat-Ruiz

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/appareil/4480>

DOI : [10.4000/appareil.4480](https://doi.org/10.4000/appareil.4480)

ISSN : 2101-0714

### Éditeur

MSH Paris Nord

### Référence électronique

Catherine Chomarat-Ruiz, « Traductologie et théories du design : des « arts exacts » ? », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 22 juillet 2022, consulté le 27 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/4480> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.4480>

---

Ce document a été généré automatiquement le 27 juillet 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International  
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

---

# Traductologie et théories du design : des « arts exacts » ?

*Translation Studies and Design Theories: "Exact Arts"?*

Catherine Chomarat-Ruiz

---

- 1 Il n'est pas rare que des études consacrées à la traduction se réfèrent aux pionniers de cette pratique. D'un même geste, elles soulignent combien Cicéron, Horace, saint Jérôme, Luther, Goethe, Wilhelm von Humboldt, Novalis, les frères Schlegel, Schleiermacher, Hölderlin ou Benjamin ont œuvré pour s'approprier des textes religieux, poétiques ou philosophiques au point, parfois, de les réécrire. Gommant l'étrangeté de la langue source, ces fondateurs se sont efforcés de « naturaliser une plante étrangère » afin que le texte produit corresponde à ce que l'auteur aurait écrit s'il avait rédigé dans la langue cible<sup>1</sup>. C'est ainsi que, selon certains spécialistes de la traductologie, l'histoire de la traduction s'est fondée sur des figures tutélaires, quand elle ne frôle pas le mythe fondateur et ne s'exprime pas sous forme de métaphores. La traduction ne formule-t-elle pas son origine de façon mythique chaque fois qu'elle se réfère à la multiplicité des langues advenue après la destruction de la tour de Babel<sup>2</sup> ? Depuis Walter Benjamin, ne se conçoit-elle pas souvent d'après la métaphore d'un vase brisé, les langues étant à la fois défectueuses et complémentaires pour viser l'unité perdue d'une langue où « mots et objets s'ajusteraient à la perfection<sup>3</sup> » ?
- 2 Or, le design connaît une situation comparable. Pour expliquer le projet de design, les designers et théoriciens ont souvent recours à l'image de la marche à suivre, de l'itinérance, ou du chemin qui ne va pas toujours en ligne droite, c'est-à-dire à des métaphores spatiales qui, traduites en schémas, disent également le temps propre à la conception d'un objet, d'un espace, etc. Il en est ainsi du schéma proposé par Damien Newman. Pour distinguer les phases du projet de design, c'est-à-dire le moment de la recherche des moments propres au concept, au prototype et au résultat, ce designer propose une ligne qui, très embrouillée au début, devient quasi droite à la fin du processus de conception<sup>4</sup>. Quant à « l'habitabilité du monde », qu'il s'agit d'améliorer par le design, elle est souvent reprise tel un principe, tout en oubliant son origine poétique, c'est-à-dire combien elle doit à Hölderlin, avant d'être commentée par Martin

Heidegger et reprise par les designers Andrea Branzi ou Enzo Manzini<sup>5</sup>. Ce faisant, l'habitabilité du monde ne fonctionne-t-elle pas comme l'origine non questionnée, mais fondatrice, du champ pratico-théorique du design ? L'habitabilité du monde ne constitue-t-elle pas l'horizon mythique sur fond duquel tout projet de design viendrait s'inscrire ?

- 3 Pour qui s'intéresse à la traduction et au design, ce commun recours à la métaphore et au mythe interroge le fondement scientifique de la traductologie et des théories du design. Dans quelle mesure ces dernières peuvent-elles définir rigoureusement leur objet, leur méthode, leurs concepts et avancer des prédictions falsifiables ? Si elles ont recours à d'autres critères de scientificité quels sont-ils ? Pour tenter d'instruire la question du socle scientifique de la traductologie et des théories du design, nous faisons l'hypothèse que cette question gagne à être posée conjointement à ces deux domaines et, plus exactement, en partant du champ de la traduction pour aller vers celui du design. Dans cet article, nous nous proposons par conséquent de légitimer ce rapprochement, puis d'analyser les faiblesses épistémologiques inhérentes aux métaphores et aux mythes de ces champs, pour enfin préciser dans quelle mesure traduction et traductologie pourraient être paradigmatiques pour le design et ses théories.

## Rapprochement entre traduction et design, traductologie et théories du design

### Exemples de métaphores

- 4 Certaines métaphores employées pour désigner la traduction sont devenues célèbres. C'est ainsi que, voulant expliciter l'acte de traduire, Valéry Larbaud explique que le traducteur use d'une balance pour peser la valeur des mots. Les « Dictionnaires, Lexiques, Grammaires ne sont que des accessoires », écrit-il, dans la mesure où « l'essentiel est la Balance où nous pesons ces mots, car tout le travail de la traduction est une pesée de mots. Dans l'un des plateaux nous déposons l'un après l'autre les mots de l'Auteur, et dans l'autre nous essayons tour à tour un nombre indéterminé de mots appartenant à la langue dans laquelle nous traduisons cet Auteur, et nous attendrons l'instant où les deux plateaux seront en équilibre<sup>6</sup> ».
- 5 Le premier étonnement que ces métaphores peuvent susciter tient au fait qu'elles servent, le plus souvent, à dénigrer la traduction et les traducteurs. Antoine Berman en livre quelques-unes. Pour Miguel de Cervantes, il faut penser que, en traduisant, « on fait justement comme celui qui regarde à rebours les tapisseries des Flandres : encore que l'on voie encore les figures, elles sont pourtant remplies de fils qui les obscurcissent, de sorte que l'on ne peut les voir avec le lustre de l'endroit<sup>7</sup> ». La critique, omniprésente dans l'histoire de la traduction, tient ici à l'éloignement du texte cible vis-à-vis du texte source. On la retrouve par exemple, sous la plume d'André Gide lorsqu'il compare le traducteur à « l'écuyer qui prétend faire exécuter à son cheval des mouvements qui ne sont pas naturels à celui-ci<sup>8</sup> ». Ici, c'est le caractère supposé artificiel de la langue cible qui est opposé au caractère prétendument naturel de la langue source...
- 6 Aucun spécialiste de la traduction ne semble en reste s'il s'agit de retrouver des métaphores péjoratives de la traduction, qu'elles soient empruntées au registre de l'art

– peinture et sculpture –, de l'économie monétaire ou même de l'amour ! C'est ainsi que Georges Mounin, dans *Les Belles infidèles*, rappelle combien, selon Benedetto Croce, traduire revient à donner à un homme amoureux une « autre femme en échange de celle qu'il aime », tandis que, pour Montesquieu, la traduction « serait l'équivalent d'une monnaie d'or, mais en monnaie de billon », alors même que, d'après Paul-Louis Couturier, la traduction est à l'original ce que le tableau de maître est à la copie (il concède qu'il y a « de bonnes copies ») et que, parmi les premiers de cette longue liste, Joachim du Bellay considère la traduction comme un portrait, une copie matérielle de l'original à laquelle il manque une âme, telle une « statue de Galatée sans Pygmalion<sup>9</sup> ».

- 7 C'est en ce point qu'advient un second motif d'étonnement. Tous ces spécialistes s'accordent à dire que ces « comparaisons » ou « images » contribuent souvent à dénigrer la traduction<sup>10</sup>. Tous sont au fait de leur caractère contradictoire, dans la mesure où, pour justifier et valoriser l'acte de traduire, d'autres auteurs auront recours à d'autres métaphores : selon Wilhem von Humboldt, les hommes se comprennent, via les traductions, dans la mesure où ils « frappent la même touche sur leur instrument spirituel<sup>11</sup> ». Pourtant les meilleurs spécialistes de la traduction paraissent ne pas pouvoir se passer de métaphores, cèdent à ce type d'images tout en sachant de quoi il retourne. Ainsi, pour défendre les maux dont on accable injustement les traducteurs, Marc de Launay énonce-t-il que, aux yeux de leurs détracteurs, les traducteurs seraient des « déménageurs qui abandonneraient au départ un certain nombre d'éléments du mobilier<sup>12</sup> ». Aucun ne semble pouvoir se passer de ce que Jean-René LADMIRAL nomme avec humour « l'encanaillement métaphorique<sup>13</sup> ». Plus surprenant encore, l'un des plus éminents spécialistes de la traductologie déplore qu'une anthologie des métaphores de la traduction n'ait pas encore vu le jour. À ce titre, citons Antoine BERMAN quand il déclare : « En vérité, il nous manque encore un “florilège” des métaphores de la traduction ; ce florilège nous en apprendrait plus sur l'acte de traduire que bien des traités spécialisés<sup>14</sup> ». Faut-il penser que, en dépit de leur histoire désormais bien connue, de leur caractère contradictoire et du peu de teneur argumentative dont elles sont porteuses, les métaphores de la traduction seraient, en elles-mêmes, porteuses d'un savoir certain en matière de traductologie ? Ou faut-il plutôt admettre que ce florilège permettrait une étude critique des métaphores qui serait, quant à elle, porteuse de connaissances en traductologie ? L'ambiguïté demeure.

## Transposition des métaphores de la traduction au design

- 8 Pour l'instant, nous n'avons fait état de la métaphore que dans le champ de la traduction et de sa théorisation, la traductologie. Il est cependant notable que certaines métaphores employées dans le domaine de la traduction pourraient tout à fait être transposées au design. Par exemple, pour montrer que l'utilisation du langage modifie le langage lui-même, ses potentialités, et justifier ainsi l'idée que la traduction apporte plus qu'elle ne retire à ce qui est traduit, George STEINER a recours à une image. Il dit que le sujet parlant ressemble à Cyrano qui voyage jusqu'à la Lune en projetant devant lui l'aimant de sa propre course<sup>15</sup>. Or le designer n'est-il pas, lui aussi, semblable à Cyrano ? L'idée même de projet, qui signifie littéralement « ce que l'on jette en avant<sup>16</sup> », ne suggère-t-il pas que le designer trace son chemin de la même manière que ce personnage ?

- 9 D'autres transpositions possibles viennent facilement à l'esprit. Nous pouvons au moins en citer trois autres, en nous en tenant au seul George Steiner. Quand ce dernier soulève le problème du temps, ou plutôt de la temporalité qui n'est pas conçue de la même manière dans les langues, ce qui constitue un casse-tête pour le traducteur et un argument en défaveur de la possibilité de la traduction, il rappelle que le langage édifie et découpe le temps notamment à partir de la grammaire. Dans nos sociétés occidentales, l'axe passé-présent-futur est « un trait grammatical qui soutient notre sens du moi et de l'être à la façon d'une épine dorsale<sup>17</sup> », conclut-il sur ce point. Cela ne pourrait-il pas être dit du projet de design ? Faire du projet n'est-ce pas toujours s'appuyer sur cet axe passé-présent-futur ? N'est-ce pas avoir foi en cet axe ou, à l'inverse, feindre d'ignorer que le moi du designer et de l'être du monde qu'il vise ainsi à améliorer reposent, en fait, sur une création grammaticale de notre langue ?
- 10 Pour approfondir cette analyse, montrer le pari que constitue notre croyance aux trois modalités du temps et en déduire la fragilité du futur, George Steiner se réfère aux *Sursitaires*, d'Elias Canetti et, plus précisément, aux médaillons du temps<sup>18</sup>. Cette fiction met en scène une société où chacun est censé posséder un temps de vie prescrit à la naissance et inscrit dans un médaillon qui, scellé, n'est ouvert qu'à la mort de l'individu. Tout le monde y croit, jusqu'au jour où un rebelle révèle que les médaillons sont vides de toute prescription temporelle. La morale de l'histoire est que la liberté ne peut aller de pair qu'avec le futur, c'est-à-dire aussi une forme d'incertitude et de contingence. N'en est-il pas de même pour le projet qui mise sur l'avenir, qui valorise par essence le futur, porte sur des objets ou sur des espaces appelés à durer sans pouvoir être éternels et sans que l'on sache exactement – sauf à tricher en produisant des biens à l'obsolescence programmée – quand ils seront devenus périmés ?
- 11 Dans un registre distinct, mais central pour la traduction, George Steiner cherche à rendre compte de ce qui se passe quand le traducteur pénètre dans la langue source et la travaille en direction de la langue cible. Il parle alors d'« extraction » et emploie la métaphore d'une « mine à ciel ouvert qui marque le paysage de cicatrices désolées<sup>19</sup> ». Dans le cas du *Landscape design*, la métaphore des blessures infligées au paysage et des cicatrices a aussi été employée. Ce fut notamment le cas de *La France défigurée*, magazine télévisé relatif à la protection des paysages et de l'environnement qui fut diffusé de 1971 à 1977, sur la première chaîne de l'ORTF.
- 12 Inutile d'accumuler les exemples. Les métaphores employées dans le champ de la traductologie peuvent, pour certaines d'entre elles, être transposées dans le champ du design et de sa théorisation. N'est-ce pas troublant pour deux types d'activité et de théorisation qui, a priori, n'entretiennent pas de rapport l'une avec l'autre ? Comment analyser le rapprochement possible entre ces deux champs ?

## Raisons des transpositions possibles

- 13 La transposition des métaphores issues du champ de la traduction à celui du design est possible parce que les questions qui agitent le domaine de la langue sont plus proches des questions qui innervent le champ du design qu'il n'y paraît. Dans *Comment j'ai appris à lire*, l'écrivaine et traductrice Agnès Desarthe s'interroge sur la difficulté à traduire y compris les mots les plus simples<sup>20</sup>. Elle prend l'exemple du mot français « table », qui ne semble pas compliquer à traduire en anglais : « même orthographe, même objet désigné, même nombre de syllabes<sup>21</sup> ». Pourtant, en anglais, *table* connote une sorte de

plateau rond, en acajou, posé sur un pied central et recouvert d'une nappe « qui traîne jusque par terre », alors qu'en français « une table » est « rectangulaire, en pin, montée sur quatre pieds et parfois pourvue d'une jupette qui dépasse rarement les trente centimètres<sup>22</sup> ». Livrons-nous à une expérience de pensée naïve où un designer peu au fait des langues devrait créer une table. Comment concevoir une table si l'on est français pour des anglais et vice-versa ? Comment comprendre un besoin si simple et y répondre par un projet pertinent ? Les problèmes liés à la connotation inhérente à une langue donnée se retrouvent et se rejouent au plan du projet et, plus précisément, dès la commande.

- 14 Un autre indice de proximité entre langue et design tient au fait que créer et concevoir peuvent précisément se dire en termes de traduction. Pour faire la lumière sur le mystère de la création artistique, dans une conférence éponyme, Stefan Zweig commence par écarter toute idée d'« inspiration pure » et déclare : « c'est un acte de traduction permettant le passage du monde de l'esprit à celui des sens, de la vision à la réalité<sup>23</sup> ». Ce passage du monde de l'esprit à celui des sens, de la vision à la réalité ne correspond-il pas à ce qui se passe chez un designer à l'œuvre ? L'acte de création et l'acte de conception se ressemblent et constitueraient, dès lors, une des modalités de la traduction.
- 15 Un troisième indice de proximité tient au pouvoir temporel et fictionnel détenu tant par la langue que par le design. Sur ce point, George Steiner explique que la langue nous permet de dire des choses hors de leur présence – « hors de l'instant » où elles apparaissent – car le « langage est l'instrument privilégié du refus de l'homme d'accepter le monde tel qu'il est<sup>24</sup> », il est le fait d'un être qui ne veut pas se soumettre à « une réalité absurde qui le ligote<sup>25</sup> ». Dès lors, le pouvoir de la langue tient aussi à la possibilité de « dire le faux », c'est-à-dire de créer de la fiction, voire d'élaborer du mensonge. Or, le pouvoir de projeter quelque chose revient à concevoir des objets, des espaces, des services, hors de l'instant présent propre à tout ce qui existe déjà. Et, depuis les années 1970, on connaît la critique du design déployée par Victor Papanek au motif que, à l'exception « du design publicitaire, qui persuade les gens d'acheter des objets dont ils n'ont pas besoin, avec de l'argent qu'ils n'ont pas, afin d'impressionner d'autres gens qui s'en moquent », peu « de professions sont plus pernicieuses que le design industriel<sup>26</sup> ». Comment ne pas admettre que ce pouvoir du projet et du design tient au fait de pouvoir répondre à de faux besoins, des besoins créés par des fictions issues du design publicitaire, qui interrogent l'absence d'éthique du designer prompt à user de mensonges ?
- 16 En somme, il n'est donc pas si étonnant de pouvoir transposer des métaphores nées dans le domaine de la traduction à celui du design car langue et design sont proches comme en témoignent, entre autres raisons, le problème langagier et projectuel de la connotation, le fait que créer et concevoir sont des modalités de traduction, la commune puissance de la langue et du projet de design.
- 17 Faut-il par conséquent adopter le parti pris d'Antoine Berman et considérer que les anthologies de métaphores originelles et transposées au design nous renseigneraient bien mieux que de longs traités, alors même que l'on connaît les préjugés et le caractère contradictoire inhérents à l'emploi de ces figures de rhétorique ? Donnons un indice qui ferait pencher la balance du côté d'une réponse positive. Nous savons que, selon Walter Benjamin, la traduction est une affaire de survie, non pas seulement animale, mais historique, culturelle<sup>27</sup>. Nous n'ignorons pas davantage que, pour ce

théoricien et traducteur, la traduction ne ressemble pas au texte original « car, dans sa survie, qui ne mériterait pas ce nom si elle n'était mutation et renouveau du vivant, l'original se modifie<sup>28</sup> ». Nous comprenons ainsi, grâce à la métaphore biologico-historique, que le cœur de la traduction, ce qui la rend réellement indispensable, ce n'est pas la nécessité où sont placés les êtres humains de communiquer, mais bien plutôt les possibilités du langage qui s'éveillent dans le passage d'une langue à l'autre. En transposant au design, cela ne signifierait-il pas que la traduction des fondamentaux théoriques du design est une question de survie historique des projets qui leur sont contemporains ? Traduire *Design pour un monde réel*, de Victor Papanek, comme cela n'a pas manqué d'être fait, c'est assurer la survie de certains projets exemplaires – la radio Tin Can fabriquée à partir d'une canette usagée ou d'une boîte de conserve, les couverts habillés de pièces de cuir taillées dans des chutes pour des personnes souffrant d'arthrite, etc. Mais c'est plus encore assurer la survie d'une certaine manière de faire du projet. Plutôt que de céder à l'injonction à innover, à produire à tout crin pour répondre à de faux besoins, ne devrions-nous pas penser le projet en termes de mutation, de renouveau, de cycles – de traduction, en somme – qui enrichissent le design ? Dans *Cradle to cradle. Créer et recycler à l'infini*, Michael Braungart et William McDonough établissent une manière de penser le recyclage du produit dès sa conception : ils ne suggèrent pas autre chose que ce que nous venons d'établir<sup>29</sup>. Concluons donc, sur ce point, que des anthologies de métaphores transposées de la traduction au design nous seraient fort utiles.

## Faiblesses épistémologiques du mythe et de la métaphore

### De l'histoire au mythe

- 18 Il semble néanmoins bien difficile d'oublier les faiblesses épistémologiques des métaphores et des mythes qui les accompagnent. Leur mise à l'honneur n'encouragerait-elle pas à préférer une manière imagée de s'exprimer et, en premier lieu, n'inciterait-elle pas à préférer le mythe à l'histoire ? On sait que le terme même de traduction renvoie au bas latin *traducere*, « faire passer d'un lieu dans un autre », dont les humanistes, par métaphore, ont tiré au XIV<sup>e</sup> siècle un sens nouveau : « faire passer d'une langue dans une autre<sup>30</sup> ». On sait aussi que le projet « a été inventé à Florence, vers 1420, par l'architecte Brunelleschi », dans le but de distinguer le temps dévolu au projet en atelier (la *progettazione*) et le temps du chantier, c'est-à-dire la réalisation (*progetto*<sup>31</sup>). Plutôt que d'enquêter sur la contemporanéité de l'avènement de la traduction et du projet, doit-on rendre compte de l'origine de la traduction par le mythe de Babel ? Doit-on éclairer la pluralité des langues par la métaphore du vase brisé employée par Walter Benjamin, les langues étant alors comme autant de fragments complémentaires dont seul l'horizon du « pur langage » permet d'imaginer l'unité<sup>32</sup> ?
- 19 Du côté du design, ce recours au mythe et aux métaphores, fussent-elles transposées, reviendrait, par exemple, à renoncer à « l'habitabilité du monde » en tant que concept-opérateur retravaillé par des designers italiens du XX<sup>e</sup> siècle, pour la réinscrire dans son champ poétique d'origine et en faire, tout à la fois, un monde perdu et un monde à

venir, soit un fondement ou un horizon mythique que viseraient, dans leur caractère fragmentaire et complémentaire, tous les projets de design.

## Ambiguïté de la métaphore, rigueur du concept

- 20 Il semble d'autant plus difficile d'oublier les faiblesses des métaphores, et de toutes les manières imagées de s'exprimer, quand on sait que les défenseurs d'anthologies des métaphores en matière de traduction n'hésitent pas à pointer l'ambiguïté de ces figures de rhétorique. C'est ainsi qu'Antoine Berman s'interroge : « Pourquoi l'essence de la traduction semble-t-elle pouvoir être mieux éclairée par les images que par les concepts ? Pourquoi est-elle si souvent définie – et non seulement chez Benjamin – par des métaphores ? Cependant, métaphores et images ne font pas que la définir : ici, elles la définissent de manière opaque, obscure<sup>33</sup> ». On comprend ainsi que l'ambiguïté de la métaphore, qui se dit ici sous les traits d'une autre figure de rhétorique, à savoir l'oxymore, l'emporte sur la rigueur définitionnelle du concept. Quant à savoir pourquoi il en est ainsi, nous pouvons risquer deux hypothèses.
- 21 La première hypothèse s'inspire de *Penser entre les langues*, quand Heinz Wismann montre que traduire n'est parfois pas simplement passer d'une langue à une autre, mais inventer une troisième langue qui, ni tout à fait identique à la langue source, ni tout à fait semblable à la langue cible, vient enrichir l'une comme l'autre<sup>34</sup>. C'est ainsi que lorsque Georges Bataille traduit Nietzsche, il réécrit en réalité le texte allemand : tout se passe donc comme s'il voulait arriver « directement, par une intuition métaphorique, au point où le travail philosophique commençait<sup>35</sup> ». Nous pourrions alors répondre à Antoine Berman que, dans ce « geste d'écrivain », la métaphore renvoie à l'ambition littéraire, à l'illusion peut-être, de court-circuiter le lent travail philosophique du concept<sup>36</sup>. Transposée à « l'essence de la traduction », cela signifierait que la métaphore lui fait gagner en extension ce qu'elle lui fait perdre en compréhension.
- 22 La seconde hypothèse renvoie à Walter Benjamin qui, tout comme d'autres auteurs ayant écrit sur la traduction, est aussi un traducteur. En préférant la métaphore au concept, c'est en réalité la métaphore à l'invention du concept – au néologisme – qu'ils préfèrent parfois car, à travers cette préférence, ils anticipent peut-être sur ce qu'ils savent être la plaie des traducteurs, et qu'ils veulent leur éviter.
- 23 Dans le champ du design, il est clair que tout nouveau concept, tout néologisme, implique une difficulté pour la traduction et entraîne une note de bas de page du traducteur, seul moment où ce dernier apparaît dans le texte traduit, sa mission étant plutôt de s'effacer dans le passage qu'il assure de la langue source à la langue cible. C'est ainsi que, lorsqu'elle traduit *L'esprit design*, de Tim Brown et Barry Katz, Laurence Nicolaiëff intervient à deux reprises<sup>37</sup>. Elle souligne que « le néologisme *design thinking* peut se traduire par “pensée design” ». Et elle précise : « Les deux expressions seront utilisées dans cet ouvrage, sachant que l'une et l'autre ont déjà été introduites en France pour véhiculer les propos de Tim Brown<sup>38</sup> ». L'autre exemple concerne la création du néologisme anglais « crowdsourcing », pour lequel elle écrit en note de bas de page : « Néologisme conçu en 2006, calqué sur *outsourcing*, externalisation<sup>39</sup> ». On pourrait donc penser que, dans un champ comme dans l'autre, la métaphore l'emporte sur le concept, quand il s'agit de créer un néologisme, dans la mesure où l'auteur – ou

l'éditeur – anticipe les difficultés inhérentes aux traductions à venir. Faut-il pour autant encourager cette prééminence de la métaphore sur le concept ?

- 24 Il est non moins clair, toujours dans le champ du design, que la faiblesse conceptuelle est un état largement partagé par des textes qui constituent pourtant des fondamentaux pour le design. Et cela en est au point que le néologisme, le concept, est paradoxalement le fait du traducteur lui-même pour éviter la généralité, l'imprécision et la variabilité de ce qui, dans le texte initial, demeure au stade de la notion commune ! C'est ainsi que Giovanni Joppolo, qui traduit de l'italien vers le français des textes de Tomás Maldonado regroupés sous le titre d'*Environnement et idéologie*, livre d'emblée une longue note de bas de page<sup>40</sup>. Il explique : « Dans la version originale italienne, l'auteur emploie très souvent le mot *progettazione*. Ce mot recouvre un domaine de signification très vaste, qui varie suivant les contextes. Il est très près du mot anglais *design* et du mot allemand *Entwurf* (ou aussi *Gestaltung*)<sup>41</sup>. » Puis ce traducteur indique que souvent ce terme de *progettazione* est proche de *planning* en anglais (« planification »), car en français « il n'y a pas de mot équivalent » : « ce qui crée parfois des difficultés insurmontables<sup>42</sup> ». Puis il conclut : « Nous proposons le néologisme "projetation". Nous croyons également utile d'introduire les dérivations suivantes : l'adjectif "projectuel" et le substantif "projeteur"<sup>43</sup> ». Dès lors, ne pourrions-nous pas répondre à Antoine Berman que si la métaphore l'emporte sur le concept pour éviter le tracas des néologismes aux futurs traducteurs, elle participe aussi d'une faiblesse conceptuelle plus générale, d'une esquivance des néologismes conceptuels qui demeurent le fait de nombreux fondamentaux du design ?
- 25 Les anthologies de métaphores transposées de la traduction au design nous seraient peut-être utiles, à condition qu'elles n'incitent pas à oublier la faiblesse épistémologique qu'elles partagent avec le mythe.

## Fragilités de la traductologie et des théories du design

- 26 S'il en est ainsi, il faudrait donc admettre que cette insuffisance épistémologique des métaphores, partagée par la traduction comme par le design, rejaillit ou participe de la fragilité scientifique commune de la traductologie et des théories du design. Selon George Steiner, il n'y a pas de théorie prédictive et falsifiable dans les sciences humaines et sociales et, partant, il n'y a pas de « théorie de la traduction », tout au plus dispose-t-on « des descriptions raisonnées de démarches » et d'un « art exact<sup>44</sup> ». Ce point est par ailleurs développé par Paul Ricœur quand, dans une conférence intitulée *Le Paradigme de la traduction*, il montre combien les théories sur la traduction oscillent entre deux pôles qui signifient, quant à eux, deux faiblesses épistémologiques symétriques<sup>45</sup>. Une théorie de la traduction est impossible, dit-on, en raison d'un « universalisme de terrain<sup>46</sup> », notamment déployé par les ethnologues ; elle est toujours possible, soutient-on, au regard d'un « universalisme de cabinet<sup>47</sup> » dont les plus philosophes sont friands.
- 27 L'absence de scientificité des théories du design est également pointée par Alain Findeli quand il écrit : « Mais qu'en est-il de la scientificité du positionnement normatif, diagnostique, prescriptif, bref, projectif, des chercheurs en design, vu l'engagement nécessairement subjectif qui le caractérise ? Ne sommes-nous pas en présence de l'un des péchés capitaux de la recherche scientifique canonique : le manque d'objectivité ? Que vaut en effet une démarche de recherche qui implique des jugements de valeur

(esthétiques, éthiques) et inclut la possibilité que deux chercheurs différents ne parviennent pas aux mêmes conclusions ?<sup>48</sup> ». Si l'on peut douter de l'existence de la recherche scientifique en design, c'est toute théorisation qui se trouve compromise. Plus loin dans le même article, on reconnaît, sous la plume d'Alain Findeli, l'oscillation entre relativisme et universalisme, énoncée par Paul Ricoeur, à travers la distinction entre question de design et question de recherche<sup>49</sup>. D'un côté, une science du design paraît impossible, et nous n'avons affaire qu'à des questions prises dans la pratique du designer ; de l'autre, on peut formuler des questions de recherche plus générales que des questions de projet liées à une commande singulière.

- 28 Au terme de cette partie de notre enquête, il semble donc que les problèmes liés à la métaphore en traduction et en design, la possibilité étonnante de leur transposition d'un domaine à l'autre renvoient aux questions de la langue qui innervent ces deux champs et révèlent, en fin de compte, le manque de scientificité de la traductologie et des théories du design.

## Traduction et traductologie comme paradigmes

### Un modèle pour le design et ses théories

- 29 Si tel est le cas, les impasses scientifiques rencontrées dans le champ de la traductologie se retrouveraient, *mutatis mutandis*, dans le champ de la théorie du design – et inversement – ce qui nous permettrait d'orienter nos travaux de recherche et nous ferait gagner un temps précieux. En quel sens et dans quelle mesure la première pourrait-elle être paradigmatique pour la seconde ?
- 30 Rappelons tout d'abord que le terme même de « paradigme » recouvre plusieurs significations. En premier lieu, il désigne ce qui est exemplaire, peut servir de modèle. En ce sens, la pratique de la traduction et la traductologie seraient paradigmatiques si elles servaient de modèles à la pratique du design et à sa théorisation. Dans la conférence intitulée *Le Paradigme de la traduction*, Paul Ricoeur souligne que traduire, c'est amener le lecteur à l'auteur et inversement, et il ajoute que c'est « pratiquer ce que j'aime appeler l'hospitalité langagière », car « c'est elle qui fait modèle pour d'autres formes d'hospitalité » (confessionnelle, religieuse, etc.<sup>50</sup>). En d'autres termes, la traduction et la traductologie seraient paradigmatiques dans la mesure où elles peuvent être considérées comme des modèles ; elles désignent l'hospitalité comme horizon civilisationnel dont le design – le codesign, ou le design social, notamment<sup>51</sup> – et ses théories constitueraient une province. Le modèle serait d'ordre éthique.
- 31 D'un point de vue plus épistémologique, trois exemples permettent d'étayer l'idée que le repérage des faiblesses épistémologiques de la traduction et de la traductologie permettraient d'éviter de perdre du temps pour le design et ses théories. Le premier exemple tient à l'usage des étymologies. Quand on se pose la question de la traduction, on a souvent recours à l'étymologie, souligne David Bellos, dans *La traduction dans tous ses états*<sup>52</sup>. « Traduction » renvoie au bas latin « *traducere* », « faire passer d'un lieu dans un autre », et, à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, « faire passer d'une langue dans une autre<sup>53</sup> ». Même démarche pour le design, dont on aime à rappeler qu'il est formé à partir du verbe latin « *designare* », « marquer d'un signe distinctif, dessiner, indiquer », le mot de *design* étant quant à lui formé à partir de « la préposition *de* et du nom *signum* », qui signifie « marque, signe, empreinte<sup>54</sup> ». Or, David Bellos pose la question de savoir ce

que peut l'histoire d'un mot pour éclairer une pratique et dire la chose. Pour ce qui concerne le champ de la traduction, il ajoute que, en sumérien, le terme de « traducteur » signifie plutôt « tourneur de langage » : dans cette langue, la traduction relève donc plus d'une forme de « transmutation » que de « transport<sup>55</sup> ». Il précise que, en Chine, le mot pour dire « traducteur » varie selon le secteur géographique où le fonctionnaire réside<sup>56</sup>. La réponse qu'apporte David Bellos à sa propre interrogation est claire : les étymologies renseignent sur l'histoire des mots, et ne disent pas grand-chose des pratiques ou de la chose elle-même. Les théories de la traduction disent l'inanité des étymologies. Si l'on posait la même question à propos des étymologies du design, n'arriverait-on pas à la même conclusion ?

- 32 Un deuxième exemple concerne la recherche d'une langue qui, universelle, supprimerait la diversité des langues et la nécessité de la traduction. On connaît le rôle central que Don Norman, théoricien du design centré sur l'utilisateur, accorde au concept d'« affordance<sup>57</sup> » depuis les années 1980. Inspirée du psychologue James J. Gibson, l'idée est que l'utilisation d'un produit ou d'un espace doit être immédiatement accessible à l'utilisateur ou, mieux encore, que l'apparence physique de l'objet doit suggérer son utilisation, déclencher une action. Ce faisant, Don Norman ne souhaiterait-il éliminer les modes d'emploi (la multiplicité des langues pour expliquer l'usage de l'objet) et créer une sorte de langue universelle qui rendrait inutile la traduction ? Il a pour illustres devanciers Raymond Lulle et sa machine à penser, Athanasius Kircher et l'idée de combinatoire, Leibniz et la caractéristique universelle, Johann Martin Shleyer et le volapük, Louis-Lazare Zamenhof et l'espéranto, Carnap et la logique, etc. Et, à suivre George Steiner sur ce point, on connaît les limites, pour ne pas dire l'échec, de ces langues supposées universelles<sup>58</sup>. Si la pratique du design et sa théorisation adoptaient la traduction et la traductologie comme paradigmes, modèles, elles pourraient orienter leurs recherches dans des voies plus heuristiques. C'est ainsi que dans *Design et humanités numériques*, texte publié en 2017, Anthony Masure plaide pour l'avènement d'un design a-centré<sup>59</sup>. Il lutte à sa manière contre les théories que Don Norman a développées parce que le design centré sur l'utilisateur a conduit à des pratiques de contrôle telles que le *eye-tracking*. Ce « pistage du regard » est opéré par des caméras qui, intégrées aux machines, permettent de mesurer le mouvement des yeux balayant les pages web dans le but avoué de corriger l'efficacité d'une interface graphique. Au-delà de la critique d'ordre éthique développée par Anthony Masure, ce type de design tend, sous couvert de faciliter un usage « intuitif », à formater les usages et à dissuader l'utilisateur d'étudier le fonctionnement de la machine qu'il utilise. La limite de l'affordance est certes éthique, ce qui n'était pas nécessairement le cas des supposées langues universelles que nous avons citées, mais elle tient aussi au fait d'encourager un appauvrissement des connaissances techniques dont tout usager devrait posséder les fondamentaux.
- 33 Le troisième exemple illustrant le rôle de modèles que traduction et traductologie pourraient jouer tient plus explicitement encore au statut épistémologique de ce champ et de sa théorie. George Steiner soutient qu'il n'y a pas de théorie de la traduction au sens où elle serait « susceptible d'être généralisée par induction, prédiction et falsifiabilité par des contre-exemples<sup>60</sup> ». Arrêtons-nous au seul problème de la généralisation. On peut trouver des solutions pour traduire tel ou tel passage d'un texte, mais il n'y a pas de théorie qui indique comment, en cas de difficulté, trouver la solution. N'en est-il pas de même d'une théorie du design ? L'existence même de projets relatifs à des objets, des espaces, des services, etc. montre que les designers savent

trouver la solution à un problème, répondre à un besoin donné. Mais existe-t-il une théorie qui indiquerait comment s'y prendre quel que soit le problème ou le besoin considéré ? On peut en douter. En prenant la traduction et la traductologie pour modèles, ne pourrions-nous pas nous épargner de la peine, de longs travaux, et conclure pour le design et ses théories, comme George Steiner le fait pour son champ de prédilection, que nous avons affaire à un « art exact, pas une science<sup>61</sup> » ?

## Une même science matricielle

- 34 La notion de paradigme recouvre cependant un autre sens que celui d'exemple, ou de modèle. Pour Thomas Samuel Kuhn, une science est paradigmatique quand elle est matricielle, utilisée comme source des critères de scientificité pour toutes les sciences de son époque<sup>62</sup>. Il en fut par exemple ainsi de la *mathesis universalis* à l'époque moderne, quand Descartes ou Leibniz postulèrent que la nature obéit à un ordre accessible à la raison. Avant que d'abandonner le design et ses théories à leurs faiblesses épistémologiques, il faut donc examiner l'hypothèse d'après laquelle la traduction et la traductologie sont paradigmatiques au sens où elles se fonderaient sur une même science matricielle. Si tel est le cas, quelle serait-elle ? Là encore, nous pouvons cheminer avec George Steiner. Pour cerner une science matricielle possible pour la traductologie, il envisage, tour à tour, l'herméneutique et l'anthropologie, la sémiotique, puis les mathématiques topologiques.
- 35 Ayant défini l'herméneutique comme « intelligence de la compréhension<sup>63</sup> », George Steiner soutient que la traduction, qui repose sur la compréhension et ses modalités, est « une herméneutique de l'élan, de la pénétration, de la mise en forme et de la restitution<sup>64</sup> ». Cela signifie que tout acte de traduction repose sur une sorte de contrat de confiance liant traducteur et lecteur – il y a bien quelque chose à traduire et à comprendre – ; contrat que le premier peut trahir par maladresse, par annexion violente, ou naturalisation abusive de la langue source. Et c'est pourquoi, en dernier recours, il y a tentative de restitution, « exigence d'équité<sup>65</sup> ». Il explique alors que toute traduction cherche à nier l'entropie, la déperdition, puis il éclaire cette situation à l'aune des « structures sociales » qui, à en croire les anthropologues, utilisent les échanges entre sociétés afin de restaurer leur équilibre<sup>66</sup>. On remarquera que l'herméneutique n'est pas ici envisagée au sens d'une distinction entre sens littéral, allégorique, tropologique (moral), anagogique (eschatologique), et que, pour expliquer en quoi elle est paradigmatique au sens de matricielle, George Steiner a recours à une autre discipline : l'anthropologie. Ces deux disciplines scientifiques sont-elles paradigmatiques pour penser le design et ses théories ?
- 36 Avant de répondre, passons à la troisième discipline que George Steiner convoque, non sans ambiguïté, à savoir la sémiotique et/ou sémiologie<sup>67</sup>. Pour lui, si l'on suit Roman Jakobson, les problèmes relatifs à la traduction sont les mêmes que ceux rencontrés au plan du langage qui, en tant que « mécanisme de communication », peut être « graphique, acoustique, olfactif, tactile ou symbolique<sup>68</sup> ». La traduction est présente dans la « reformulation » (passage d'un mot à d'autres au sein d'une même langue), la traduction proprement dite (passage d'une langue à une autre), et dans la « transmutation » (du verbal dans le non verbal, dans une image ou mieux un signe graphique), c'est-à-dire traduction au sens élargi<sup>69</sup>. Du coup, pour nous, cela voudrait-il dire que traduction et design devraient être pensés à partir d'une discipline matricielle

qui serait la sémiotique et/ou sémiologie ? George Steiner précise que, entre la « traduction proprement dite » et « la transmutation », « s'étend toute une zone de transformation partielle<sup>70</sup> », dans laquelle figure « l'illustration graphique<sup>71</sup> ». Cette mention du design graphique ne conforterait-elle pas l'hypothèse selon laquelle la sémiologie et la sémiotique vaudraient pour sciences matricielles, paradigme de la traduction et d'au moins un secteur particulier du design ?

- 37 Avant de répondre, rappelons le quatrième paradigme envisagé par George Steiner. La quatrième discipline matricielle convoquée tient à la « topologie », c'est-à-dire à :

la branche des mathématiques qui traite des différents points d'une figure et des propriétés fondamentales de celle-ci qui ne varient pas quand on la déforme (quand on imprime à la membrane sur laquelle on a placé un triangle sous forme conique ou sphérique). L'étude de ces constantes et fonctions géométriques et algébriques qui ne sont pas affectées par la transformation est [en effet] apparue décisive pour les mathématiques modernes. Elle a révélé des traits communs à des groupements sous-jacents parmi une foule de fonctions et d'organisations de l'espace apparemment diverses<sup>72</sup>.

- 38 L'hypothèse de George Steiner est donc que « certains invariants et constantes charpentent la multiplicité des formes d'expression de notre culture<sup>73</sup> », et que la recherche de ces invariants ayant déjà occupé « Panofsky, F. Saxl, Edgar Wind, E. H. Gombrich et bien d'autres », une recherche similaire « des invariances à l'intérieur d'une transformation » pourrait occuper la traduction, les recherches sur la traduction, qui n'est qu'une province de la culture<sup>74</sup>. Devrions-nous rechercher les invariants et constantes du design qui, après tout, n'est qu'une forme d'expression de notre culture parmi d'autres ? De façon inattendue, la discipline paradigmatique unissant traductologie et théorie du design serait-elle les mathématiques topologiques ?

## Disciplines fondamentales du design

- 39 Avant de répondre, il paraît judicieux de maintenir ces quatre pistes ouvertes et de prendre en compte le fait que, pour le design, la question de la scientificité semble davantage posée en termes de disciplines fondamentales qu'en termes de paradigme, quelle que soit l'acception réservée à cette notion. Quand Alain Findeli explique l'idée d'habitabilité du monde, il renvoie tout d'abord aux designers italiens qui l'ont retravaillée, puis remonte aux philosophes et poètes dont nous avons fait état<sup>75</sup>. Il poursuit en indiquant que la finalité du design est « d'accroître ou du moins de préserver l'habitabilité du monde, ceci dans toutes ses dimensions ou ordres de réalité : physique/matérielle, psychique (cognitive, affective, praxique) et spirituelle/culturelle/symbolique (la terminologie varie selon les auteurs)<sup>76</sup> ». D'un point de vue épistémologique, il souligne, d'un même geste, qu'une approche « poétique ou philosophique », à la lisière de l'anthropologie, ne suffit pas pour fonder scientifiquement le design et doit être précisée par le recours à d'autres disciplines scientifiques.
- 40 Pour ancrer scientifiquement le design, la science, qui s'intéresse « aux relations entre les humains et leur environnement », devrait étendre son champ « aux dimensions culturelles et spirituelles de l'expérience et de l'habitabilité humaines, et par conséquent prendre en compte le champ où s'exerce et se construit la liberté et l'émancipation des habitants du Monde, donc aux interactions entre l'esprit humain et son environnement, notamment le sémiocosme, sans pour autant négliger les autres

ordres de réalité<sup>77</sup> ». Mais il lui faudrait également recourir au pragmatisme dans la mesure où « les chercheurs en écologie humaine considèrent le monde comme un objet (à connaître) alors que les chercheurs en design le considèrent comme un projet (à réaliser<sup>78</sup>). »

- 41 Il en ressort que la question de la scientificité du design est formulée en termes de fondements épistémologiques et qu'elle repose sur trois disciplines : l'anthropologie, l'écologie humaine élargie et le pragmatisme. Comment pourrions-nous répondre à la question de savoir s'il faut admettre que les théories du design ne sont, comme la traductologie, qu'un « art exact » et pas une « science » ? En premier lieu, nous pourrions nous inspirer de George Steiner. Tout comme lui, nous conserverions cette idée en ligne de mire. Nous n'oublierions pas que la traductologie est paradigmatique, sert de modèle en matière de faiblesses scientifiques, et qu'une recherche épistémologique relative au design et à ses théories est peut-être plus vaine qu'autre chose, tout en poursuivant notre enquête pour ne pas renoncer trop vite à la scientificité du design. Tout notre article nous pousse en effet moins à répondre qu'à élaborer un programme de recherche ouvert à d'autres auteurs que ceux convoqués dans le cadre du présent article.
- 42 En second lieu, nous pourrions garder à l'esprit que le problème de la scientificité de la traduction et de la traductologie paraît se formuler en termes de paradigme, de science matricielle là où, dans le champ du design et de ses théories, il s'énonce davantage en termes de disciplines fondamentales. Mais, dans le même temps, nous devrions aussi admettre que cette double quête produit du singulier comme du commun. L'herméneutique demeure une visée paradigmatique propre à la traductologie, de même que le pragmatisme ne semble requis que par le design et sa théorisation. Mais la sémiologie ou sémiotique et l'anthropologie sont communément requises, d'un point de vue paradigmatique ou fondamental, par ces deux champs, fussent-elles mâtinées de mathématiques topologiques pour la première et d'écologie humaine élargie à la culture pour la seconde.
- 43 C'est donc sur ce point que s'achève notre enquête. Partie de la métaphore, de sa prégnance dans le domaine de la traductologie, à commencer par les métaphores exprimant l'activité même de traduction, nous nous sommes étonnée de la facilité avec laquelle elles pouvaient être transposées au design. En interrogeant la signification et la portée de cette transposition, nous avons admis que la connotation constitue un problème commun à ces deux champs, que créer et concevoir dans le champ du design sont des modalités de traduction, que la langue et le projet de design détiennent une puissance fictionnelle et temporelle. Nous avons néanmoins compris que l'usage et l'intérêt des métaphores renvoient, dans ces deux domaines, à un problème d'ordre épistémologique. La question a été de savoir si la traduction et la traductologie, qui ont bien identifié le risque encouru à encourager la métaphore, ne seraient pas paradigmatiques pour le design et ses théories. Notre ambition, dans cet article, a moins été de répondre que de proposer, à nos lecteurs potentiels, un programme de recherche. S'agit-il d'adopter, en nous dotant de José Ortega y Gasset comme figure tutélaire, un mode aporétique de réflexion<sup>79</sup> ? Reste à savoir quelle option nos lecteurs choisiraient, et s'ils choisiraient, entre la voie de « l'art exact » et celle des sciences communes – sémiologie, sémiotique, anthropologie – si ce n'est paradigmatiques ou fondamentales en matière de traductologie et de théories du design.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Bellos David, *Is Thar a Fish in Your Ear? Translation and the meaning of Everything*, London, Penguin Books, 2011; rééd. *La traduction dans tous ses états*, Paris, Flammarion, coll. Champs essais, traduit par Daniel Loayza, 2018.
- Benjamin Walter, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, 2000.
- Berman Antoine, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Mauvezin, éditions Trans-Europ-repress, 1985 ; rééd. Paris, éd. du Seuil, 1999.
- Berman Antoine, *L'Âge de la traduction. « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. Intempestives, 2014.
- Brown Tim et Katz Barry *Change by design. How design thinking transforms organizations and inspires innovation*, New York, Harper Business, 2009; rééd. *L'Esprit design. Comment le design thinking change l'entreprise et la stratégie*, Montreuil, Pearson France, traduit par Laurence Nicolaieff, 2014 (1<sup>re</sup> éd. 2009).
- Findeli Alain, « La recherche-projet en design et la question de la question de recherche : essai de clarification conceptuelle », dans *Sciences du design*, Paris, PUF, n° 1, 2015.
- Kuhn Thomas Samuel, *The Structure of the Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1962 (1<sup>re</sup> éd.); rééd. *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, coll. Champs Flammarion, traduction Laure Meyer, 1983.
- Ladmiral Jean-René, « Sourciers et ciblistes », dans *Revue d'Esthétique* n° 12, Toulouse, Privat, 1986.
- Launay Marc (de), *Qu'est-ce que traduire ?*, Paris, Vrin, 2017.
- Maldonado Tomás, *Environnement et idéologie*, Paris, Union Générale d'Édition, coll. 10-18, traduit de l'italien par Giovanni Joppolo, 1972.
- Masson Yves, « Postface », dans José Ortega y Gasset, *Misère et splendeur de la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, coll. Traductologiques, 2013.
- Masure Anthony, « Dispositifs et appareils », dans *Design et humanités numériques*, éditions B42, coll. Esthétiques des données, 2017.
- Mounin Georges, *Les Belles infidèles*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, Cahiers du Sud, 1955 ; rééd. aux Presses universitaires du Septentrion, coll. Traductologie, 2016 (3<sup>e</sup> édition).
- Norman Don, *The Psychology of Everyday Things* (1988), réédité sous le titre *The Design of Everyday Things*, New York, Basic Books, 2013.
- Papanek Victor, *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*, New York, Pantheon Books, 1971; rééd. Victor Papanek, « Préface », dans *Design pour un monde réel : écologie humaine et changement social*, Paris, Mercure de France, 1974.
- Ricœur Paul, *Le Paradigme de la traduction* dans Paul Ricœur, *Sur la traduction*, Paris, Les belles Lettres, coll. Les Traductologiques, 2018 (1<sup>re</sup> éd. Bayard, 2004).
- Steiner George, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford, Oxford University Press, 1975 (pour la 1<sup>re</sup> édition) ; rééd. *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin

Michel, traduction de P.-E Dautat, 1998 (pour la 2<sup>e</sup> édition française d'après la 3<sup>e</sup> édition anglaise de 1998).

Vial Stéphane, *Court traité du design*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2010.

Wismann Heinz, *Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel, 2012 ; rééd. Paris Flammarion, coll. Champs, 2014.

## NOTES

1. Berman Antoine, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Mauvezin, éditions Trans-Europ-repress, 1985 ; rééd. Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 26 et p. 32.
2. *Genèse*, XI, 2-7.
3. Sur la langue adamique et son interprétation par Walter Benjamin, consulter Steiner George, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford, Oxford University Press, 1975 (pour la 1<sup>re</sup> édition) ; rééd. *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel, traduction de P.-E Dautat, 1998, p. 102 (pour la 2<sup>e</sup> édition française d'après la 3<sup>e</sup> édition anglaise de 1998).
4. Sylvie Daumal, *Le Design d'expérience utilisateur*, Paris, Eyrolles, 2012, p. 21-27 : la citation est reprise à Stéphane Vial, *Le Design*, Paris, PUF, coll. Que Sais-Je, n° 201, p. 95 (2<sup>e</sup> éd.).
5. Findeli Alain, « La recherche-projet en design et la question de la question de recherche : essai de clarification conceptuelle », dans *Sciences du design*, Paris, PUF, n°1, 2015, p. 51.
6. Larbaud Valery, *De la traduction*, Arles, Actes Sud, 1984, p. 31-32. Il s'agit d'un extrait de *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1946.
7. Berman Antoine, *op. cit.*, p. 43.
8. *Ibid.*, p. 45.
9. Mounin Georges, *Les Belles infidèles*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, Cahiers du Sud, 1955 ; rééd. aux Presses universitaires du Septentrion, coll. Traductologie, 2016 (3<sup>e</sup> édition), p. 24-25.
10. *Ibid.*, p. 24.
11. Von Humboldt Wilhem, *Introduction à l'œuvre sur le Kavi*, 1835 ; rééd. *Introduction à l'œuvre sur le Kavi*, §31, Paris, Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1974.
12. De Launay Marc, *Qu'est-ce que traduire ?*, Paris, Vrin, 2017, p. 39.
13. Ladmiral Jean-René, « Sourciers et ciblistes », dans *Revue d'Esthétique*, n° 12, Toulouse, Privat, 1986.
14. Berman Antoine, *op. cit.*, p. 44.
15. Steiner George, *op. cit.*, p. 183.
16. Sur ce point, voir le *Litttré* : « projet » vient du « Lat. *projectus*, action de jeter en avant, de *projicere* » ; <https://www.littre.org/definition/projet>, consulté le 15 mars 2020.
17. Steiner George, *op. cit.*, p. 193.
18. *Ibid.*, p. 204-205.
19. *Ibid.*, p. 406.
20. Desarthe Agnès, *Comment j'ai appris à lire*, Paris, Stock, coll. Points, 2013.
21. *Ibid.*, p. 124.
22. *Ibid.*
23. Cette conférence fut donnée en 1939, à New-York, sous le titre *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*. Zweig Stefan, *Le Mystère de la création artistique*, dans Zweig Stefan, *Essais*, Paris, le Livre de poche, La Pochotèque, édition préfacée, établie et annotée par Isabelle Hausser, traduction de Dominique Tassel, 2001 [1<sup>re</sup> édition française] ; rééd. *Le Mystère de la création artistique*, Tesseracte, Pageine d'Arte, coll. Ciel vague, 2018, p. 24-25.

24. Steiner George, *op. cit.*, p. 302.
25. *Ibid.*, p. 313.
26. Papanek Victor, *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*, New York, Pantheon Books, 1971 ; rééd. Papanek Victor, « Préface », dans *Design pour un monde réel : écologie humaine et changement social*, Paris, Mercure de France, 1974, p. 23.
27. *La Tâche du traducteur* paraît pour la première fois en accompagnement de la traduction par Walter Benjamin des *Tableaux parisiens* de Charles Baudelaire, en 1923. Nous avons utilisé le texte paru dans *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, traduit de l'allemand par De Gandillac Maurice, Rochlitz Rainer et Rusch Pierre, 2000, p. 246-247.
28. *Ibid.*, p. 248.
29. Braungart Michael et McDonough William, *Cradle to Cradle. Créer et recycler à l'infini*, Paris, Gallimard, Collection Manifestô – Alternatives, 2011.
30. Bellos David, *Is Thar a Fish in Your Ear? Translation and the Meaning of Everything*, London, Penguin Books, 2011 ; rééd. *La Traduction dans tous ses états*, Paris, Flammarion, coll. Champs essais, traduit par Loayza Daniel, 2018, p. 37.
31. Vial Stéphane, *Le Design*, Paris, PUF, coll. Que Sais-Je, 2017, p. 13-14 [1<sup>re</sup> édition 2015].
32. Benjamin Walter, *op. cit.*, p. 256-257.
33. Berman Antoine, *L'Âge de la traduction. « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. Intempestives, 2014, p. 28.
34. Wismann Heinz, *Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel, 2012 ; rééd. Paris Flammarion, coll. Champs, 2014, p. 16.
35. *Ibid.*, p. 116.
36. *Ibid.*, p. 16.
37. Brown Tim et Katz Barry, *Change by design. How design thinking transforms organizations and inspires innovation*, New York, Harper Business, 2009 ; rééd. *L'Esprit design. Comment le design thinking change l'entreprise et la stratégie*, Montreuil, Pearson France, traduit par Nicolaieff Laurence, 2014 (1<sup>re</sup> édition 2009).
38. Brown Tim et Katz Barry, *op. cit.*, p. 2.
39. *Ibid.*, p. 59.
40. Dans Maldonado Tomás *Environnement et idéologie*, Paris, Union Générale d'Édition, coll. 10-18, traduit de l'italien par Joppolo Giovanni, 1972. La première édition du recueil est parue à Turin Einaudi editore, en 1970.
41. *Ibid.*, voir la note du traducteur p. 6.
42. *Ibid.*
43. *Ibid.*
44. Steiner George, *op. cit.*, p. 21.
45. Ricœur Paul, *Le Paradigme de la traduction* dans *Sur la traduction*, Paris, Les belles Lettres, coll. Les Traductologiques, 2018 (1<sup>re</sup> éd. Bayard, 2004).
46. *Ibid.*, p. 22. Le relativisme de la traduction a notamment été développé par l'ethnologue Benjamin Lee Whorf : voir le même ouvrage de Paul Ricœur, p. 19.
47. Ricœur Paul, *op. cit.*, p. 22.
48. Findeli Alain, *op. cit.*, p. 52.
49. *Ibid.*, p. 53.
50. Ricoeur Paul, *Sur la traduction*, *op. cit.*, p. 29.
51. Par codesign, nous entendons une manière collective de faire du projet, le designer ayant pour rôle de fédérer les différents acteurs et usagers au cours du processus de conception et de réalisation. Des exemples peuvent être examinés sur le site de La Preuve par 7, dont Patrick Bouchain est un des fondateurs : <https://lapreuvepar7.fr/les-acteurs/> (consulté le 17 mars 2020).
52. David Bellos, *La Traduction dans tous ses états*, *op. cit.*, p. 37.
53. *Ibid.*

54. Vial Stéphane, *Court traité du design*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2010, p. 7.
55. Bellos David, *La Traduction dans tous ses états*, *op. cit.*, p. 38.
56. *Ibid.*, p. 41.
57. Sur ce point, consulter Don Norman, *The Psychology of Everyday Things* (1988), réédité sous le titre *The Design of Everyday Things*, New York, Basic Books, 2013, p. 10-13.
58. Steiner George, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, *op. cit.*, p. 282-283.
59. Masure Anthony, « Dispositifs et appareils », dans *Design et humanités numériques*, éditions B42, coll. Esthétiques des données, 2017, p. 95.
60. Steiner George, *op. cit.*, p. 374.
61. *Ibid.*, p. 401.
62. Kuhn Thomas Samuel, *The Structure of the Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1962 (1<sup>re</sup> éd.) ; rééd. *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, coll. Champs Flammarion, traduction Laure Meyer, 1983, p. 11.
63. Steiner George, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, *op. cit.*, p. 556. En fait, cette définition de l'herméneutique est très proche de l'attitude empathique que Schleiermacher prône à l'égard de l'auteur à traduire. Comprendre un texte pour le traduire, c'est en quelque sorte entrer en empathie avec son auteur.
64. *Ibid.*, p. 411.
65. *Ibid.*, p. 410.
66. *Ibid.*, p. 411 : en fait d'anthropologie, George Steiner cite l'*Anthropologie structurale*, de Claude Lévi-Strauss.
67. Ces deux disciplines ne sont pas toujours clairement distinguées.
68. *Ibid.*, p. 558.
69. *Ibid.*
70. *Ibid.*, p. 559.
71. *Ibid.*, p. 410.
72. *Ibid.*, p. 571.
73. *Ibid.*
74. *Ibid.*, p. 572.
75. Alain Findeli, « La recherche-projet en design et la question de la question de recherche : essai de clarification conceptuelle », dans *Sciences du design*, Paris, PUF, 2015/1 n° 1, p. 51. Il écrit : « À ma connaissance, le terme d'habitabilité a été proposé au début des années 1980 en design par les Italiens (Branzi, Manzini, peut-être Mendini). On attribue parfois son origine au texte de Heidegger « Bâtir, habiter, penser » (*Bauen, Wohnen, Denken*, 1951), lui-même inspiré par le poète Hölderlin. »
76. *Ibid.*, p. 51.
77. *Ibid.*
78. *Ibid.*, p. 52.
79. Sur le caractère aporétique de la philosophie de la traduction proposée par ce philosophe espagnol, voir Jean-Yves Masson, « Postface », dans José Ortega y Gasset, *Misère et splendeur de la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, coll. Traductologiques, 2013, p. 80.

---

## RÉSUMÉS

Dans quelle mesure traductologie et théories du design peuvent-elles être scientifiques ? C'est en partant des métaphores utilisées dans le domaine de la traductologie et de leur éventuelle transposition au design et à ses théories que cette question émerge. Cet article éclaire les fondements de cette transposition et, ce faisant, met au jour les faiblesses épistémologiques que ces deux disciplines partagent au point que la première pourrait être considérée comme paradigmatique pour la seconde. Sans clore le débat, il encourage son lecteur à se demander s'il ne vaudrait pas mieux renoncer à toute scientificité pour penser ces deux disciplines comme des « arts exacts ».

To what extent can translation studies and design theories be scientific? It is on the basis of the metaphors used in the field of translation studies and their possible transposition to design and its theories that this question emerges. This article sheds light on the foundations of this transposition and, in doing so, sheds light on the epistemological weaknesses that these two disciplines share to the point that the first could be considered as paradigmatic for the second. Without closing the debate, he encourages his reader to ask himself whether it would not be better to give up all scientificity to think of these two disciplines as “exact arts”.

## INDEX

**Mots-clés :** métaphores et design, métaphores et traductologie – épistémologie des sciences du design, épistémologie de la traductologie, paradigme et sciences du design, paradigme et traductologie

**Keywords :** metaphors and design, metaphors and translation studies, epistemology of design sciences, epistemology of translation studies, paradigm and design sciences, paradigm and translation studies

## AUTEUR

### CATHERINE CHOMARAT-RUIZ

Professeure des Universités, en philosophie et design, à Paris 1 Panthéon-Sorbonne, membre de l'Institut de recherche Acte ; catherine.chomarat@univ-paris1.fr