

ans une foule de procès pour obtenir la reconnaissance de ses droits au brevet. En Europe, à l'exception de la France, on ne lui a jamais accordé de brevet, en dépit de tout le zèle qu'il a déployé à cette fin. C'est en se fondant sur l'existence déjà attestée de dispositifs télégraphiques semblables que les différentes administrations de brevet s'y sont refusées" [Oberliesen, 1982, p. 107]. Pour l'histoire des premières formes de télégraphie (optique) qui remontent jusqu'à l'antiquité ainsi que pour le développement de différents procédés télégraphiques électrotechniques (entre autres, Sömmering, 1809 ; Gauss, Weber, Steinheil, 1835 ; Cooke, Wheatstone, 1837) ; cf. également [Oberliesen, 1982, p. 12-107] ou, avec une perspective sur les présuppositions et les effets socioculturels de la technique d'information à distance [Flichy, 1991, p. 17-79].

⁵ "L'utilisation publique fut inaugurée le 24 mai 1844, avec le message : «What hath God wrought ?»" (Encyclopaedia Britannica, vol. 15, 1990).

moins dans un certain sens qui reste à préciser, sans que cela plaide absolument contre lui.

Ce qui en revanche est hors de discussion c'est que la phrase télégraphiée de Washington à Baltimore et retour *ne provient pas* du professeur de New York. Car ce qui est décisif pour la force convaincante de l'acte inaugural dont il a fixé le cérémonial, c'est que Morse ne pouvait pas câbler à Baltimore quelque chose qui eût été convenu auparavant avec le technicien *opérateur* situé au lieu de destination. Pour jouer le jeu de sa dramaturgie, Morse se fit remettre dans la salle de la Cour Suprême du Capitole une sentence sélectionnée par quelqu'un d'autre. Il avait choisi pour ce rôle Miss Annie Ellsworth, la fille du fonctionnaire entre les mains duquel il avait déposé sa demande de brevet sept ans auparavant. C'est ainsi que l'histoire de la télégraphie doit son accent ouvertement vétéro-testamentaire à cette jeune personne experte en Bible.

Si à une telle solennité on compare le caractère rationnel et sécularisé de ce qui a servi, quelque trente ans plus tard, à inaugurer l'ère du téléphone — "Mr. Watson, venez ici, je veux vous voir" [Bray, 1995, p. 49] —, on sera saisi par le contraste. Avec cette phrase profane, proférée dans le pavillon de son appareil, Alexandre Graham Bell parvenait, le 10 mars 1876, face à un public à son tour stupéfait, à rendre palpable la présence de son assistant invisible et hors de portée auditive. Ce faisant, Bell laissait ouverte — ou en suspens — la question de l'origine de cette nouvelle technique. Et cependant, il suffit de penser aux fatras de conversation ordinaire qui, dans les moyens de communication publics parviennent à notre ouïe de manière stéréotypée et sans que cela fasse problème, pour voir que les mots prononcés sont demeurés le paradigme de la fréquence avec laquelle ce médium est utilisé.

D'où le contraste entre, d'une part, ce qu'on peut qualifier en reprenant un terme bühlérien [Bühler, 1978 (1934), 28 sq], d' "appel" de Bell, et la parfaite compacité sémiologique du premier message de Morse officiellement enregistré de l'autre. Le *Telegraph operator* d'alors, Lewis Coe, a expressément signalé que la citation biblique qui, le 24 mai 1844, a parcouru dans les deux sens le trajet de Washington à Baltimore et retour était — et cela de manière tout à fait correcte — pourvue d'un point d'exclamation, ce qui s'oppose à la fausse transcription avec un point d'interrogation — "Quelle grandeur les œuvres de Dieu ?" — qui est consignée depuis lors dans les livres d'histoire ou les ouvrages de vulgarisation [Coe, 1993, p. 32]. Au point d'ailleurs de figurer, comme j'ai pu le constater, dans les colonnes de l'*Encyclopaedia Britannica*⁵.

Mais si, au fil des ans, c'est un point d'interrogation qui a pris la place du point d'exclamation, cela pourrait bien renvoyer au fait qu'étant donnée sa syntaxe, et avec l'intonation correspondante, la phrase "Quelle grandeur les œuvres de Dieu" ne pouvait guère être comprise autrement que comme une question. Et pourtant. Ce que l'*operator* a réémis de

Baltimore à New York, c'était, non pas une question, mais très précisément ce qu'il avait reçu de Washington. Une phrase avec un point d'exclamation.

Si l'*operator* avait reçu la même phrase avec un point d'interrogation, voire le cas échéant dépourvue de guillemets, on ne se serait pas étonné à Washington, et pas seulement à cause de la rapidité de l'échange, de ce que la question soit retournée à l'émetteur sans réponse. Car la tâche de l'*operator*, comme de manière générale de l'ensemble du système mis au point par le professeur Morse, ne consistait en rien à répondre à des questions ou à comprendre des messages proférés. La seule chose qui comptait c'était bien davantage de transmettre à un récepteur ce qui avait été émis par un émetteur, si possible à l'identique et sans distorsion humaine. Et la résolution de cette tâche avait de quoi stupéfier — par elle-même.

Toutefois, ce qui fut réémis au bout de deux minutes de Baltimore à Washington, ce n'était pas simplement une exclamation et pas davantage une simple citation de la Bible ; ce fut la réponse à une question sans espace pour l'inscrire : *Non, ce qui s'est produit et qui a emprunté pour cela les fils du circuit, ce ne fut pas œuvre du diable. Mais pas non plus une œuvre humaine triviale. Bien plutôt, et c'est ce qu'implique le verset retenu par Miss Ellsworth, il fallait voir dans l'invention de Samuel Morse un signe de la grâce divine, le déploiement au moment voulu de la puissance investie dans la création.*

Face à un tel pathos n'y avait-il pas quelque mesquinerie à mettre en question après coup les prétentions à la priorité lors de l'attribution des droits de brevet ou de mettre en doute la solidité des compétences de Morse en physique ? Sans doute. Mais plus insistante à coup sûr qu'une telle question se pose celle qui concerne ce que tout cela a affaire avec le thème de la reproductibilité technique de la langue (ou des langues).

Or s'il est un moment auquel il soit possible d'assigner quelque chose de tel que le commencement de la reproductibilité technique, ou encore, comme il faudrait dire plus précisément, au risque de surcharge, le commencement de *l'enchâssement technique de la reproductibilité de la langue*, c'est sans doute le début de l'ère de la télégraphie électromagnétique qui peut y prétendre, plus que n'importe quel autre événement. Et cependant, s'il importe de ne pas réduire les structures à l'unicité de l'événement, c'est moins par déférence à Claude Lévi-Strauss que parce que ce dont il s'agit est double ; en effet, il faut souligner d'une part la force — en même temps non reconnue — avec laquelle la personne et l'œuvre de Samuel Morse sont engagées dans la problématique, due à Benjamin, de la reproductibilité technique ; et, en second lieu, montrer que, et pour quelle raison, présente dès l'événement dont il est ici question, une structure est visible qui résiste à la simple transposition à la langue (aux langues) de la thèse de Benjamin relative à l'œuvre d'art.

Le 15 novembre 1832, soit quelques douze années avant l'événement inaugural (dans l'ordre de la communication) qu'on vient de rapporter, Samuel Morse accostait à New York et débarquait du Sully. Il avait, dans les bagages qu'il ramenait avec lui de son deuxième voyage en Europe, deux objets bien différents presque à tout point de vue. Le premier était une toile peinte, mesurant 187 cm sur 274 cm et emballée selon toute vraisemblance en prévision de ce moment même ; à cette toile, Morse avait travaillé avec acharnement et dans des circonstances dramatiques au cours des derniers mois de son séjour parisien ; il comptait sur elle pour asseoir définitivement à New York sa prétention au rôle de peintre majeur de son temps.

Il en alla cependant autrement. L'exposition de son œuvre monumentale, *The Gallery of the Louvre*, relevant du genre "cabinet d'amateur" lui valut un éclatant échec. Dans *The Gallery of the Louvre*, qui montre le salon carré avec vue sur la Grande galerie dans l'alignement du Musée, Morse s'était efforcé de rassembler dans un ordre étudié tout ce qui comptait alors dans la peinture européenne. De Leonard, de Titien et de Caravage, en passant par Rembrandt, Rubens et Van Dyck pour déboucher sur Poussin et Watteau, ce qui s'offrait au public américain en ce "cabinet d'amateur" était l'art des grands maîtres européens. Morse avait copié pas moins de 37 tableaux, de *Mona Lisa* à *l'Embarquement pour Cythère* — en plaçant devant eux des groupes d'artistes en train de copier dans des poses diverses⁶. À gauche enfin, au premier plan du tableau, sur la toile d'un peintre à la casquette rouge, on voit les esquisses d'une copie en cours d'exécution et dont les visiteurs du Musée Terra où l'original se trouve aujourd'hui sont peut-être en état d'identifier le modèle, ce qui malheureusement ne m'a pas été possible à partir des reproductions disponibles de *The Gallery of the Louvre*.

Ce tableau, qui passe depuis lors pour son testament artistique, rapporta directement à Morse durant l'exposition new yorkaise 15 dollars par semaine et dès août 1834, plein d'amertume, il le vendit pour la somme de 1200 dollars⁷. Il est vrai qu'à cette époque Morse avait été nommé au poste de professeur d'arts plastiques à l'Université de New York. Mais ce qui l'occupait surtout, comme le remarquaient ses étudiants en hochant la tête, c'étaient des projets d'une tout autre espèce — des projets qui avaient à voir avec l'autre objet ramené dans ses bagages, c'est-à-dire un journal qu'il avait tenu durant son voyage.

Pendant les semaines de la traversée de l'Atlantique à bord du *Sully*, Morse avait eu, comme il y est revenu avec insistance par la suite, des entretiens animés avec le Dr. Charles T. Jackson, jeune médecin de Boston. Au cours de ces entretiens, il avait évoqué les perspectives qu'ouvraient les expériences électro-magnétiques menées par Ampère et qui venaient d'être rendues publiques. On sait aussi que Morse, sous le coup des influences qu'avaient pour la vie quotidienne des Français les

⁶Pour l'exposition *princeps de New York de «The Gallery of the Louvre»*, Morse avait composé un "Catalogue descriptif des tableaux, au nombre de 37, des maîtres les plus célèbres, copiés dans la galerie du Louvre"; il contient une préface très instructive qui est reproduite in [Staiti, 1989, p. 244 sq].

⁷Selon [Coe, 1993, p. 28], Daniel J. Terra fit acquisition du tableau en 1892 auprès de Syracuse University pour un montant de 3,2 millions de dollars.

informations transmises par sémaphores optiques, s'était intéressé de près, au cours de son séjour parisien, à ce système de communication mis au point par les frères Chiappe et qu'il avait rendu visite à la station relais visible de loin installée sur la toiture la plus élevée du Louvre. Dans un des entretiens échangés avec le Dr. Jackson on doit par la suite, si on en croit le Journal, considérer comme un déclic décisif le jugement suivant :

“Si la présence de l'électricité peut être rendue visible en quelque point que ce soit du circuit, je ne vois pas ce qui empêcherait un contenu informatif d'être instantanément transmis par l'électricité à quelque distance que ce soit” [Morse, 1914].

A l'automne 1835⁸, Morse conduisit pour la première fois des amis et des relations dans une pièce qu'il avait louée au troisième étage du bâtiment de l'Université qui venait d'être achevé, afin de leur montrer sa toute dernière œuvre. Mais au lieu d'entrer dans un atelier d'artiste, ses visiteurs pénétrèrent dans un laboratoire technique et ce qu'ils virent au milieu d'appareils, de bobines et d'éléments de batteries galvaniques, c'était un appareillage curieux installé dans un chevalet en bois qui ne servait plus à déployer une toile à peindre. Tel qu'il leur fut présenté, ce dispositif enregistrait des impulsions électriques qu'il recevait au moyen d'un crayon fixé à un levier en une suite régulière de points et de traits sur un ruban animé par un mécanisme d'horlogerie. Et grâce à une corrélation déterminée par Morse et explicitée par lui entre points et traits d'un côté et lettres, nombres et signes de ponctuation de l'autre — la première forme encore balbutiante du *Code Morse International* —, les visiteurs purent reconnaître dans ce qui s'enregistrait sur le ruban ce que le Professeur leur avait dit au moment où il leur exposait le système d'émission de son appareil.

Dans le manuel biographique élémentaire *Hommes de la technique* publié en 1925 par Conrad Matschoss, ces processus si chargés d'histoire sont rendus comme suit :

“Ses piètres succès comme peintre l'ont obligé à explorer un autre domaine : en 1835 il construisit un appareil télégraphique” [Brauner, 1991, p. 247].

Ce faisant, le manuel de Conrad Matschoss a manifestement visé trop court. Il me semble que face à cette image parfaitement emblématique du dispositif électromagnétique de reproduction installé sur un chevalet en bois, il est impossible d'évacuer la question que pose, après et avec Morse, le rapport entre art, procédé producteur d'image et technique de reproduction langagière.

*
* * *

⁸Selon [Coe, 1993, p. 29], ce prototype historique se trouve dans la collection de la Smithsonian Institution. Les reproductions disponibles ne montrent cependant pas cet original en son aura, mais les répliques passablement nombreuses et pour partie en état de fonctionner du premier appareil Morse. Staiti signale “un air curieusement à la Duchamp pour son télégraphe de 1837” [1989, p. 226].

Dans l'énoncé qui ouvre la deuxième version de son Essai sur "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", Walter Benjamin écrit à peine un siècle plus tard :

"Par principe même, l'œuvre d'art a toujours été susceptible de reproduction. Ce que des hommes avaient fait, d'autres hommes pouvaient toujours le refaire après eux [Benjamin, 1971 (1936-38), I,2,p. 474 ; 1971, t. 2, p. 172]".

Si une œuvre d'art, telle par exemple *The Gallery of the Louvre*, est par principe reproductible, cela ne signifie pas encore que sa reproductibilité lui appartient de manière inaliénable, qu'elle est ordonnée ou assignée à reproductibilité. Ce tableau étant de fait une œuvre d'art, il n'a pas d'emblée besoin d'être reproduit, il existe, tout comme les chefs d'œuvre qui y sont reproduits, indépendamment du fait qu'ils sont, ou ne sont pas, repris et refaits.

Les langues, elles aussi, sont par principe reproductibles, mais sur un autre mode qu'une œuvre d'art. Car des langues, on ne peut dire seulement qu'elles sont toujours reproductibles : elles n'ont pas d'autre manière ni d'autre moyen d'exister que par la reproduction. Du fait d'être parlées, elles sont reproduites, de jour en jour et de lieu en lieu. Celui qui parle, donc, n'aboutit pas seulement à transmettre une information à quelqu'un d'autre, il contribue en même temps à la reproduction de la langue qu'il parle. Des millions de fois, les éléments d'une langue sont quotidiennement reproduits. Et une langue qui ne circule pas de cette manière, qui n'est pas relancée et répétée de l'un à l'autre, cesse d'exister en tant que telle.

Comme on peut le voir en se rapportant à ses Notes manuscrites, personne n'a inscrit de manière plus incisive que F. de Saussure cette idée au cœur d'une théorie linguistique (Saussure *in* [Fehr, éd., 1997]). Cependant Saussure mettait bien en même temps en relief que, dans la reproduction des langues dans le parler de chaque jour, ce qui est en jeu ce n'est pas seulement la possibilité de leur durée, c'est aussi le fondement de leur incessante transformation. Car si nous apprenons et parlons la langue des autres en nous efforçant d'obtenir une reproduction aussi approchée que possible⁹ de ce que nous avons entendu, il n'en demeure pas moins que ce que nous disons se distingue toujours de manière perceptible et insurmontable de tout ce qui est dit par nous et par d'autres. Les langues ne peuvent donc faire autrement que de se modifier au cours de la répétition reproductrice, ce qui entraîne que dans la reproduction d'une langue ne cesse d'être impliquée la *multiplicité* des langues. Chaque mot proféré de manière neuve est entendu en tant que reproduction d'un autre, tout en portant toujours en lui en même temps la possibilité du changement, de l'innovation langagière.

⁹Paraphrase d'après Sigmund Freud [1992 (1891), p. 118].

Mais si tout mot est par principe la reproduction d'un autre, on voit s'effacer, semble-t-il, la distinction stipulée par Benjamin pour l'œuvre d'art entre l'unicité, l'aura de l'original et ses innombrables copies. Ou pour le dire autrement : si Benjamin peut parler en ce qui concerne l'œuvre d'art d'un original nimbé d'aura et lié à la matérialité stable d'un objet, la matérialité propre aux langues se distingue, à l'inverse, précisément par son caractère volatil. Car parler n'est possible que pour autant qu'un élément sonore prend constamment place à la suite de celui qui précède et c'est justement parce que les mots sont structurellement en transition, c'est justement parce que leur présence est précaire qu'ils ne se perpétuent qu'au prix d'une itération continuée.

Cependant que va-t-il se passer si, à la reproduction des langues due aux sujets humains qui les parlent, se substitue la reproductibilité *technique*, et que va-t-il en découler pour les langues en général ? S'il est juste d'admettre que l'invention de la télégraphie marque une étape importante, voire une étape décisive sur la voie qui mène à ce qu'on désigne aujourd'hui du terme de traitement électronique du langage ; ce serait sans doute témoigner d'une vue courte et erronée que de limiter la reproductibilité technique au système mis en œuvre en 1844 par le Professeur Morse.

En ce qui concerne l'histoire de la technologisation des langues [Ong, 1982], il faudrait alors porter à son actif une invention au moins aussi importante et aux effets incalculables : celle de l'impression¹⁰ qui a rendu possible la multiplication mécanique des textes au moyen de caractères mobiles en fonte. Comment l'écriture pourrait-elle ne pas être comptée au nombre des techniques de reproduction langagière ? L'écriture ne permet-elle pas le transport langagier à distance, libéré de l'homme parlant ? On peut même faire un pas de plus ; car tout au moins depuis les recherches de Milman Parry portant sur les épopées homériques en particulier et sur les procédés propres à ce qu'il est convenu d'appeler "littérature orale" en général, l'idée s'est imposée selon laquelle non seulement la forme répétitive de la mesure versifiée et de la rime, mais de manière générale les traits caractéristiques de la poésie épique n'ont pas peu contribué à la reproduction aussi fidèle que possible du matériau vocal par les aèdes qui le récitent de mémoire¹¹.

Il est hors de doute que face à ces procédés *mnémotechniques* on atteint avec la télégraphie un tout autre niveau de reproductibilité langagière, et cela non pas seulement parce que la transmission des langues est assumée par un *appareillage*, mais encore et surtout parce qu'on a commencé dans un premier temps par transposer les lettres, chiffres et signes de ponctuation en impulsions électriques discrètes, lesquelles ont été ensuite transposées en suites de points et de traits fonctionnellement identiques — le tout sous le signe de l'échange langagier. Ce qui, toutefois, en dépit de toutes les différences, assure le lien

¹⁰Cf. également [Eisenstein, 1978].

¹¹Cf. à ce sujet [Lord, 1960].

entre la mnémotechnique des aèdes épiques et les acquisitions les plus récents de la transmission langagière digitale, en passant par les lettres mobiles de l'impression et les points et traits de la télégraphie, c'est le fait suivant : ces procédés si divers portent sur et travaillent avec ce qui se *réitère* dans les langues et ce qui en elles est *dénombrable*, c'est à dire avec des phonèmes, des syllabes, des mots entiers ou aussi bien des schèmes prosodiques.

Si donc les langues sont reproductibles, que ce soit directement d'homme à homme ou par la médiation d'artefacts techniques, elles le doivent à ce qu'il y a en elles du dénombrable, à des unités en répétition — tout au moins à titre de postulat interprétatif. Cependant qu'il soit possible avec un tel postulat non seulement de travailler, mais aussi par extension de vivre tout aussi bien, ou, pour le dire autrement, qu'il se révèle pragmatiquement fondé à partir du fait que les mots entendus sont les mêmes que ceux prononcés, cela n'implique pas encore que l'identité alors postulée soit toujours donnée de fait et absolument. Et moins encore, comme je voudrais maintenant le montrer, cela ne signifie pas que ce qui est dénombrable en elles, soit par la même suffisant pour jouer un jeu riche de sens avec les langues.

*
* *

À l'heure même où le Congrès américain accordait le crédit de 30 000 dollars dont Samuel Morse avait besoin pour construire la ligne joignant Washington à Baltimore, c'est-à-dire en mai 1843, Edgar Allan Poe gagnait un concours de récit lancé par le journal *Dollar Magazin*, s'adjugeant du même coup le 1^{er} prix doté de 100 dollars. La disparité des enjeux financiers pourrait indiquer qu'avec le récit de Poe *Le Scarabée d'or* nous avons affaire à une toute autre région du royaume de l'invention... Ce qui toutefois m'intéresse dans cette affaire n'est pas le contraste entre les beaux-arts et la technique, mais bien davantage le rapport, trop peu pris en compte au plan de la théorie linguistique, entre technique de la communication et cryptologie.

Tout comme dans un roman policier classique, intervient dans *Le Scarabée d'or* un narrateur anonyme à la première personne, dont la compréhension assez lente conduit le héros, son ami, un certain William Legrand, à lui expliquer pas à pas comment il s'y est pris non seulement pour percer une difficile énigme en forme d'écriture chiffrée, mais aussi pour se libérer durablement de soucis pécuniaires accablants grâce au trésor qu'il a fini par récupérer par ce moyen.

Le hasard a mis un parchemin entre les mains de William Legrand et un second hasard lui fait percevoir la présence de figures appliquées sur ce

parchemin au moyen d'un produit chimique — figures qui ne deviennent distinctement reconnaissables qu'en exposant le parchemin à la chaleur. Ce qui émerge alors n'est rien d'autre qu'une suite de lettres, chiffres et points de ponctuation. Sans doute dans l'ordre où ils se présentent, ces signes paraissent-ils étranges¹², mais Legrand n'éprouve pas à leur égard le moindre doute :

“Ces caractères, comme chacun pourrait le deviner facilement, forment un chiffre, c'est-à-dire qu'ils présentent un sens (...)” [Poe, 1951, p. 94 ; 1982, p. 63].

¹²Voir la présentation du rébus dans Poe [1951 ; 1982].

Si donc ces signes véhiculent un sens, *parce qu'il s'agit là d'une écriture chiffrée*, restait alors à déchiffrer cette écriture, c'est-à-dire à percer le code. Et ce n'était plus alors pour Legrand qu'une question de temps et de combinatoire, car tel est son credo cryptanalytique :

“(...) il est vraiment douteux que l'ingéniosité humaine puisse créer une énigme de ce genre dont l'ingéniosité humaine ne vienne à bout par une application suffisante” [Poe, 1951, p. 95 ; 1982, p. 63].

Ne sommes-nous pas déjà tombés, quoique sous une autre forme et dans un autre contexte, sur une idée comparable ? Je relis la conclusion du passage déjà cité de Benjamin :

“Ce que des hommes avaient fait, d'autres hommes pouvaient toujours le refaire après eux” [Benjamin, 1971 (1936-38), I. 2, 474 ; 1971, p. 172].

Je ne puis pas malheureusement reprendre le détail des démarches combinatoires entreprises par Legrand pour démonter le mécanisme d'un chiffrement antérieur. Je m'en tiendrai aux deux principes qui le guident en cette affaire. Pour des raisons de pure économie, Legrand est partie de l'idée que l'écriture chiffrée qu'il a découverte repose sur un procédé de chiffrement simple, associant de manière bi-univoque un signe d'apparence fortement exotique à une lettre usuelle. Dans la terminologie de la cryptologie, on désigne un tel procédé courant sous le terme de “substitution monoalphabétique”¹³ — et c'est exactement le même procédé dont s'est servi au même moment Samuel Morse pour substituer au code alphanumérique les différents signes *point-trait* de son code télégraphique.

¹³Cf. à ce sujet Rudolf Kippenhahn [1997, p. 80 sq.].

Quand au second principe suivi par Legrand, on le connaît également, quoiqu'autrement appliqué, à partir de la télégraphie : Legrand rangea en effet les signes inventoriés d'après leur fréquence — et, par chance, il obtint des proportions correspondant à la distribution phonétique en anglais. Pour celui parmi les signes qui l'emportait largement quant à la fréquence de ces occurrences, Legrand retint un *e*, et Morse, comme on sait, choisit de son côté un simple point, afin d'économiser le coût

temporel de la transmission. Venaient ensuite dans le texte chiffré deux signes qui apparaissaient fréquemment dans le même ordre avant le supposé *e* en présumant par conséquent qu'il s'agissait de *t* et de *h* — auxquels de leur côté correspondent chez Morse un unique trait pour le premier et quatre points successifs pour le second.

On en restera là. Car avec ce procédé purement combinatoire — qui repose sur la proportion différente de langue à langue entre propriétés numériques et statistiques des phonèmes — on peut produire des codes et les percer ; ou encore convertir des messages langagiers en suites d'impulsions électriques pour les reconvertir à nouveau en caractères.

En ce point surgit, il est vrai, un problème qui n'est de nature ni seulement technique ni seulement combinatoire, mais avant tout et fondamentalement de nature *sémiologique*. C'est dans le fait que ce problème est posé, et dans la manière dont il l'est, que se trouve, comme j'ai l'intention maintenant de le montrer, le trait proprement décisif de la nouvelle de Poe.

Après avoir exposé l'ensemble des procédures de substitution — et cela de telle manière qu'on ne cesse de se demander d'où vient qu'on n'y soit pas soi-même parvenu — Legrand lit au narrateur stupéfait le texte enfin restitué en clair ; texte qui, au demeurant, est tout sauf clairement intelligible :

“Un bon verre dans l'hostel de l'évêque dans la chaise du diable quarante et un degrés et treize minutes nord-est quart de nord principale tige septième branche côté est lâchez de l'œil gauche de la tête de mort uné ligne d'abeille de l'arbre à travers la balle cinquante pieds au large” [Poe, 1951, p. 99 ; 1982, p. 66 sq].

En effet, avec cet alignement de syntagmes anglais, Legrand ne trouve pas d'écho chez le narrateur, lequel, comme on l'a dit, a la comprenette un peu dure, et résiste par ailleurs à la tentation de laisser mener par le bout du nez.

“Mais, dis-je, l'énigme me paraît d'une qualité tout aussi désagréable qu'auparavant. Comment peut-on tirer un sens quelconque de tout ce jargon de «chaise du diable», de «tête de mort» et d'«hostel de l'évêque» ?” [Poe, 1951, p. 99 ; 1982, p. 67].

Si remarquable que soit l'opération combinatoire mise en œuvre jusqu'ici par Legrand, il lui faut bien admettre qu'à s'en tenir à ses proclamations récentes sur “le parchemin non débrouillé”, il était loin d'être au bout de ses peines. Prendre à la lettre le passage “un bon verre dans l'hostel de l'évêque”, revient à se condamner inévitablement à l'échec si l'on se met en quête avec trop de hâte d'une bonne auberge. Tout au moins ce n'est pas par ce moyen qu'on trouvera le trésor escompté. Car pour faire apparaître qu'il s'agissait en fait d'une longue

vue et d'un promontoire rocheux du nom de *château de Bessop* à partir duquel on pouvait apercevoir un signe en relation avec la cachette cherchée, il ne fallait pas se contenter de la seule combinatoire mise en œuvre jusque-là — selon Legrand lui-même.

En revenant une fois encore au récit de Poe, on tombe sur une série de formulations qui donne quelque éclairage sur les enchaînements permettant à Legrand de mettre la main sur l'or recherché, autrement dit d'accéder à la signification recelée par le parchemin.

“Je dis que la singularité de cette coïncidence me stupéfia positivement pour un instant. (...) Mais, quand je revins de cette stupeur, je sentis luire en moi par degrés une conviction qui me frappa bien autrement encore que cette coïncidence” [Poe, 1951, p. 88 ; 1982, p. 59].

Tels sont les termes par lesquels ce même Legrand, au demeurant si soucieux de s'en tenir à une position purement rationnelle, rend compte de l'instant même ainsi que des circonstances particulières de la découverte des figures et des signes inscrits à la surface du parchemin. On lit un peu plus loin dans le même passage :

“(...) il y avait là réellement un mystère que je me sentais incapable de débrouiller ; mais, dès ce moment même, il me sembla voir prématurément poindre une faible lueur dans les régions les plus profondes et les plus secrètes de mon entendement, une espèce de ver luisant intellectuel, une conception embryonnaire de la vérité, dont notre aventure de l'autre nuit nous a fourni une si splendide démonstration” [Poe, 1951, p. 89 ; 1982, p. 59].

Il ne s'agit pas simplement ici de ce minime quanta d'irrationalité sans lequel l'entendement même le plus rationnel ne paraît pas pouvoir trouver d'issue ; et il s'agit moins encore d'un clin d'œil romantique conduisant à ruiner toute discipline méthodique en montrant que celle-ci repose en fin de compte sur de l'inexplicable et du fortuit. Ce dont il s'agit, c'est, en vérité, du rapport entre des textes et le lieu de leur production comme des circonstances de leur émergence et de leur apparition, de leur rapport avec le sol sur lequel s'inscrit leur trajectoire. Car — telle est la lecture qu'on peut faire également du compte rendu par Legrand de l'expédition couronnée de succès de la nuit précédente — s'il est parvenu finalement à résoudre l'énigme, c'est pour la raison que dès le premier instant il a admis que ce qui se donnait à entendre, ou à ne pas entendre, dans la pure contiguïté des choses, servait d'indice d'une trace restant à trouver ou de matériau d'une histoire en attente de reconstruction. Si donc, il y avait pour Legrand une différence entre voir dans le parchemin le crâne d'un chevreau (“a kid”) et non celui d'une chèvre (“a goat”), c'est parce qu'il lui est revenu en mémoire après coup qu'il avait trouvé le parchemin à proximité de l'épave d'un navire naufragé associé au nom de “Captain Kid”.

Pour pouvoir, à partir du texte restitué dans sa littéralité, reconstruire l'histoire sur laquelle ce texte ouvre des perspectives, et qui lui confère le sens cherché, Legrand va donc puiser à d'autres sources. Il piste des traces et des lieux, il est à l'affût de tournures locales, cherche à s'orienter à l'aide d'anciens toponymes. Et c'est justement par là que la démarche cryptanalytique de Legrand se distingue de la manipulation parfaitement automatisable d'un *Telegraph operator*. Car au lieu de transformer, comme le fait ce dernier, par substitution monoalphabétique, le texte codé en signes alphanumériques, Legrand met le texte déchiffré en relation avec des instances plus nombreuses et autres que ce que permettait de restituer la seule combinatoire formelle.

Ce n'est donc pas simplement la méthode strictement rationnelle dont il se fait le chantre, c'est tout autant de l'observation tacite de vertus herméneutiques qui est féconde — et l'attention soutenue portée au contexte en particulier. C'est elle qui mène Legrand au but. Toutefois, cette idée que des textes doivent, pour pouvoir être lus dans la plénitude de leurs sens, être mis en relation avec leur contexte, acquiert à l'ère de la reproductibilité technique un autre relief ; car s'il est clair que les suites de signes de systèmes formels fermés sur eux-mêmes ne déploient que par contact avec les fluctuations de la langue ordinaire une signification qui outrepassent ces systèmes, il est clair également que parler des coïncidences et des dérives de leur circulation, c'est désigner justement ce qui résiste inexorablement à toute restitution. Et si par suite, les textes ne disposent jamais d'une aura liée à un fragment matériellement et formellement constitué, au sens où Benjamin l'attribue à l'œuvre d'art en son originalité, c'est que le contexte dans lequel ils prennent place renvoie justement à ce qui dans les langues n'est jamais définitivement codifiable et qui résiste inébranlablement à la reproductibilité technique.

La question de savoir si, ce faisant, Poe peut ou non passer pour un premier critique de la technologie moderne de la communication est assurément tout aussi oiseuse que celle de savoir si, en fin de compte, l'histoire a eu raison ou tort d'enregistrer Morse comme l'inventeur de la télégraphie. Car ce qui spécifie la télégraphie, c'est bien justement le fait que — fût-ce sans le pressentir — elle renvoie rétrospectivement à une invention fort ancienne et largement répandue, celle qui consiste, au moyen d'un petit nombre de signes discrets, à véhiculer un nombre infini de mots et de phrases. La langue écrite est depuis Morse délestée de supports rigides et la circulation sociale de la langue (des langues) est devenue indépendante, à des distances toujours plus vastes, de l'appoint de l'homme. Il y a bien plus qu'un intérêt théorique dans le fait que les effets induits par la télégraphie, et par les procédures de traitement mécanique des langues qui s'y rattachent, ont acquis depuis bien longtemps un caractère d'évidence autant que d'illimitation. L'idée enfin que l'origine de messages à médiation technique est incertaine et que la nature des

émetteurs est problématique, pour patente et notoire qu'elle paraisse à partir des conditions inaugurales qui entourent le transport électromagnétique du langage, et qui ont été rapportées au seuil de ces pages, n'en est guère devenue pour autant moins inquiétante.

Si cependant Morse a montré comment associer de manière rentable un *hardware* électro-magnétique à un *software* langagier et constituer ainsi un réseau d'extension universelle, le *Scarabée d'or* de Poe, qui par une singulière coïncidence paraît en même temps qu'advient la télégraphie, fait bien voir en quel point la capacité opératoire de cette technique achoppe inévitablement à des limites dans son contact avec la langue (les langues). Car — et ce sera ma conclusion — la tension qui nous tient en haleine jusqu'au dernier paragraphe de son récit, la tension, en d'autres termes, entre ce que peut *restituer* la codification et ce qui, au-delà d'elle, doit continuer, incessamment et à nouveaux frais, à être *trouvé*, est une tension impossible à dénouer sans reste ou de manière définitive ; même à l'ère de sa reproductibilité technique, elle détermine ce qui se met à l'œuvre à travers la langue (les langues).

(Institut Polytechnique de Zürich)

Bibliographie

BENJAMIN (W.)

1971 (1936-1938), "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main.

1971, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, tr. de M. De Gandillac, Denoël (Lettres Nouvelles).

BRAUNER (C.), éd.

1991, *Samuel F. B. Morse : eine Biographie*, Basel, Birkhäuser.

BRAY (J.)

1995, *The Communication Miracle : The Telecommunication Pioneers from Morse to the Information Superhighway*, New York, Plenum Press.

BÜHLER (K.)

1978 (1934), *Sprachtheorie : die Darstellungsfunktion der Sprache*, Frankfurt am Main, Ullstein.

COE (L.)

1993, *The Telegraph : A History of Morse's Invention and Its Predecessors in the United States*, Jefferson, McFarlan & Compagny.

EISENSTEIN (E. L.)

1978, *The Printing Press as a Agent of Change Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*, London, Cambridge University Press.

FEHR (J.), éd.

1997, *Linguistik und Semiologie. Notizen aus dem Nachlass. Texte, Briefe und Dokumente*, ens. de textes trad. de Ferdinand de Saussure, avec une introduction par Johannes Fehr, Frankfurt am Main, Suhrkamp (à paraître en français au P. U. F.).

FLICHY (P.)

1991, *Une histoire de la communication moderne : espace public et vie privée*, Paris, La Découverte.

FREUD (S.)

1992 (1891), *Zur Auffassung der Aphasien*, Frankfurt am Main, Fisher.

KIPPENHAHN (R.)

1997, *Verschlüsselte Botschaften : Geheimschrift, Enigma und Chipkarte*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt.

LORD (A. B.)

1960, "The Singer of Tales", *Harvard Studies in Comparative Literature*, 24.

MORSE (S. B.)

1914, *Letters and Journals*, éd. et augm. par son fils Edward Lind Morse, t. II, Boston, Houghton Mifflin.

OBERLIESEN (R.)

1982, *Information, Daten und Signale : Geschichte technischer Informationsverarbeitung*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt.

ONG (W. J.)

1982, *Orality and Literacy : The Technologizing of the World*, London, Methuen.

POE (E. A.)

1951, «Le Scarabée d'or», *Œuvres en prose*, trad. de C. Baudelaire, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

1982, «The Gold-Bug», *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, New York, Penguin.

STATI (P. J.)

1989, *Samuel F. B. Morse*, Cambridge University Press.

