
Histoire de la guerre (XIX^e-XX^e siècles). Pensée stratégique et cultures militaires

Martin Motte



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/4625>

DOI : [10.4000/ashp.4625](https://doi.org/10.4000/ashp.4625)

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2021

Pagination : 344-351

ISSN : 0766-0677

Référence électronique

Martin Motte, « Histoire de la guerre (XIX^e-XX^e siècles). Pensée stratégique et cultures militaires », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 152 | 2021, mis en ligne le 14 juin 2021, consulté le 16 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/4625> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.4625>

Tous droits réservés : EPHE

HISTOIRE DE LA GUERRE (XIX^e-XX^e SIÈCLES) PENSÉE STRATÉGIQUE ET CULTURES MILITAIRES

Directeur d'études : M. Martin MOTTE

Programme de l'année 2018-2019 : I. *Nouvelles recherches sur l'amiral Aube*. — II. *Questions stratégiques diverses*.

Nos recherches sur l'amiral Aube n'ayant pas progressé aussi vite que nous l'aurions souhaité, ce thème a été renvoyé à une année ultérieure. Quant aux « Questions stratégiques diverses », elles se sont ouvertes par une réflexion sur les rapports entre l'art et la stratégie qui s'est avérée tellement féconde qu'elle est devenue le thème unique de l'année et sera poursuivie en 2019-2020. Cette réflexion a pour origines d'une part nos communications lors des séminaires de l'EA HISTARA en 2015 (« Les représentations tridimensionnelles dans l'art de la guerre, des plans-relief à la numérisation du champ de bataille ») et 2016 (« De la guerre en art à l'art de la guerre : autour de l'amitié entre Gustave Doré et Ferdinand Foch »), d'autre part le commentaire que nous avons donné du *Traité de la tactique* d'Ibrahim Mütefferika (1732), dans lequel ce dignitaire ottoman souligne l'avance que la pratique occidentale du dessin et de la peinture a donné aux armées chrétiennes : ces deux arts sont en effet indispensables à la cartographie, elle-même outil fondamental de la réflexion stratégique.

L'idée centrale permettant de relier les intuitions qui avaient motivé ces trois recherches ponctuelles est celle de modélisation. Il s'agit en premier lieu de voir en quoi les techniques artistiques développées depuis l'adoption de la perspective géométrique au xv^e siècle ont fourni aux chefs politiques et militaires des modèles permettant la compréhension, la préparation et l'exécution d'opérations de guerre. On peut en première instance identifier trois types de modélisations :

- modélisation des terrains d'opérations facilitant la prise de décision tactique, opérative ou stratégique (croquis, cartes aux différentes échelles, plans-reliefs...);
- modélisation des forces elles-mêmes et de leur mode d'emploi (modèles en trois dimensions de bateaux et de canons facilitant l'appréhension de leurs principales caractéristiques voire permettant de les tester, manuels présentant les différents ordres de marche, de déploiement et de combat d'une armée ou d'une escadre, figurines jouant la même fonction en trois dimensions avec possibilité de reconfiguration dynamique...);
- modélisation de batailles passées sous forme de peintures, dessins ou gravures à triple vocation esthétique, commémorative et pédagogique (formation des futurs chefs militaires voire du grand public cultivé).

Mais les rapports entre l'art et la stratégie posent aussi la question des analogies entre le processus de création artistique et le processus de création stratégique. Sun Tzu écrivait déjà que le rôle du chef de guerre est de « créer des situations favorables », idée que l'on retrouve sous la plume d'autres penseurs militaires qui ne connaissaient pas le stratège chinois. L'expression « art de la guerre » mérite réexamen sous ce rapport.

Au cours de cette première année de recherche sur ce grand chantier, on s'est d'abord attaché à retracer la genèse des rapports entre artistes et stratèges dans l'histoire militaire occidentale. Nous sommes partis des remarquables intuitions de Jacob Burckhardt qui, dans *La civilisation de la Renaissance en Italie* (1860), montre les liens unissant le développement de l'art au sens moderne du terme et celui de l'art de la guerre dans l'Italie des xv^e et xvi^e siècles : d'une part les condottières avaient besoin des artistes pour célébrer leurs exploits, d'autre part ils avaient en commun avec eux d'être des « hommes nouveaux », d'explorer des voies inédites et de chercher à théoriser leur pratique. Mais Burckhardt ne va guère plus avant : il s'en tient aux productions commémoratives des artistes et néglige leur apport concret à l'art de la guerre. Nous sommes sur ce point partis des *Vies* de Vasari, qui avèrent cet apport chez un dixième environ des artistes étudiés ; encore Vasari omet-il d'autres cas, celui de Léonard de Vinci notamment, dont le *cursus* militaire est pourtant éloquent. Nous avons donc complété cette source par d'autres (dont les mémoires de Benvenuto Cellini), sans omettre bien sûr des travaux ultérieurs sur les grands artistes de la Renaissance, en particulier le récent livre Pascal Brioiest *Léonard homme de guerre*. Nous nous sommes également intéressés au monde des ingénieurs militaires jadis étudié par Bertrand Gille, à la frontière des « métiers » et de l'art au sens que ce mot commence à prendre au xvi^e siècle. Enfin, nous avons relevé les allusions aux usages militaires du dessin chez Machiavel et chez Baldassare Castiglione.

Cette enquête a pleinement confirmé les intuitions de Burckhardt : dès le troisième quart du xvi^e siècle, les rapports entre stratèges et artistes s'étaient suffisamment institutionnalisés pour que les premiers prétendent au rang des seconds et *vice-versa*. Ainsi, lorsque Vasari veut célébrer la victoire de Cosme de Médicis sur Sienne, ce n'est pas en cuirasse et sur le champ de bataille qu'il le représente, mais dans son cabinet d'étude, devant un plan, une peinture et une maquette de la ville ennemie : trois formes de modélisation du réel dont la coïncidence et la complémentarité sont assurées par les lois de la géométrie et de la perspective explorées depuis 130 ans par les artistes italiens, auquel Cosme est implicitement assimilé par le compas qu'il tient en main. Inversement, lors des funérailles de Michel-Ange, largement supervisées par le même Vasari, un tableau exposé sur le catafalque commémore sa participation à la défense de Sienne en tant qu'architecte militaire.

L'âge classique, pour sa part, nous semble avoir surtout marqué une extension au reste de l'Europe occidentale du modèle italien, dont l'acquis le plus pérenne est la place très importante reconnue au dessin perspectif dans la formation des élites militaires. Plusieurs points importants doivent néanmoins être soulignés. Le premier est la place croissante prise par la gravure dans la pédagogie militaire à partir du début du xvii^e siècle, depuis les mouvements élémentaires du combattant, minutieusement représentés par Jacob de Gheyn, jusqu'à la dynamique des batailles, montrée par Matthäus Merian au moyen d'un procédé consistant à indiquer par des rectangles au sol les positions initiales d'unités identifiées par des numéros qui permettent de les retrouver dans la mêlée ; ce procédé s'est survécu jusqu'à nos jours via de multiples avatars. En deuxième lieu, il faut signaler la vogue dans la première moitié du xvii^e siècle des représentations de bataille dites topographiques qui, au moyen de savantes anamorphoses, tentent de concilier la vue en plan et la vue en perspective :

déjà expérimentées dans certaines miniatures du xv^e siècle, puis par Vasari au xvi^e, elles atteignent des sommets en gravure avec les grandes compositions de Jacques Callot et en peinture avec celles de Pieter Snayers, sources de premier intérêt pour la compréhension des tactiques de ce temps. Ce mode de représentation se raréfie par la suite, pour des raisons à la fois esthétiques – l'anamorphose donnant un aspect peu naturel au paysage – et sociopolitiques – la confiscation de la stratégie par la monarchie absolue concentrant l'attention des peintres sur le roi et ses généraux, représentés au premier plan des toiles, ce qui relègue l'action militaire proprement dite dans un lointain qui ne permet plus d'en montrer tous les aspects.

Quant au développement des plans en relief, nous l'avons évoqué rapidement parce qu'il a déjà fait l'objet de nombreux travaux. Nous avons cependant insisté sur les rapports de la fortification avec l'art des jardins : en effet, la perspective commande la partie théorique des deux disciplines et le terrassement leur partie pratique. La biographie de Lenôtre est intéressante à cet égard, car les jardins des Tuileries, où il a fait ses premiers pas, avaient été conçus à la demande de Catherine de Médicis, donc sous l'influence des jardins du Boboli où elle avait passé son enfance ; or, ceux-ci avaient été dessinés par Tribolo, qui avait travaillé comme architecte militaire pour le compte de Cosme de Médicis. D'autre part, Lenôtre a fréquenté de nombreux ingénieurs militaires pendant sa période de formation et a ensuite été un ami de Vauban.

Nous avons enfin abordé les débuts de la période contemporaine, qui doit constituer la partie la plus importante de notre enquête, par l'étude de la vie et de l'œuvre du général Lejeune. Élève des Beaux-Arts à la fin de la monarchie, ce dernier devint un brillant officier d'état-major sous Napoléon, sans pour autant cesser de peindre et d'exposer. Sa trajectoire est bien connue et a notamment fait l'objet d'une exposition mémorable au musée de Versailles (2012). D'autre part, les attendus à la fois politiques et militaires de la peinture de bataille à l'ère napoléonienne ont été minutieusement étudiés par Aude Nicolas, qui a bien voulu honorer la conférence de sa présence pour y exposer les résultats de sa thèse : cette peinture avait bien sûr une dimension propagandiste, mais des instructions très précises étaient données aux artistes, en lien direct avec les ingénieurs-géographes, pour que leurs œuvres illustrent le plus fidèlement possible les épisodes représentés et puissent donc servir de support à l'analyse tactique.

Manquait en revanche, du moins à notre connaissance, une confrontation systématique des peintures de Lejeune, de ses mémoires et de la tradition de coopération entre artistes et stratèges telle qu'elle s'est mise en place à partir de la Renaissance italienne. C'est à cette confrontation que nous nous sommes attelés. Elle révèle d'abord que Lejeune reste peintre lors même qu'il écrit : les somptueuses descriptions de paysages abondent sous sa plume où ils sont fréquemment assimilés à autant de « tableaux ». Il s'agit parfois de scènes de guerre sinistres (la boucherie d'Eylau, l'incendie de Ratisbonne, les abominations de la guerre d'Espagne), mais auxquelles l'auteur trouve une valeur proprement esthétique. L'essentiel, dans notre optique, est cependant l'insistance de Lejeune à montrer que l'artiste sait mieux qu'un autre regarder et comprendre un paysage, ce qui constitue une qualité essentielle chez un bon officier, puisque la tactique consiste entre autres à exploiter intelligemment les caractéristiques du terrain – raisonnements qui étaient déjà ceux de Baldassare

Castiglione au *xvi*^e siècle. Lejeune ne manque pas à cet égard de rappeler que Berthier, chef d'état-major de la Grande Armée, avait lui-même une formation de dessinateur en tant qu'ingénieur-géographe. Mieux encore, Lejeune démontre son propre coup d'œil militaire en caractérisant en quelques lignes tel ou tel champ de bataille ou en analysant certaines décisions tactiques de l'Empereur. Ce double talent de paysagiste et de tacticien se retrouve dans ses tableaux. Mais Lejeune sait aussi montrer combien l'éloignement complique l'interprétation d'une action en cours et quels déboires tactiques cela peut entraîner.

Notons enfin que le gigantisme croissant des guerres napoléoniennes conduit Lejeune à trahir les normes véristes assignées à la peinture de bataille : si sa virtuosité lui a permis de représenter de façon à peu près synoptique les batailles des Pyramides, d'Aboukir, du Mont-Thabor ou de Marengo, l'extension du champ de bataille de la Moskowa l'oblige à n'en représenter qu'un épisode central, l'assaut de la grande redoute, en concentrant autour de cette scène des péripéties qui se sont déroulées ailleurs ou à un autre moment. Cela change bien sûr les rapports de l'art et de la stratégie et il nous faudra ultérieurement en mesurer les conséquences.

La conférence de cette année a été suivie par deux étudiants de master et une douzaine d'auditeurs libres. Une vingtaine de stagiaires de l'École de guerre, où le directeur d'études assure la direction du cours de stratégie, étaient en outre inscrits en master à l'EPHE ; la plupart d'entre eux ont soutenu avec succès.

Programme de l'année 2019-2020 : I. *Art et stratégie*. — II. *Nouvelles recherches sur l'amiral Aube et la pensée navale française*.

L'exploration des rapports entre l'art et la stratégie commencée l'an dernier s'est poursuivie en 2019-2020 au point d'occuper toute l'année, au détriment du deuxième thème annoncé. Elle s'est concentrée sur deux aspects du sujet. Tout d'abord, dans la foulée de l'enquête déjà conduite sur le général Lejeune, on s'est penché sur les rapports entre peintres paysagistes, ingénieurs-géographes et officiers d'état-major du *xviii*^e siècle à la Restauration. Le *xviii*^e siècle avait été le parent pauvre de nos recherches de l'an passé, car en matière de peinture de batailles et de plans en relief, il s'est surtout contenté de prolonger l'héritage du second *xvii*^e siècle. Cette continuité nous avait masqué la richesse de sa réflexion sur la façon la plus appropriée de produire des vues de paysages et des cartes utilisables par les militaires.

Sur ce chapitre, nous ne partions pas de rien puisque l'histoire institutionnelle des ingénieurs-géographes a fait l'objet d'excellents travaux, notamment le livre du colonel Berthaut (1902) et la thèse de Valeria Pansini (2002), de même que leur production graphique (citons en particulier le somptueux ouvrage d'Émilie d'Orgeix et d'Isabelle Warmoes sur les atlas militaires manuscrits des *xvii*^e et *xviii*^e siècles).

Après avoir dressé une synthèse de ces travaux, nous nous sommes penchés sur quelques écrits significatifs de la période, à commencer par le manuel de dessin et de lavis de Nicolas Buchotte, qui n'était pas ingénieur-géographe mais ingénieur ordinaire du roi, ce qui ne l'a pas empêché de définir les codes graphiques utilisés par les

ingénieurs-géographes jusqu'à la fin du xviii^e. Ces codes reposent sur une combinaison du plan et de la perspective, comme dans la peinture de bataille topographique du xvi^e et du début du xvii^e siècles ; notons cependant que dans cette dernière, la perspective avait préséance sur le plan alors que Buchotte et ses émules adoptent le compromis inverse. Le souci esthétique est clairement revendiqué par Buchotte mais n'est nullement incompatible avec l'utilité militaire des documents produits, puisqu'il se traduit entre autres par l'impératif de lisibilité des cartes. D'autre part, si le traitement de l'espace est nettement figuratif, celui des troupes recourt à une symbologie annonçant de loin celle des documents militaires contemporains, avec des rectangles de différentes formes et couleurs pour distinguer les unités d'infanterie, de cavalerie, d'infanterie montée et d'artillerie ainsi que leur nationalité.

Nous avons ensuite étudié le traité de perspective d'Edme-Sébastien Jaurat (1750), qui suggère que cette technique artistique était devenue une sorte de monopole ou tout au moins de spécialité des militaires au xviii^e siècle : en effet, alors même que l'ouvrage s'adresse à tous les lecteurs s'intéressant au dessin et à la peinture, l'éditeur en est Jombert, « éditeur du roi pour l'infanterie et l'artillerie », et l'auteur met en avant sa qualité d'ingénieur-géographe. La trajectoire de Louis-Nicolas de Lespinasse confirme cette impression (mais on pourrait donner d'autres exemples). Lespinasse, officier et professeur de tactique à l'École militaire vers la fin de l'Ancien Régime, était aussi un des plus remarquables paysagistes de son temps. En 1801, il publia un *Traité de perspective linéaire à l'usage des artistes* et un *Traité du lavis des plans, appliqué principalement aux reconnaissances militaires*. Un livre pour le monde civil et un pour l'armée, donc ; mais il n'est pas indifférent que l'un et l'autre aient été édités par Magimel, « libraire pour l'Art militaire », et que l'auteur s'y soit présenté comme « chef de bataillon ». En 1808 enfin, toujours chez Magimel, parut un ouvrage posthume de Lespinasse, *De la perspective des batailles*, dans lequel était réaffirmée l'importance du dessin et de la peinture pour la formation des officiers.

Détail intéressant, Lespinasse avait été reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1787, soit la même année qu'un autre paysagiste, Pierre-Henri de Valenciennes, qui fut ultérieurement le maître du futur général Lejeune. Ce dernier fut par ailleurs un protégé du maréchal Berthier, qui était non seulement ingénieur-géographe de formation, mais encore fils d'un ingénieur-géographe devenu sous Louis XV chef du Dépôt général de la guerre, qui centralisait la production géographique et historique des armées. Ces fonctions avaient mis Berthier père en relations avec van Blarenberghe, « peintre des batailles » de Louis XV, dont le fils, également peintre, donna des leçons de dessin et de peinture à Berthier fils. Ajoutons que les ingénieurs-géographes fournissaient les relevés topographiques préparatoires aux peintures de bataille commandées sous Napoléon et l'on aura une meilleure idée du système bien rodé dans lequel s'inscrivit Lejeune.

Ce système était pourtant menacé. Tout d'abord, nous l'avons vu l'an passé, l'extension croissante des batailles napoléoniennes ne permettait plus de les représenter sur une seule et même toile, comme Lejeune avait pu le faire pour les batailles de la campagne d'Égypte. Mais une autre remise en cause était intervenue en 1802, lorsque le système cartographique mixte codifié par Bouchotte fut abandonné pour

le plan d'état-major moderne. En caricaturant, la carte devenait plus « scientifique » et moins « artistique », évolution que combattit bec et ongles Lespinasse, mais sans avoir gain de cause.

Le deuxième thème abordé en 2019-2020 concernait la notion de « coup d'œil militaire » et plus largement la référence artistique sous la plume des penseurs militaires du premier XIX^e siècle. Il s'articule directement au thème précédent dans la mesure où la nécessité de cultiver le « coup d'œil militaire » était l'une des antennes favorites des ingénieurs-géographes. Mais cette expression désignait sous leur plume un rapport très concret au terrain qu'il s'agissait de croquer, dessiner, peindre ou cartographier, ce qui était aussi le cas chez des penseurs militaires du XVIII^e siècle comme Puységur et Folard. Chez les théoriciens napoléoniens ou post-napoléoniens au contraire, la notion se fait plus générale et plus abstraite.

Jomini, en particulier, distingue un coup d'œil tactique qui porte sur le terrain et un coup d'œil stratégique qui s'exerce uniquement sur la carte d'état-major. Le même processus d'abstraction est à l'œuvre dans un outil graphique dont il semble être l'inventeur (mais ce point mériterait plus amples investigations), qu'il nomme « l'échiquier stratégique » et dont il se sert pour modéliser les principales caractéristiques d'un théâtre d'opération : il s'agit d'un carré dont chacun des côtés symbolise soit une coupure de terrain majeure délimitant le théâtre en question, soit la base d'opérations d'un des protagonistes, soit les deux. Ainsi, pour modéliser la campagne de 1806, le côté gauche du carré représente la base des Français sur le Rhin, le côté inférieur la base des Français sur le Main, le côté gauche la base des Prussiens sur l'Elbe et le côté supérieur la mer du Nord. Sur le carré proprement dit ne figurent que deux villes, Gera et Leipzig, ainsi que des lignes de couleur matérialisant la cinématique de la campagne. Il s'agit de démontrer l'avantage d'une double base d'opérations, grâce auquel les Français peuvent intercepter les lignes de communications prussiennes sans que leurs propres lignes de communications soient interceptées. On est là aux antipodes des cartes mixtes chères à Lespinasse. L'espace vécu se dissout dans la pure géométrie, ce qui n'est pas étonnant compte tenu du fait que Jomini devint officier d'état-major sans avoir eu l'expérience préalable du terrain. Au demeurant, il semble n'avoir eu aucun intérêt pour les arts et son approche ultra-rationaliste de la stratégie tire cette discipline vers la science.

Clausewitz, au contraire, n'a cessé de dénoncer cette tentation scientiste si profondément contraire à la nature de la guerre – et aussi à sa propre nature, car sa correspondance le montre très attentif à la beauté des paysages, en quoi il ressemble à Lejeune. Initié aux beaux-arts par son épouse Marie von Brühl, elle-même peintre et dessinatrice, il chercha à en approfondir la théorie pour voir jusqu'où elle pouvait être appliquée à la stratégie et rédigea vers 1808 un essai « sur l'art et la théorie de l'art » dont nous nous sommes risqués à traduire les passages les plus significatifs. Il y insiste sur le fait que le talent artistique est une capacité innée, même si elle demande à être cultivée pour porter tous ses fruits. Il faut pour cela acquérir la théorie de l'art considéré, mais cette théorie n'a de sens que par rapport à la pratique. D'autre part, elle ne se compose pas de lois, car la loi vise le général alors que la guerre ne présente que des cas particuliers. La théorie de la guerre se borne à constater l'existence de principes d'action (concentration, surprise, économie des forces) que le tacticien ou le

stratège doivent décliner en procédés particuliers en fonction des circonstances dans lesquelles ils sont engagés. L'art de la guerre réside précisément dans cette faculté d'adaptation des principes au contexte et c'est elle qui caractérise le grand artiste militaire.

Mais aussi éloigné que soit Clausewitz de Jomini, il le rejoint lorsque, dans son maître-ouvrage *De la guerre*, il traite du « coup d'œil ». Il rappelle que cette expression a d'abord eu une signification tactique se rapportant directement au terrain, ou plutôt au rapport du terrain et du temps (puisque'il s'agissait entre autres d'apprécier en combien de temps une unité pouvait se porter de tel point important du champ de bataille à tel autre). Mais l'expression, poursuit-il, vaut aussi au niveau stratégique, puisque dans l'un et l'autre cas il s'agit d'apercevoir et de comprendre rapidement une situation complexe. Tout au plus le coup d'œil tactique mobilise-t-il d'abord « l'œil corporel » alors que le coup d'œil stratégique concerne uniquement « l'œil de l'esprit », précise Clausewitz.

Enfin, nous avons achevé notre enquête de cette année en replaçant la réflexion de Clausewitz sur les rapports entre l'art et la stratégie dans son terreau d'origine tel que l'a magnifiquement étudié le grand livre de Jean-Jacques Langendorf sur la pensée militaire prussienne. En émergent des stratégestes très peu connus en France : citons en particulier Rühle von Lilienstern, héros des « guerres de libération » contre Napoléon mais aussi peintre et musicien, ami de Goethe, du dramaturge Kleist, du peintre Caspar David Friedrich et du philosophe Adam Müller. Citons aussi Georg Heinrich von Berenhorst, qui tenta de transposer le criticisme kantien à la stratégie afin de ruiner les prétentions dogmatiques de certains penseurs militaires dans le prolongement desquels s'inscrira Jomini. L'analyse de Jean-Jacques Langendorf montre l'influence de la *Critique de la raison pure* sur Berenhorst, mais n'évoque malheureusement pas celle de la *Critique de la faculté de juger*. Or, la célèbre définition du beau qu'y donne Kant – « ce qui plaît universellement sans concept » – nous semble pouvoir être transposée à la stratégie moyennant les ajustements nécessaires. En effet, cette définition signifie entre autres que la beauté ne se laisse jamais emprisonner dans une formule : par exemple, il ne suffit pas de connaître le solfège pour composer un beau morceau. Le jugement esthétique ne repose pas sur des attendus déterministes, mais sur le libre jeu de l'entendement et de l'imagination. De même, il n'existe aucune recette de victoire à la guerre, où les principes de la stratégie tiennent lieu de solfège et où leur bonne mise en œuvre dépend avant tout du libre jeu de l'entendement et de l'imagination du stratège, comme l'a montré Clausewitz...

En conclusion, on a le sentiment – mais il resterait à le confirmer par d'autres recherches – que les rapports entre l'art et la stratégie changent de régime en entrant dans le XIX^e siècle. Le dessinateur et le peintre ne peuvent plus rendre compte en une seule œuvre de batailles couvrant des étendues de terrain toujours plus vastes. Le cartographe militaire lui-même ne peut plus se consacrer au rendu artistique de ce terrain : il lui faut adopter une symbologie plus rapide à utiliser, car on lui demande maintenant de produire de plus en plus de cartes pour couvrir des théâtres d'opérations dilatés aux dimensions de l'Europe entière. Les batailles, en se multipliant, cessent d'ailleurs d'être l'alpha et l'oméga de la guerre. En effet, avec l'énorme augmentation des effectifs liés à la conscription et la fragmentation corrélative des

armées en divisions puis en corps d'armée, la tâche du stratège n'est plus seulement de gagner des batailles, mais encore et surtout de les articuler intelligemment dans l'espace et dans le temps. Cela pourrait expliquer la réinterprétation intellectualiste du « coup d'œil » militaire.

La conférence de cette année a été suivie par deux étudiants de master et une quinzaine d'auditeurs libres. Une vingtaine de stagiaires de l'École de guerre, où le directeur d'études assure la direction du cours de stratégie, étaient en outre inscrits en master à l'EPHE ; la plupart d'entre eux ont soutenu avec succès.