

20 fiches

sur les œuvres au programme

La guerre

Henri Barbusse – *Le Feu*
Eschyle – *Les Perses*
Clausewitz – *De la guerre*

Sous la coordination de
Géraldine Deries et Natalia Leclerc

Par

Matthieu Bennet

Professeur agrégé de Philosophie
Ancien élève de l'ENS Lyon

Élias Burgel

Élève de l'ENS

Géraldine Deries

Professeur agrégé de Lettres modernes
Ancienne élève d'HEC
Docteur ès Lettres

Fatma Hamoudi

Professeur agrégé de Philosophie
Ancienne élève de l'ENS Lyon
Interrogateur en CPGE

Natalia Leclerc

Professeur agrégé de Lettres modernes
Docteur en Littérature comparée
Interrogateur en CPGE

Florian Pennanech

Professeur en CPGE
Agrégé de Lettres modernes
Docteur ès Lettres
Ancien élève de l'ENS Lyon

Vincent Perrot

Élève de l'ENS

Marie-Joséphine Werlings

Agrégée de Lettres classiques
Docteur en Histoire grecque
Maître de conférences

Mode d'emploi

Étudier un thème, c'est partir en exploration d'un territoire inconnu. Les œuvres au programme y sont des montagnes dont l'escalade permet d'embrasser du regard une portion du thème. Cet ouvrage, c'est le moyen de rendre votre aventure plus rapide, plus agréable et plus pertinente.

- Avant de vous lancer dans une œuvre, lisez notre présentation de l'**auteur**, de son époque, de ce qu'il a écrit, du genre littéraire qu'il a choisi, de la même manière que vous vous renseignez sur une région avant de partir en voyage.
- Optez ensuite pour la balade en hélicoptère et laissez-nous vous montrer une **vue d'ensemble** de l'œuvre, ses grandes idées et ses personnages.
- Utilisez les **résumés** en accompagnement de votre lecture : lisez d'abord le résumé du chapitre ou de la scène pour savoir ce qui vous attend, puis le texte de l'auteur, et revenez au résumé comme à un *check-point*.

Tout au long de votre lecture, n'hésitez pas à annoter aussi bien ce livre que les œuvres au programme. Construisez votre propre opinion même si vous n'êtes pas sûr de vous : ce sera valorisé aux concours et vos révisions seront facilitées.

Une fois votre lecture terminée, rassemblez vos souvenirs et cherchez les différences de point de vue et les points communs entre les œuvres. Vous pourrez alors aborder les fiches de synthèse à la fin de cet ouvrage : faites-vous une idée sur le thème qu'elles abordent puis comparez vos réponses aux nôtres.

Jamais un outil aussi complet et synthétique n'avait été mis à la disposition des prépas : **30 pages par œuvre, 30 pages pour 10 fiches de synthèse**. Grâce à ce livre, l'efficacité de votre travail sera décuplée. Le thème deviendra clair et vous saurez tout de suite ce qu'il faut retenir des œuvres au programme.

L'ensemble de l'équipe vous souhaite un bon travail et une belle réussite aux concours.

Sommaire

Le Feu

Fiche n°1	Henri Barbusse et son œuvre	8
	Une carrière littéraire presque toute tracée d'avance	8
	<i>Le Feu</i> et la Grande Guerre	13
Fiche n°2	Vue d'ensemble du <i>Feu</i>	18
	L'intrigue	20
	La structure du <i>Feu</i>	22
	Les personnages	24
Fiche n°3	Résumé du <i>Feu</i>	28
	Chapitre 1 : La vision	28
	Chapitre 2 : Dans la terre	29
	Chapitre 3 : La descente	30
	Chapitre 4 : Volpatte et Fouillade	31
	Chapitre 5 : L'asile	31
	Chapitre 6 : Habitudes	32
	Chapitre 7 : Embarquement	32
	Chapitre 8 : La permission	32
	Chapitre 9 : La grande colère	33
	Chapitre 10 : Argoval	33
	Chapitre 11 : Le chien	33
	Chapitre 12 : Le portique	33
	Chapitre 13 : Les gros mots	34
	Chapitre 14 : Le barda	34
	Chapitre 15 : L'œuf	34
	Chapitre 16 : Idylle	35
	Chapitre 17 : La sape	35
	Chapitre 18 : Les allumettes	35
	Chapitre 19 : Bombardement	35
	Chapitre 20 : Le feu	36
	Chapitre 21 : Le poste de secours	37
	Chapitre 22 : La virée	37
	Chapitre 23 : La corvée	37
	Chapitre 24 : L'aube	38

Les Perses

Fiche n°4	Eschyle et son temps	39
	Le poète des guerres médiques	39
	Les représentations théâtrales dans l'Athènes antique	43
Fiche n°5	Vue d'ensemble des <i>Perses</i>	46
	L'intrigue	46
	La structure des <i>Perses</i>	47
	Les personnages des <i>Perses</i>	52
Fiche n°6	Résumé des <i>Perses</i>	55
	Pressentiments et songes inquiétants	55
	En attendant le retour de Xerxès	60

De la guerre

Fiche n°7	Carl von Clausewitz et son œuvre	63
	Clausewitz (1780–1831)	63
	L'œuvre de Clausewitz	65
Fiche n°8	Vue d'ensemble de <i>De la guerre</i>	68
	Le passage au programme	68
	Après le passage au programme	72
Fiche n°9	Résumé de <i>De la guerre</i> (livre I).....	76
	Qu'est-ce que la guerre ? (chap. 1)	76
	Fin et moyens dans la guerre (p. 48–68)	83
	Le génie martial (p. 69–97)	86
	« L'atmosphère » de la guerre (p. 98–114)	90

Fiches thématiques

Fiche n°10	Dire la guerre	94
Fiche n°11	Guerre et héroïsme	97
Fiche n°12	Le plaisir de la guerre	100
Fiche n°13	Guerre et corps	103
Fiche n°14	Guerre et genre	106
Fiche n°15	Temporalités de la guerre	109
Fiche n°16	Guerre, politique, économie	112
Fiche n°17	L'univers social de la guerre	115
Fiche n°18	Guerre et mort	118
Fiche n°19	Guerre et deuil	121
Fiche n°20	Guerre et vérité	124
Index.....		128

Henri Barbusse et son œuvre

1 Une carrière littéraire presque toute tracée d'avance

Sans la première guerre mondiale et la façon dont Barbusse la vécut et en rendit compte, il aurait vraisemblablement eu une carrière littéraire honorable et talentueuse, mais plutôt oubliée à présent. C'est son œuvre de guerre qui lui a conféré la célébrité, et a scellé son engagement politique ultérieur ainsi que son image dans la mémoire culturelle française.

Barbusse est né le 17 mai 1873 à Asnières, dans la banlieue parisienne. Son père, Adrien, est un protestant des Cévennes, issu d'une famille convertie dès l'époque de Luther et qui a réussi à maintenir son identité réformée au travers des vicissitudes de l'histoire religieuse française. Il revient d'Angleterre, où il est parti travailler comme journaliste et homme de lettres, en 1869, avec Anne Benson, onzième enfant d'un fermier du Yorkshire, qui donnera la vie à Hélène en 1870, puis à Henri en 1873, avant de mourir en 1876 lors de la naissance d'un troisième enfant, Annie. Les Barbusse s'installent peu après à Montmartre.

On connaît assez bien la scolarité de Barbusse grâce aux archives conservées à son école communale puis au collège Rollin qu'il fréquente de 1884 à 1891 ; à part quelques épisodes rebelles et une grande étourderie, c'est un bon élève qui termine brillamment son parcours avec un premier accessit au Concours général de dissertation française – sur la devise « *fiat ubi vult* » (il souffle où il veut) et un sujet ambitieux, « L'idée du progrès scientifique et moral ». Il a le poète Stéphane Mallarmé comme professeur d'anglais, et Henri Bergson puis Pierre Janet en philosophie. Baccalauréat en poche, Barbusse s'inscrit en licence de lettres à la Sorbonne, tout en se lançant dans la vie littéraire. Son goût pour les lettres s'était déclaré tôt et avait été encouragé par son père. Henri avait produit des œuvres de jeunesse et, enfant, rencontré Victor Hugo ; jeune adulte, il pratique sport et poésie avec d'autres jeunes gens brillants, Jean Weber et Édouard Julia (qui épouseront ses sœurs), participe à des concours de poésie, notamment à *L'Écho de Paris*, dont le directeur, Catulle Mendès, le remarque, et mène une vie mondaine et littéraire très active – mais échoue à sa licence. Cela le conduit à s'engager dans l'armée, qu'il quitte après un an de service militaire, en septembre 1894. Il publie un premier recueil de poèmes, *Les Pleureuses*, en mars 1895. Ce recueil est très bien accueilli ; il obtient aussi sa licence, en philosophie, et rencontre les trois filles de Catulle Mendès, Huguette, Claudine, Hélyonne – peintes par Claude Mo-

Vue d'ensemble du *Feu*

Le Feu est considéré comme un roman, un roman « d'un réalisme hallucinant ». Mais son sous-titre, *Journal d'une escouade*, annonce autre chose : le compte rendu au jour le jour de la vie d'une escouade, celle du caporal Bertrand, dans le Pas-de-Calais¹, c'est-à-dire sur le front de l'Artois, jusqu'en décembre 1915, date inscrite à la fin de l'ouvrage.

Or aucun de ces deux genres n'est satisfaisant ni comme description de l'œuvre, ni comme guide de lecture. Il apparaît tout de suite qu'il ne s'agit pas d'un journal : pas de dates, pas de chronique précise des changements de lieu, des chemins parcourus, des événements de la guerre, fussent-ils perçus par des soldats sans accès à une information plus générale. Ce travail d'effacement est délibéré : les carnets de guerre de Barbusse et ses lettres à sa femme Hélyonne, alors même que Barbusse est prudent et tient compte de la censure, sont précis en ce qui concerne dates, déplacements, rencontres, événements, et l'insertion de son escouade dans le déroulement de la guerre². On peut reconnaître, par exemple, dans les lettres du 23 au 27 septembre 1915, des épisodes de la montée au feu : les préparatifs et l'alcoolisation du chapitre « Le barda », la mort du caporal Bertrand « si beau et si calme », la jambe « tournée tout en cercle »³ comme pour la mort réelle de M... avec sa « belle figure mâle et sérieuse » et sa « jambe broyée [...] qui fait des ronds » (lettre du 27 septembre 1915). Mais dans *Le Feu*, les points de repère ont été effacés, fonctionnent allusivement, miment la mémoire d'un narrateur ou d'un personnage. C'est un fonctionnement de roman.

Or en tant que roman, *Le Feu* pêche du fait d'une structure narrative très lâche, série de tableaux dont même la succession chronologique n'est pas certaine. Barbusse s'en rend compte dans une lettre du 18 septembre 1916, alors que le roman paraît en feuilleton depuis le 3 août : « [j]e viens de m'aviser, un peu tard, que j'aurais mieux fait de ne pas mettre de titres à mes chapitres du *Feu*. Ça a l'air d'être des nouvelles séparées. Le simple fait de ne pas mettre de titres – surtout si, à la place, j'avais mis simplement des dates, donnait beaucoup plus d'unité, et ça avait l'air tout de suite beaucoup plus roman. Bien entendu, le livre n'aura pas de ces titres ». En réalité, Barbusse gardera ce système de titres – mais il avait articulé un des aspects les plus déroutants de l'appréhension de l'œuvre en tant que roman.

¹ chap. 2 ² Voir librairie.immateriel.fr/fr/ebook/9782824710570 pour les carnets et les lettres. ³ chap. 20

Résumé du *Feu*

Le roman alterne chapitres narratifs et chapitres thématiques, liés par la prise de conscience graduelle des soldats de la nature inacceptable de la guerre et de leur solidarité avec les soldats ennemis. C'est dans cet esprit que nous le résumons.

Chapitre 1 : La vision

Cette section, qui ne faisait pas partie du roman publié en feuilleton dans *L'Œuvre*, constitue un prologue. Elle met en scène la réception de la déclaration de guerre en 1914 par les malades d'un luxueux sanatorium de Chamonix, face à la « Dent du Midi, de l'Aiguille Verte et du Mont Blanc », montagnes qu'on ne peut, de là, voir ensemble ; Barbusse combine d'ailleurs en un nom l'Aiguille du Midi et la Dent du Géant, et il n'y a pas non plus eu une seule déclaration de guerre. Qu'importe, ces raccourcis et fusions, représentatifs de la technique littéraire de Barbusse, lui permettent de synthétiser une vision pour la guerre qui s'annonce.

Le sanatorium regroupe des malades de toutes nationalités, dont Barbusse présente l'absence de nationalisme : l'Allemand et l'Autrichien souhaitent voir perdre leurs pays, perçus comme les agresseurs, l'Anglais souhaite la victoire à la France, l'ennemi héréditaire. Pour « ces grands blessés que creuse une plaie intérieure », dont l'état résonne, en 1916, avec celui des blessés de guerre, le paysage grandiose devient la toile de fond du déploiement halluciné des armées aux prises les unes avec les autres : « trente millions de belligérants », « tueries », « deux armées aux prises, c'est une grande armée qui se suicide » – une assertion reprise au dernier chapitre du *Feu*. À cette anticipation de la tuerie s'associe une analyse sociale : ces trente millions de soldats déclencheront une seconde « Révolution française » qui, « guerre suprême », peut être le moyen « d'arrêter les guerres », « plaie du monde inguérissable » et qui ne le sera plus – de même qu'on a longtemps cru la tuberculose inguérissable.

Barbusse redouble cette réflexion d'une deuxième hallucination collective : l'orage qui éclate sur le massif du Mont-Blanc représente, de nouveau, la guerre ; mais cette fois, de ces « lueurs sinistres de l'orage », les malades, allongés en rangs comme le seront les poilus dans les tranchées, voient émerger les « soldats », « naufragés qui cherchent à se déterrer ». Mais « l'avenir est dans les mains des esclaves », et la guerre accouchera de l'entente entre ces esclaves.

Eschyle et son temps

1 Le poète des guerres médiques

Le tournant des VI^e et V^e siècles av. J.-C., époque où Eschyle vécut et fit représenter ses pièces de théâtre, constitue dans l'histoire d'Athènes le début d'une période d'intense rayonnement politique, militaire, économique et culturel. Parmi les expressions artistiques, l'une des plus caractéristiques de cette époque est le théâtre, dont l'épanouissement fut unique à ce moment. Eschyle est le premier des trois grands poètes tragiques athéniens du V^e siècle, avant Sophocle et Euripide.

Un contexte historique riche en événements fondateurs

On sait peu de choses de la vie d'Eschyle. Né en 525 av. J.-C., d'une grande famille athénienne, il est souvent couronné dans les concours tragiques et finit sa vie en 456 av. J.-C., en Sicile. Eschyle est contemporain de trois grands bouleversements politiques et militaires que connaît Athènes entre la fin du VI^e siècle et le début du V^e siècle avant notre ère.

En 514 av. J.-C., les Athéniens renversent en effet une dynastie de tyrans, les Pisistratides, au pouvoir depuis plus d'un demi-siècle. Eschyle est donc un jeune adulte, sensible aux enjeux politiques, lors des luttes pour le pouvoir qui suivent la chute de la tyrannie. Elles aboutissent aux réformes de Clisthène qui installent la démocratie à Athènes en 508 av. J.-C. À partir de ce moment, en effet, le pouvoir n'est plus seulement exercé par l'élite de la cité, les plus riches Athéniens, mais tous les citoyens participent de manière égale et équitable aux décisions collectives prises à l'assemblée et sont tous égaux devant les lois – on parle d'ailleurs plutôt d'*isonomie* que de démocratie au départ, pour souligner précisément l'importance de cette égalité de tous devant la loi.

Or, ce nouveau régime politique est encore mal assuré et parfois encore menacé de l'intérieur, quand, moins de vingt ans plus tard, en 490 av. J.-C., il est mis à l'épreuve par une guerre extérieure avec l'invasion des Perses. Ce peuple originaire de l'Iran actuel, dominé à cette époque par la dynastie des Achéménides, avait conquis un vaste empire jusqu'aux rives orientales de la mer Égée. La domination perse s'étendait aussi sur les cités grecques installées sur la côte de l'Asie Mineure, qui devaient payer un tribut au Grand Roi. En 499 av. J.-C., ces cités se révoltent contre les Perses, soutenues par quelques cités grecques continentales,

Vue d'ensemble des *Perses*

Les Perses d'Eschyle, représentée à Athènes en 472 av. J.-C., est l'une des plus anciennes pièces de théâtre à avoir été conservée. Le genre théâtral, dans l'Antiquité, était très codifié et répondait à des règles de construction bien précises, comme nous le rappelons dans le résumé de la pièce. Eschyle a lui-même apporté sa contribution à l'évolution de ce genre, en diminuant le nombre des acteurs du chœur, les choreutes, et en faisant passer d'un à deux les acteurs jouant les personnages. Ces contraintes matérielles, associées à des contraintes métriques (le texte grec est écrit en vers et est déclamé ou chanté selon les parties), rendent les pièces de théâtre antiques très différentes de nos tragédies classiques et parfois déroutantes pour le lecteur moderne. Il faut en particulier toujours tenir compte du fait que ces tragédies antiques étaient destinées à être représentées et non pas seulement lues : dans *Les Perses*, les effets de mise en scène sont particulièrement saisissants, que l'on pense à l'apparition de l'ombre de Darius rappelée des Enfers, ou encore à l'arrivée de Xerxès en deuil et accompagné des cris de lamentation du chœur.

1 L'intrigue

À la première lecture, la tragédie des *Perses* semble ne pas avoir d'intrigue, ou du moins pas d'intrigue digne de ce nom : ni péripéties, ni rebondissements, ni arrivée d'un personnage inattendu. Au contraire, tout est connu et prévu d'avance : l'issue de la bataille est bien connue des spectateurs et l'arrivée du roi Xerxès annoncée dès le premier épisode de la pièce. L'intérêt dramaturgique de la tragédie des *Perses* est donc à chercher ailleurs : il s'agit d'une tragédie de l'attente. Eschyle met en scène les Perses attendant des nouvelles de l'armée partie envahir la Grèce, puis attendant l'arrivée du roi vaincu. Tout l'intérêt est dans la mise en scène de cette attente et dans la révélation qu'elle permet des enjeux de la guerre opposant les Grecs aux Perses.

Une pièce à sujet historique

L'intrigue des *Perses* se situe au palais du roi perse Xerxès à l'automne 480 av. J.-C., quelques semaines après la défaite des Perses lors de la bataille de Salamine. Contrairement à la totalité des tragédies qui nous sont parvenues, *Les Perses* est une tragédie à sujet historique et non pas mythologique. Par ailleurs, alors que la

Résumé des *Perses*

1 Pressentiments et songes inquiétants

La tragédie des *Perses* ne raconte pas la deuxième guerre médique, ni même la bataille de Salamine. Écrite par un Athénien ayant combattu les Perses lors des deux guerres médiques, représentée devant des Athéniens ayant eux-mêmes participé à la bataille ou ayant un proche qui y a participé, elle présente aux yeux des vainqueurs le point de vue des vaincus. Le ressort dramaturgique des *Perses* repose sur la mise en scène de l'attente : l'attente du retour de l'armée perse, d'abord, puis l'attente de l'arrivée de Xerxès. Le dénouement est connu d'avance par les spectateurs – cette armée perse rentrera vaincue et déshonorée : ce n'est donc pas dans le récit de la défaite proprement dite que peut s'exprimer le génie dramaturgique d'Eschyle. C'est plutôt dans la construction de paliers successifs menant au moment tant attendu et tant redouté à la fois, accentuant, scène après scène, la tension et l'attente chez les personnages et, du même coup, chez les spectateurs.

Pour cela, Eschyle a utilisé de manière magistrale les contraintes du genre dramatique à son époque. En effet, la tragédie devait s'ouvrir avec un ou deux personnages seuls en scène : c'était le **prologue**. Ensuite venait l'entrée du chœur, qui arrivait en chantant et en dansant : c'était la **parodos**. Puis, alternaient parties parlées et récitées par les acteurs (les **épisodes**) et parties chantées par le chœur (les **stasima** – **stasimon** au singulier). Le dernier épisode est souvent appelé **exodos**, car il correspond à la sortie du chœur. Dans *Les Perses*, chaque épisode apporte un élément nouveau et dramatique propre à créer l'attente et à renforcer la tension : après les inquiétudes du chœur dans la **parodos**, les mauvais présages évoqués par la reine suivis de l'annonce de la défaite par le messager dans le premier épisode, l'apparition du spectre de Darius dans le troisième épisode annonçant la défaite finale des Perses face aux Grecs, et enfin l'arrivée de Xerxès dans l'**exodos**.

Les inquiétudes des vieux conseillers du Grand Roi (v. 1–148 : prologue et **parodos**)

Toute tragédie grecque met en scène un chœur, composé d'une douzaine d'acteurs à l'époque d'Eschyle, les **choreutes**, sous la direction d'un acteur principal, le **corypheé**. Les parties de la pièce prises en charge par le chœur sont chantées

Carl von Clausewitz et son œuvre

1 Clausewitz (1780–1831)

Une âme noble et militaire

Carl von Clausewitz n'a que douze ans lorsqu'il entre dans l'armée prussienne. Son père, petit fonctionnaire du royaume de Prusse, mettait la noblesse et l'esprit militaire au cœur de son éducation : Carl fut l'un des trois généraux de la fratrie, et sans doute le plus célèbre. Cette réussite couronna la particule que le père avait réussi à obtenir, quoique la noblesse de la famille fût douteuse. Est-ce pour prouver que sa famille n'usurpait pas ce titre ? Pour ne pas paraître démeriter l'honneur que lui fit Marie von Brühl, issue de la grande noblesse, en devenant son épouse ? En tout cas, Carl mit toujours en avant la noblesse d'âme, le courage, le dévouement à la patrie. Dans ses lettres à Marie, il se dit souvent pressé d'aller au combat, de servir son pays et ainsi, mériter la main de Marie qu'il aimait sincèrement. Son imaginaire était celui du guerrier, noble et chevaleresque, d'une noblesse qui trouvait dans l'épée sa raison d'être et la justification de ses privilèges. Malgré cet imaginaire qui sentait l'ancien temps, son intelligence et son expérience lui permirent de développer une compréhension de la guerre toute moderne.

Guerres de transition, transition vers de nouvelles formes de guerre

En effet, Clausewitz vécut la transition vers l'Europe moderne. Il vit les peuples se soulever et renverser les rois, les privilèges de la noblesse être contestés. Ennemi de la Révolution, il prouva par ses écrits qu'il sentait pourtant de façon très juste que le monde avait changé... et la guerre avec lui !

Carl connut très tôt la guerre : à peine enrôlé, les tensions qui déchirent l'Europe après la Révolution française sont l'occasion pour lui de découvrir tous les aspects de la vie militaire. De 1793 à 1815, sa vie se confond ainsi avec les aventures géostratégiques du Royaume de Prusse. En 1793, il part au front contre la France. Puis, c'est la vie de garnison, ennuyeuse, mais qui lui laisse du temps pour se former au commandement. Il intègre l'école de guerre de Berlin en 1801, et sort premier de sa promotion. Pendant ses deux années de scolarité, son talent est repéré par Scharnhorst, futur réformateur de l'armée prussienne qui l'inspira beaucoup. L'influence du facteur psychologique sur les combats, le renoncement aux

Vue d'ensemble de *De la guerre*

Clausewitz ne finit jamais le traité sur la guerre dont il avait entrepris la rédaction en 1816. Une note retrouvée dans la caisse contenant le manuscrit déclare que seul le premier chapitre du livre I le satisfaisait en l'état. Il n'y a donc pas d'intérêt à donner d'aperçu de l'intégralité de l'ouvrage, tel qu'il est publié. Mieux vaut s'attarder sur les notions fondamentales qui apparaissent dans ce premier livre, et qui sont approfondies dans les suivants. Il sera alors plus aisé de comprendre les arguments de ce livre I que d'aucuns qualifient de « chef d'œuvre ».

1 Le passage au programme

Le premier livre est l'introduction achevée d'un ouvrage inachevé. Il contient une tentative de définition de la guerre, dont les éléments devaient être approfondis dans les autres livres.

Établir une théorie qui ne soit pas une doctrine

Clausewitz part d'un constat : la guerre n'a jamais été traitée comme il convient. Et c'est pour cela que sa démarche se veut critique. Il s'agit d'une part de refuser une description de la guerre comme phénomène purement irrationnel, et d'autre part, de ne pas céder à la tentation du dogmatisme, de ne pas enfermer la guerre, « vrai caméléon »¹, dans les contours d'une théorie figée.

Clausewitz s'oppose aux « auteurs de systèmes et de compendiums » qui prétendent constituer une science de la guerre sur le modèle de la physique ou des mathématiques. Si Clausewitz admire la capacité d'abstraction d'un stratège comme von Bülow, ce dernier reste l'incarnation du dogmatisme qui réduit la stratégie à des données matérielles, déduisant par exemple la conduite des opérations des exigences nouvelles de ravitaillement. Méconnaissant la singularité et la complexité de la guerre, il propose une théorie ayant des prétentions scientifiques, mais aussi pratiques, puisqu'il énonce des théorèmes et des manœuvres valant universellement à travers le temps et l'espace. À ces pseudo-sciences, Clausewitz entend substituer une pensée de la guerre prenant en compte la réalité des forces en présence.

La démarche de Clausewitz n'est ni celle d'un moraliste qui condamne la guerre, ni celle d'un pragmatique dont les écrits seraient des manuels de recettes pour le

¹ p. 46

Résumé de *De la guerre* (livre I)

Le premier livre de l'œuvre de Clausewitz porte sur la nature de la guerre, et sa structure est nettement indiquée par le découpage en chapitres et en paragraphes. Partant d'une analyse en trois temps de la guerre (chap. 1), Clausewitz approfondit les thèmes dégagés pour s'intéresser aux rapports de la guerre avec la politique et aux différents types de stratégie (chap. 2), aux qualités qui font le bon chef de guerre (chap. 3) et aux multiples causes de « friction » qui compliquent la guerre et lui donnent sa nature particulière (chap. 4-8).

1 Qu'est-ce que la guerre ? (chap. 1)

Le concept de guerre et la montée aux extrêmes (§ 1-5)

Tout travail de définition rencontre le problème de la diversité du réel. Il y a eu et il y aura de nombreuses guerres, très différentes les unes des autres, qu'il s'agisse du degré de violence utilisé, du but poursuivi, de la durée, du nombre de combattants ou d'États impliqués. Clausewitz commence donc, prudemment, par signaler la difficulté d'une approche conceptuelle de la guerre. Pourtant, il faut bien tenter cette approche, sans quoi plus aucun discours n'est possible ! Lire Clausewitz ne peut donc se faire qu'en gardant présente à l'esprit cette dialectique de la simplicité du concept et de la diversité du réel.

Définir la guerre pourrait paraître simple. Le général prussien va d'abord montrer que cette simplicité cache des problèmes importants. La première définition semble relever de l'évidence : « La guerre est un acte de violence engagé pour contraindre l'adversaire à se soumettre à notre volonté. »¹ Associée à l'idée de duel, la guerre serait donc l'emploi d'un moyen particulier, la violence physique, pour un but particulier, détruire les résistances de l'adversaire et ainsi lui imposer notre volonté. Mais déjà la complexité du réel refait surface. L'usage de la violence physique n'est pas le propre de la guerre, car justement, un duel n'est pas une guerre, pas plus que ne l'est le crime. Il faut donc approfondir l'explication du rapport entre guerre et violence. Clausewitz aboutit à l'idée, fondamentale pour l'histoire de la pensée militaire, d'une montée aux extrêmes de la violence guerrière. La guerre, c'est l'usage de la violence physique qui se caractérise par le fait que la montée aux extrêmes est toujours possible : non pas à titre exceptionnel, sous l'effet, par exemple, d'un aveuglement ou d'une haine particulière à tel bellicérant particulier, mais uniquement du point de vue logique.

¹ p. 20

Le plaisir de la guerre

1 Le plaisir esthétique dans *Les Perses*

La beauté de la guerre

La guerre héroïque chantée dans *Les Perses* est source de plaisir sensoriel, principalement visuel. Les premières paroles du coryphée et du chœur dépeignent un univers où l'or ruisselle, où des foules ardentes suivent vaillamment un chef au regard bleu-noir, sur une mer que l'écume blanchit. À ce déluge de couleur et de lumière, succède dans le discours du messager le rouge du sang, le noir de la nuit et la pâleur de l'aube. En outre, il ne faut pas négliger le plaisir de la narration et l'audition de la guerre aussi bien comme action que comme intelligence. La tragédie grecque est aussi un divertissement, qui elle-même s'inscrit dans le cadre d'un concours, avec un vainqueur et des perdants, associant donc intimement plaisir et combat.

Le plaisir et la *catharsis*

Il faut également s'intéresser au plaisir du côté des spectateurs. L'idée selon laquelle la représentation d'une activité qui engendre mort et souffrance peut induire du plaisir est directement liée à la notion de *catharsis*, qu'Aristote considère comme la source du plaisir propre à la tragédie. Parce qu'elle est représentée, la guerre est mise à distance et peut faire l'objet d'une jouissance purement esthétique. La pièce d'Eschyle obéit au principe de la double énonciation : les Perses se lamentent entre eux, mais sous le regard d'un public grec. Ce que raconte la pièce est éloigné, non pas dans le temps, car la bataille de Salamine a eu lieu huit ans auparavant, mais dans l'espace, l'action étant située chez les Perses. Cet éloignement, cette médiatisation, permettent le plaisir.

Le plaisir de la victoire

Eschyle a beau représenter la guerre du point de vue des vaincus et susciter la pitié des Grecs pour l'ennemi défait à Salamine, *Les Perses* n'en contiennent pas moins une célébration de la victoire, avivée par la mention par la reine, aux vers 476-477, de la victoire de Marathon. Le plaisir du spectateur tient aussi au fait

qu'il connaît à l'avance le dénouement, d'autant qu'il a peut-être participé lui-même aux événements représentés. Cette victoire acquise d'avance en dépit de l'infériorité numérique de la flotte grecque confirme plus fondamentalement la supériorité ontologique des Grecs, incarnant la liberté et la démocratie, face aux Perses, incarnant le pouvoir absolu. Le plaisir pris par les spectateurs aux *Perses* tient donc à la fois à une mise à distance et à une identification.

Passages clés : vers 16–139, 302–432, 476–477

2 Le plaisir intellectuel chez Clausewitz

Le plaisir de l'abstraction

Il y a chez Clausewitz un plaisir dans la décomposition de la guerre en ses éléments logiques : la guerre est présentée comme un ensemble ayant plusieurs éléments qu'il s'agit d'envisager de façon cohérente. Clausewitz se présente comme un militaire penseur qui se plaît à distinguer, combiner, fabriquer des systèmes et des typologies, qui passent notamment par des oppositions binaires telles qu'attaque et défense ou guerre absolue et guerre réelle. Il élabore sa construction conceptuelle comme on élabore une stratégie sur le champ de bataille. Les qualités du « génie martial »¹ sont celles d'un penseur avisé, dont l'intelligence lui permet d'avoir une vue d'ensemble du terrain, comme le penseur doit avoir une vue d'ensemble des réalités de la guerre. Le plaisir du champ de bataille, plaisir de la bonne décision, du « coup d'œil »², est aussi le plaisir du penseur, plaisir de la précision, de la cohérence.

Le plaisir du jeu

La question du plaisir apparaît aussi lorsque Clausewitz propose l'analogie entre la guerre et le jeu de cartes. L'art de la guerre repose sur un calcul de probabilités et la guerre est l'activité humaine où le hasard a la plus grande part. La guerre est précisément cette confrontation avec l'imprévu qui fait le plaisir de l'esprit humain. Du point de vue du stratège, la guerre et le jeu de cartes se ressemblent par le plaisir que tous deux procurent aux joueurs.

Mais ils diffèrent par leurs objectifs : si le plaisir est l'objectif du jeu de cartes, la guerre, elle, a des objectifs politiques. Pour Clausewitz, on ne fait jamais la guerre pour le plaisir : elle n'est pas un « passe-temps », non plus qu'une « soif de risque et de victoire », ou encore « l'œuvre d'un enthousiasme déchaîné »³. Au

¹ p. 69–97 ² p. 73 ³ p. 42

plaisir d'élaborer des stratégies s'oppose le sérieux de la guerre dans sa réalité concrète, avec les nombreuses « frictions »⁴ qui en rendent le résultat imprévisible et la distinguent radicalement du jeu.

Passages clés : pages 39–43, 69–97

3 Les plaisirs collectifs dans *Le Feu*

La jouissance et la mort

Chez Barbusse il y a une évocation du plaisir de la tuerie qui est symbolisée, au chapitre 17, par la scène de Lamuse embrassant le cadavre pourri d'Eudoxie. Au chapitre 20, une discussion entre Bertrand et le narrateur dit, de la même façon, les « tueries » et les « exploits », en insistant sur leur nécessité, même si c'est pour souligner ensuite que la guerre transforme les hommes en « stupides victimes » et en « ignobles bourreaux ». Il y a là un plaisir d'évoquer des sentiments interdits, liés à la sauvagerie qui se donne libre cours. L'activité qui semble donner le plus de plaisir aux soldats semble d'ailleurs être de raconter des histoires, de produire des récits, comme les anecdotes sanglantes colportées par les soldats des tabors dans le chapitre « Dans la terre ». Le récit des exploits guerriers permet de transformer une expérience violente en source de plaisir partagé.

Les plaisirs quotidiens

Dans un quotidien marqué par la misère, l'inconfort, la boue, la poussière, le froid et la saleté, les plaisirs que les soldats peuvent rencontrer sont rares : distribution du vin et du café, repas pris en commun, repos et retours à l'arrière.

Le Feu évoque également d'authentiques moments de joie, plus de plaisir, où les soldats goûtent temporairement une liberté illusoire, comme dans le chapitre 4 où quatre hommes se retrouvent étonnés de ne pas avoir à marcher dans le rang, ce qui fait dire au narrateur : « Un souffle de liberté nous égaie bientôt (...) On va dans la campagne comme pour son plaisir. » L'extase ressentie par le narrateur et Poterloo dans le chapitre « Le portique » est similaire : les rayons du soleil, en ce début du printemps, rendent de nouveau l'espace vivable. Cette « joie confuse »⁵ sera de courte durée, le retour de la pluie rendra de nouveau l'univers hostile. Le plaisir est toujours intermittent et labile.

Passages clés : chapitres 2, 4, 5, 8, 10, 12, 17, 20, 21

⁴ p. 107–111 ⁵ p. 190

Index

<i>Agamemnon</i>	54	<i>Journal d'une escouade</i>	18
Barbusse, Henri	8	<i>La Chute de Milet</i>	45, 94
Benjamin, René	17	<i>La Lueur dans l'abîme</i>	12
<i>Clarté</i>	11	<i>Le Couteau entre les dents</i>	12
Clausewitz, Carl von	63	<i>Le Feu</i>	18, 28
<i>Comité Amsterdam-Pleyel contre la</i> <i>guerre</i>	12	<i>L'Enfer</i>	9
Cru, Jean Norton	19, 96	<i>Les Bourreaux</i>	12
<i>De la guerre</i>	68, 76	<i>Les Enchaînements</i>	12
<i>Élévation</i>	12	<i>Les Perses</i>	46, 55
Eschyle	39, 54	<i>Les Phéniciennes</i>	47
Évangile selon saint Jean	22, 38	<i>Les Pleureuses</i>	8
<i>Faits divers</i>	12	<i>L'Esprit des lois</i>	95
<i>Force (trois films)</i>	12	<i>Les Suppliants</i>	9
<i>Gaspard</i>	17	Montesquieu	95
Hérodote	60	<i>Odyssée</i>	60, 97
<i>Histoires</i>	60	<i>Orestie</i>	44
Homère	59, 60, 94, 97	<i>Paroles d'un combattant</i>	12
<i>Iliade</i>	59, 94, 97	Phrynichos	47, 94
<i>Jésus</i>	12	<i>Quelques coins du cœur</i>	12
		<i>Russie</i>	12
		<i>Témoins</i>	19, 96
		<i>Zola</i>	12