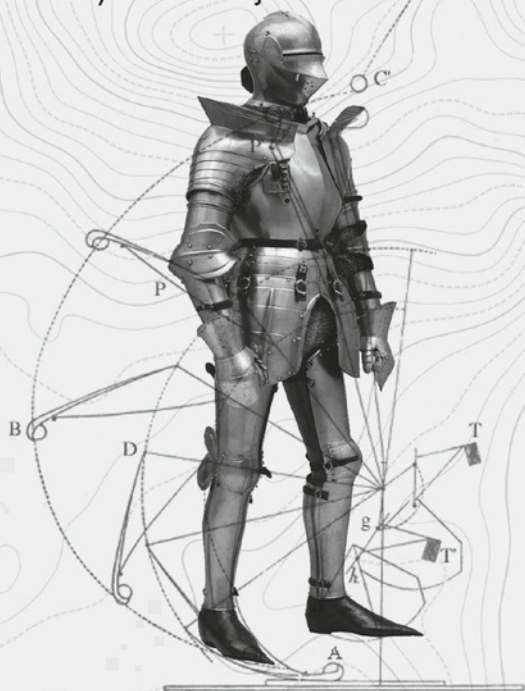


# Machiavel

## L'Art de la guerre

Traduction  
de Toussaint Guiraudet

Édition  
de Harvey C. Mansfield Jr.





MACHIAVEL

L'ART  
DE LA  
GUERRE

*Traduction*  
*de*  
Toussaint GUIRAUDET

*Présentation, notes,*  
*bibliographie et chronologie*  
*de*  
Harvey C. MANSFIELD JR.  
(*traduction de Monique Labrune*)

GF Flammarion

*Du même auteur  
dans la même collection*

LE PRINCE.

Titre de l'édition originale :  
*Dell'arte della guerra*

© Éditions Flammarion, Paris, 1991 ; 2023 pour cette édition.  
ISBN : 978-2-0804-1897-5

## INTRODUCTION

*L'Art de la guerre* de Machiavel ne paraît pas aussi machiavélien que ses autres grands ouvrages en prose. *Le Prince*, *Les Discours sur la première décade de Tite-Live* et les *Histoires florentines*, publiés pour la première fois en 1532 après la mort de l'auteur en 1527, sont émaillés de propos méchants. Mordants ou aimables, tous sont mémorables. Ainsi, à titre d'exemples : « Les hommes oublient plus vite la mort de leur père que la perte de leur patrimoine » (*P.*, 17) ; « Quand l'acte accuse, le résultat excuse » (*D.*, I, 9) ; « Les serviteurs fidèles sont toujours des serviteurs et les hommes bons sont toujours pauvres » (*HF.*, III, 13)<sup>1</sup>. Mais on chercherait en vain des propos de cette trempe dans *L'Art de la guerre* publié en 1521.

On trouve, bien sûr, dans le livre VI, une liste de trente-trois stratagèmes auxquels un général est susceptible de recourir (VI, 220-227). Elle est complétée, dans le livre VII, par une liste de pièges qu'une ville assiégée peut attendre de la part des assiégeants (VII, 240-249). Mais ces passages « machiavéliques » de *L'Art de la guerre* sont relativement modérés et ne distillent pas le venin dont Machiavel est capable

1. *Le Prince*, les *Discours sur la première décade de Tite-Live*, les *Histoires florentines*, et *L'Art de la guerre* seront désignés respectivement par *P.*, *D.*, *HF.*, *AG.* Les citations extraites de *AG.* seront faites à partir de la présente édition.

quand il le veut. Par ailleurs, le contexte guerrier excuse leur caractère répréhensible et, ainsi, le limite. A l'évidence, les circonstances propres à la guerre contraignent les hommes bons à commettre des actes mauvais dont ils ne concevraient pas l'idée en temps de paix. Machiavel ne cherche pas à étendre les pratiques utiles mais blâmables du champ de bataille à la politique des temps de paix comme il le fait dans ses autres œuvres. Loin d'être présentées comme des armes destinées à quiconque est aux aguets, ces pratiques semblent demeurer des nécessités déplorables à l'usage de ceux qui doivent combattre.

Pourtant, la modestie du point de vue adopté dans *L'Art de la guerre* au sujet de l'art militaire est très surprenante. Machiavel, dans *Le Prince*, affirme que l'art de la guerre est « le seul art qui importe à celui qui commande » :

« Un prince ne devrait avoir autre objet ni autre pensée, ni prendre aucune chose pour son art hormis la guerre et les institutions et science de la guerre ; car c'est le seul art qui convienne à celui qui commande » (*P.*, 14).

Et, poursuit-il, un prince qui possède cet art sans posséder d'Etat parviendra la plupart du temps à conquérir un Etat ; tandis que le prince qui possède un Etat sans posséder cet art perdra son Etat. Car pour un Prince, « être armé » ne signifie pas porter une arme ou posséder une armée, mais connaître l'art de la guerre. Et Machiavel de citer Francesco Sforza qui, parce qu'il était « armé », d' « homme privé » qu'il était devint duc de Milan. Les besoins de ce dernier se limitèrent, semble-t-il, à l'apprentissage du métier militaire. Sa connaissance de la guerre lui permit de réussir en politique. En effet, cette connaissance n'est pas seulement l'art suprême ; elle est aussi l'art qui comprend tous les autres ; rien d'autre n'est requis, si ce n'est peut-être la bonne fortune. Toutes ces remarques semblent donc identifier la guerre à la politique.

Cependant, si nous nous tournons vers *L'Art de la*

guerre pour y chercher l'explication de cette étonnante remarque du *Prince*, notre attente est déçue. Machiavel n'y fournit aucune définition de l'art de la guerre. De plus, les interlocuteurs de cette forme dialoguée paraissent s'installer confortablement dans la distinction conventionnelle entre temps de guerre et temps de paix, ce qui semblerait contredire le plaidoyer impérialiste déployé dans *Le Prince* en faveur de l'art de la guerre. Comme nous le verrons, la conversation ne mène qu'occasionnellement la logique de guerre assez loin pour que les frontières habituelles où l'art de la guerre se cantonne se trouvent remises en cause.

Dans la Préface de *L'Art de la guerre*, Machiavel annonce qu'il écrit pour combattre une opinion très répandue dans les temps modernes selon laquelle la vie civile diffère de la vie militaire. Mais le sens de cette opinion est d'inciter la vie militaire à se rapprocher de la vie civile en remplaçant les mercenaires professionnels par des armées de citoyens. Elle ne signifie nullement que la vie civile devrait se rapprocher de la vie militaire et les politiques penser leurs compétences dans les termes de l'art de la guerre<sup>1</sup>. Machiavel, il est vrai, loue Cosimo Rucellai, l'un des interlocuteurs, d'enseigner « beaucoup de choses utiles » à la vie civile comme à la vie militaire (I, 60). Mais l'impression dominante que le lecteur retire de l'ouvrage est que l'autorité militaire devrait être subordonnée à l'autorité civile. Après avoir implicitement posé dans la Préface que vie militaire et vie civile ne diffèrent pas autant qu'il le semble, Machiavel compare la fonction militaire au toit d'un palais somptueux et lui assigne le rôle

1. Voir Gennaro Sasso, *Niccolò Machiavelli*, 2nd ed. (Bologna : il Mulino, 1980), pp. 581, 584 ; Neal Wood, Introduction to Machiavelli's *The Art of War* (Indianapolis, Ind. : Bobbs-Merrill, 1965), pp. 48, 59 ; Roberto Ridolfi, *Vita di Niccolò Machiavelli*, 7th ed. (Florence : Sansoni, 1978), p. 277 ; Felix Gilbert, « Machiavelli : The Renaissance of the Art of War », in Peter Paret, ed., *Makers of Modern Strategy* (Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1986), p. 11.

défensif. Dans le tableau ainsi dressé des moyens de protection du pouvoir, la possibilité — ou plutôt la nécessité — de sa conquête, si présente dans *Le Prince* et les *Discours sur la première décade de Tite-Live*, est escamotée en silence. Elle n'apparaît pratiquement pas dans *L'Art de la guerre*<sup>1</sup>.

Machiavel ne nous gratifie pas non plus d'un vivant récit de la carrière de Francesco Sforza, lui qui dans *Le Prince*<sup>2</sup>, est tenu pour un modèle de réussite professionnelle dans l'art de la guerre. Cet exposé se trouve dans le livre V des *Histoires florentines*. A sa place, *L'Art de la guerre* nous offre la sagesse de l'interlocuteur principal, Fabrizio Colonna, un condottiere à peine libéré d'une mission pour Ferdinand d'Aragon (« le roi catholique », I, 61). Fabrizio ne semble pas partager le sentiment qui dut être celui de Francesco Sforza quand il s'interrogeait sur les moyens de tromper les citoyens milanais qui l'avaient recruté et de devenir leur prince (I, 67).

Fabrizio semble blâmer cette conduite. Lui-même éprouve des scrupules à pratiquer l'art de la guerre en professionnel. Mais, passant outre, il s'insurge contre l'utilisation de mercenaires et recommande constamment les méthodes militaires de « mes Romains », les Romains de la République. Son nom rappelle celui de Fabricius, général romain républicain connu pour sa droiture morale et cité comme exemple au début de *L'Art de la guerre* (I, 61). Machiavel mentionne aussi « Fabrizio » à deux occasions dans les *Discours* : il donna un « rare et vertueux exemple de lui-même » (D., II, 1) quand il révéla à un général ennemi qu'une menace d'empoisonnement émanant d'un de ses fami-

1. P., 1, 3, 4, 6, 7 ; D., I, 5, 20 ; III, 12 ; HF., III, 13 ; VI, 1. Voir AG., VI, 215 et particulièrement le 33<sup>e</sup> stratagème, VI, 228, évoqué plus bas.

2. Francesco Sforza est mentionné trois fois, AG., I, 67, 81, et son œuvre politique est dite lui avoir permis « de vivre honorablement en temps de paix », c'est-à-dire ne pas avoir été le fruit de l'art de la guerre.

liers pesait sur lui (*D.*, III, 20). Machiavel note que par cet acte de « libéralité », Fabricius fut en mesure de chasser Pyrrhus d'Italie alors que les armées romaines s'en étaient montré incapables. Mais dans *L'Art de la guerre* un incident similaire apparaît discrètement ; il occupe la trente-troisième place dans la liste des stratagèmes déjà évoquée (VII, 228). Machiavel ne saisit pas l'occasion pour donner une leçon sur la nature et les usages de la vertu morale comme il le fait dans les *Discours*. Dans ce texte, en effet, il indique que la vertu doit être jugée de l'extérieur en fonction de ce qu'elle peut accomplir, et non dans ses termes propres comme un bien en elle-même<sup>1</sup>. Nulle leçon machiavélienne de ce genre n'apparaît ici. En somme, il me semble prudent de dire que Machiavel ne passerait pas pour l'inventeur du machiavélisme ni nous devons nous contenter d'en juger par *L'Art de la guerre*.

Comment expliquer les divergences entre la modestie de cet ouvrage et la mise en valeur des intrigues dans les autres ? Nous ne savons pas exactement quand Machiavel a écrit ses livres. Mais il semble que dans la période qui s'étend de 1513 à 1525 il composa *Le Prince* et les *Discours sur la première décade de Tite-Live* avant *L'Art de la guerre*, les *Histoires florentines* étant plus tardives. Ce schéma, s'il est correct, ne nous permet pas de conclure que Machiavel a changé d'avis. En tout état de cause, cette hypothèse n'est soutenue par aucune preuve extérieure au texte. Comme je l'ai dit précédemment, *L'Art de la guerre* est le seul ouvrage en prose d'importance que Machiavel ait publié de son vivant. A l'évidence, on pourrait soutenir que Machiavel devait se montrer plus prudent dans ses attaques vis-à-vis de la morale et de la religion de son pays natal tant qu'il était susceptible d'en souffrir les conséquences. Mais il avait trouvé un moyen simple de contourner la difficulté en publiant les trois autres

1. Voir Harvey C. Mansfield Jr., *Machiavelli's New Modes and Orders* (Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1979), p. 375.

œuvres après sa mort. Pourquoi alors Machiavel écrivit-il *L'Art de la guerre* de telle sorte qu'il fût publiable de son vivant ? Ou, pour donner plus d'ampleur à la question, comment cette œuvre apparemment limitée s'inscrit-elle dans l'entreprise (*impresa*) ambitieuse, annoncée dans *Le Prince* et les *Discours*, d'introduire un nouvel ordre politique, moral et religieux pour le bien de l'humanité ? Telle est la question qui doit orienter l'étude de *L'Art de la guerre*.

### *La critique de l'humanisme.*

*L'Art de la guerre* de Machiavel est un dialogue dont le décor est un jardin, connu sous le nom de Orti Oricellari, qui appartenait à son ami Cosimo Rucellai<sup>1</sup>. Cosimo et ses amis Zanobi Buondelmonti, Battista della Palla et Luigi Alamanni font leur apparition dans le dialogue comme interlocuteurs. Ils interrogent avec respect le visiteur Fabrizio Colonna qui, à leurs yeux, fait autorité en matière d'art de la guerre. Bien que Machiavel fût partie de ce groupe d'amis (il dédia les *Discours sur la première décade de Tite-Live* à Zanobi Buondelmonti et à Cosimo), il ne prend pas part au dialogue ; il demeure silencieux et se contente de le raconter. Il se signale au premier abord comme l'auteur de la Préface, « Nicolas Machiavel, citoyen et secrétaire de Florence » ; il introduit aussi le premier livre en utilisant plusieurs fois les formules « je crois », « je sais », « je confesse ». Mais par la suite, ayant exposé son projet dans la Préface adressée à Lorenzo Strozzi, et dressé le décor au début du livre I, il se retire. Abandonnant le rôle de narrateur, il n'apparaît pas lui-même dans la conversation. Le dialogue rapporté se transforme en dialogue direct. Il s'en excuse en avançant la lourdeur due à la répétition de formules

1. Le seul autre dialogue de Machiavel est le *Discours ou dialogue sur notre langue* dans lequel lui-même apparaît discutant avec Dante.

telles que « dit-il » ou autres formules équivalentes. Les personnages livrent alors leurs propres discours comme dans une pièce de théâtre.

Ainsi Machiavel, prudemment, se présente et se retire. C'est pourquoi il faut lui attribuer toute la teneur du dialogue et non l'identifier avec un personnage précis. Il faut en particulier se garder de la confondre avec Fabrizio, l'autorité militaire que l'on prend habituellement pour son porte-parole<sup>1</sup>. Dans la Préface, Machiavel s'excuse des erreurs que son ouvrage pourrait comporter ; elles peuvent être corrigées sans porter dommage à quiconque, tandis que celles commises par les acteurs sur le terrain, sitôt découvertes, ruinent les empires. Machiavel, il est vrai, au lieu de faire état de ses vues directement, les met dans la bouche d'un homme d'action, militaire de profession. Il donne ainsi plus de poids à ses opinions mais dégage sa responsabilité des erreurs qui pourraient être commises. Machiavel évoque en son propre nom les « sinistres opinions » qui alimentent la haine des militaires et conduisent à éviter leur fréquentation. Mais, dans le dialogue, Fabrizio n'identifie pas les auteurs de ces opinions et ne cherche pas à les combattre ou à leur en substituer d'autres. Lui-même, comme nous l'avons vu, est une figure ambiguë. Peut-être est-il chargé de représenter les humanistes et quelques-unes de leurs idées : la Renaissance de la pensée des Anciens qui ne s'est pas traduite en actes, l'éloge du républicanisme qui se compromet avec le pouvoir des princes et de l'Eglise, et la réticence à admettre qu'un retour aux Anciens nécessiterait un ordre nouveau révolutionnaire pour les Modernes. Fabrizio n'est pas Machiavel mais plutôt le tiède allié de Machiavel.

Dans l'introduction du livre I, Machiavel décrit, sans le nommer, le jardin de la famille des Rucellai. Il

1. Felix Gilbert est une exception ; voir « Machiavelli : the Renaissance of the Art of War », p. 22.

ne souligne pas non plus combien les conversations semblables à celle qu'il rapporte y étaient fréquentes. Selon les témoignages de l'époque, l'Orti Oricellari était un centre de discussion philosophique et politique non seulement au moment de la rédaction de *L'Art de la guerre*, dans les années 1520, mais au moins depuis le début du siècle<sup>1</sup>. Ainsi le décor évoque-t-il la réflexion humaniste. Mais le sujet est la guerre et Fabrizio est un homme de guerre. Les personnages sont présentés sortant d'un repas somptueux ; la journée est chaude et ils se dirigent vers « la partie la plus secrète et la plus ombragée » du jardin de Cosimo. Repus, ils sont disposés à écouter l'expert Fabrizio. Comme nous le verrons, les interlocuteurs sont précis et expriment souvent leur scepticisme face à l'estime sans bornes de Fabrizio pour les méthodes des Romains. Cependant, ils ne contestent pas ses vues et ne tentent pas de lui en opposer d'autres<sup>2</sup>. La discussion se déroule à l'ombre d'arbres âgés plantés, selon Cosimo, par son grand-père. Fabrizio réplique qu'il vaut mieux chercher à imiter les Anciens dans « leur mâle vigueur et leur austérité que dans leur luxe et leur mollesse ; dans ce qu'ils pratiquaient aux ardeurs du soleil que dans ce qu'ils faisaient à l'ombre » (I, 62). « Mes Romains » leur rappelle-t-il, devinrent corrompus à force d'étudier les choses délicates et douces. Ainsi Fabrizio, tel un Caton, dirige ses reproches vers les jardins humanistes, ce qui rappelle le début des *Discours* où Machiavel se plaint de voir les Anciens imités en toute

1. Felix Gilbert, « Bernardo Rucellai and the Orti Oricellari : A Study on the Origin of Modern Political Thought », in Gilbert, *History, Choice and Commitment* (Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1977), pp. 229-38. Voir aussi Rudolf von Albertini, *Die Florentinische Staatsbewusstsein im Übergang von der Republik zum Prinzipat* (Bern : Francke, 1955), pp. 74-89.

2. Leur docilité ne doit cependant pas être exagérée comme dans Hanna Pitkin, *Fortune is a Woman* (Berkeley, Calif. : University of California Press, 1984), p. 69 ; et Wayne A. Rebhorn, *Foxes and Lions ; Machiavelli's Confidence Men* (Ithaca, N. Y. : Cornell University Press, 1988), pp. 213-14.

chose sauf en matière de politique. Cependant, le point de vue de Machiavel semble quelque peu différent de celui de Fabrizio. Machiavel ne rejette pas entièrement l'ombre. Il tire partie du loisir de gentilshommes cultivés et délicats pour plaider en faveur du métier de la guerre qui, lui, ne tolère ni loisir ni délicatesse. Il revendique la protection des arbres « anciens » — les Anciens — pour défendre une politique dure que les anciens philosophes auraient condamnée ou, se fût-elle avérée nécessaire, dissimulée.

A la différence de Platon pour qui, dans la *République*, le soleil représente l'intelligible, Machiavel conduit Fabrizio à comparer la jouissance du soleil à la vie du soldat sur le terrain et non aux aspirations du philosophe. C'est là une version « dure » de l'humanisme qui s'oppose à la version « douce » de l'humanisme rhétorique et philosophique néoplatonicien. Celui-ci fut introduit à Florence par les prédécesseurs immédiats de Machiavel, Marsile Ficin et Pic de la Mirandole, et pratiqué par de nombreuses figures de moindre importance au nombre desquelles, comme le précise Fabrizio, figure l'oncle de Cosimo, Bernardo, un habitué de l'Orti Oricellari. Machiavel invoque l'estime générale dont jouissent les Anciens, et semble chercher à déplacer l'objet de cette estime de la littérature grecque vers les hauts faits des Romains. Qu'une sincère admiration pour les auteurs de l'Antiquité accompagne ce changement n'est pas exclu. Mais l'entreprise est surtout destinée à satisfaire aux nécessités contemporaines, et menée d'une manière que les Anciens n'auraient pas approuvée. Les arbres de l'Orti Oricellari sont à l'image des Anciens qui font de l'ombre aux Modernes (I, 62)<sup>1</sup>. L'ombre est à la fois une aide et un obstacle : une aide parce qu'elle offre une alternative de poids à la croyance moderne ; un obstacle parce qu'elle amollit les Modernes. Ainsi le

1. Notez l'expression *sotto l'ombra* employée trois fois dans AG, I, 61-64.

décor du dialogue de Machiavel sert-il de contrepoint à son thème. Discussion développée à l'ombre, le dialogue veut encourager la pratique des marches et des combats en plein soleil<sup>1</sup>.

Cependant, en réponse à Cosimo qui excuse les conversations pratiquées dans le jardin ombragé de son oncle, Fabrizio affirme ne pas recommander des manières aussi rudes que celles des Spartiates. Les siennes sont plus humaines (*piu umani*). Quelles sont donc les manières anciennes que Fabrizio voudrait voir introduites ? « Honorer et récompenser les vertus ; ne point mépriser la pauvreté ; tenir en estime les usages et les ordres de la discipline militaire ; engager les citoyens à se chérir mutuellement, à fuir les factions, à préférer l'avantage commun à leur bien particulier ; et pratiquer enfin d'autres vertus semblables, qui sont très compatibles avec ces temps-ci » (I, 64).

La réponse de Fabrizio résonne comme un programme d'« humanisme civique » ainsi qualifié par certains historiens récents pour le distinguer de l'humanisme littéraire. Cet humanisme, toujours décrit de manière quelque peu imprécise, marie vertu morale et patriotisme sans que les exigences de l'une et de l'autre soient source de conflits<sup>2</sup>. La vertu morale dans sa dimension civique implique le sacrifice de soi pour la république ou le bien commun. En ce sens, elle va contre l'analyse d'Aristote qui insiste sur le plaisir qui accompagne la vertu tout autant que sur l'orgueil légitime que suscite la perfection morale de l'individu<sup>3</sup>. Dans l'humanisme civique tel qu'il nous est présenté, le patriotisme ne requiert pas plus l'injustice

1. Cf. d'autres interprétations du décor : Gennaro Sasso, *Machiavelli e gli antichi e altri saggi*, 3 vols. (Milan : R. Ricciardi, 1987), I, 505 ; Pitkin, *Fortune is a Woman*, p. 68 ; Rebhorn, *Foxes and Lions*, p. 203.

2. Voir, en particulier, Hans Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, rev. ed. (Princeton, N. J. : Princeton University Press, 1966), pp. 457-60.

3. Aristote, *Ethique à Nicomaque*, 1099a7, 1102a5, 1124b6.

que tout autre vice. Ainsi, pour ne pas faillir à l'optimisme de ce point de vue, le patriotisme ne serait jamais étroit, cruel ou fanatique. Mais ce mélange de civisme et de vertu est trop beau pour avoir sa place dans une analyse réfléchie ; et ne disons rien de celles d'Aristote et de Machiavel.

Au dire de Hans Baron, pionnier en la matière, l'humanisme civique a sa source dans l'œuvre de Leonardo Bruni (1374-1444), le secrétaire florentin qui écrivit une histoire de Florence et traduisit Aristote<sup>1</sup>. Un siècle exactement avant *L'Art de la guerre* de Machiavel, Bruni écrivit aussi un traité sur les militaires intitulé *De Militia*<sup>2</sup>. Mais cet ouvrage se distingue clairement de celui de Machiavel par la forte teinte aristocratique de son républicanisme<sup>3</sup>. Citant l'exemple romain, il loue et justifie la prééminence de l'ordre équestre dans l'armée ; point de vue exactement contraire à celui de Machiavel qui, lui, fait une critique acerbe de la cavalerie et rehausse le statut de l'infanterie. Bruni ne se limite pas aux régimes existant à Rome et à Florence. Réfléchissant sur l'honneur des militaires, il s'intéresse à leur rôle dans le régime idéal tel qu'il fut conçu par Platon et Hippodamos (fondateur de la science politique selon Aristote<sup>4</sup>). Ce régime présente les mêmes caractères que ceux de la république imaginaire dont Machiavel rejette le modèle dans le célèbre chapitre 15 du *Prince*. Le jugement de Bruni sur les nobles et le régime idéal s'accorde avec la forme rhétorique et le ton d'exhortation caractéristiques de son texte comme l'a récemment montré C. C. Bayley<sup>5</sup>.

1. Baron, *Crisis*, ch. 3.

2. En 1421 ou, selon C. C. Bayley, en 1422. Voir Bayley, *War and Society in Renaissance Florence* (Toronto : University of Toronto Press, 1961), pp. 3, 362 ; cf. Baron, *Crisis*, pp. 553, 560-61.

3. *L'Oraison funèbre de Nanni Strozzi* de Bruni fait de même en insistant sur le patriotisme exceptionnel de qui aime l'honneur ; Baron, *Crisis*, pp. 419-20.

4. Aristote, *Politique*, 1267b23-31 ; Bruni, *De Militia*, in Bayley, *War and Society*, pp. 371, 374.

5. Bayley, *War and Society*, pp. 316-36.

L'ouvrage est consacré à un sujet austère : la nécessité de la guerre. Mais il conçoit celle-ci comme une occasion de faire démonstration d'honneur et non de conquérir (*acquistare*) le pouvoir. Plutôt que de traiter la vertu comme un instrument de la guerre, Bruni fait de la guerre une arène de vertu. L'esprit qui préside à son ouvrage est aussi éloigné de Machiavel que le sont Platon, Aristote et Cicéron<sup>1</sup>. Et, bien qu'il fasse preuve d'un ferme civisme, il est aussi sûrement moral, littéraire et rhétorique que l'est la tradition non politique de l'humanisme. Son souci majeur, pourrait-on dire, est la dignité et l'élévation de l'homme. Le propos de Machiavel, comme nous l'apprend la préface de *L'Art de la guerre*, est la défense de l'homme et des cités des hommes. Pour Machiavel, la question est alors de savoir si la défense de l'homme n'exige pas la subordination, voire l'abandon de la dignité humaine.

Dans le *De Militia* de Bruni, l'art de la guerre n'est pas mentionné. L'« art » n'est évoqué qu'à une seule occasion pour être distingué des vertus et de la force d'un soldat<sup>2</sup>. Mais Machiavel traite de l'art de la guerre en l'isolant de ce qui concerne les militaires en général. Considérée comme un art, la guerre n'est pas nécessairement civique ou morale. Le militaire professionnel qui possède cet art n'a pas, en tant que tel, les motivations civiques du citoyen et il est habile à vaincre l'ennemi par des moyens immoraux. L'art de la guerre semble difficile à réconcilier avec l'humanisme, qu'il soit civique ou d'un autre genre.

### *Clausewitz et Socrate sur l'art de la guerre.*

*L'Art de la guerre* de Machiavel a suscité de nombreux commentaires chez les militaires. Ceux-ci prennent l'ouvrage au sérieux, ce qui n'est malheureuse-

1. Contrairement à Baron, *Crisis*, pp. 428-31.

2. Bayley, *War and Society*, p. 385.

ment pas le cas des commentateurs qui s'attachent aux autres écrits<sup>1</sup>. Que les spécialistes militaires apprécient ou non la perspicacité de Machiavel, ils considèrent l'ouvrage comme un essai sur l'art et la nature de la guerre telle qu'elle fut jadis ou de tous temps pratiquée. Même si ces commentateurs ignorent uniformément la présentation dialogique du livre et ses résonances plus profondes, leur franchise est salutaire. Elle témoigne de l'intégrité de l'art de la guerre où la discussion conclut dans la mesure où la victoire est claire. On ne peut en dire autant de la supériorité, sujette à discussion, d'un régime politique sur un autre. Cependant, l'idée même d'un *art* de la guerre mérite plus d'attention que ne lui en accordent les commentateurs militaires.

Dans un ouvrage de jeunesse, Clausewitz fait l'éloge du « très profond jugement de Machiavel en matière militaire<sup>2</sup> ». Il apprécie Machiavel pour sa justesse de vue sur la psychologie qui préside à l'esprit de la guerre. Plus tard, dans *De la guerre*, Clausewitz fait part de sa méfiance à l'égard de tout art ou science de la guerre dans la mesure où ils traitent les sujets humains comme des machines<sup>3</sup>. Clausewitz paraît peu convaincu de la possibilité d'ajuster un authentique art de la guerre qui tienne compte de cette difficulté, ce dont Machiavel se montre tout aussi conscient. Perspicace, Clausewitz remarque dans une lettre que *L'Art de la guerre* de Machiavel pèche par l'absence de ce « jugement libre et indépendant présent dans les autres œuvres<sup>4</sup> ». Mais comme nous l'avons noté, la raison en

1. Le plus récent, Piero Pieri, *Guerra e Politica negli scrittori italiani* (Milan : R. Ricciardi, 1954) et J. R. Hale, *War and Society in Renaissance Europe 1450-1620* (New York : St. Martin's, 1985).

2. Karl von Clausewitz, *Strategie*, E. Kessel ed. (Hamburg : Hanseatische Verlagsanstalt, 1937), p. 41 ; Peter Paret, *Clausewitz and the State*, rev. ed. (Princeton, N. J. : Princeton University Press, 1985), pp. 169-79 ; Raymond Aron, *Penser la guerre. Clausewitz*, 2 vol. (Paris : Gallimard, 1976), pp. 14-15, 20-25.

3. Clausewitz, *De la guerre*, II, 3.

4. Cité dans Paret, *Clausewitz and the State*, p. 176.

est peut-être que Machiavel ne donne pas à l' « art de la guerre » un sens aussi large dans le dialogue et dans *Le Prince* ou les *Discours*<sup>1</sup>. Car l'extension de l'art de la guerre à tous les aspects de la politique confère à la doctrine de Machiavel une nouvelle psychologie qui le libère des entraves de la tradition et de la morale. Avant d'examiner comment le problème se pose dans le livre I du dialogue, nous devons nous attarder sur ses origines dans la tradition socratique.

On considère généralement, à la suite de Burd<sup>2</sup>, que les principales sources de *L'Art de la guerre* sont Frontinus, Vegetius et Polybe. Ceux-ci fournissent à Machiavel l'information nécessaire sur l'ordre de bataille de la légion romaine et de la phalange macédonienne, le recrutement des soldats, les marches et les campements des armées, la discipline et les armes. Tous ces éléments sont d'anciens « ordres » (*ordini*) qu'il souhaite proposer à l'imitation des Modernes. Mais la notion même d'art guerrier vient avant les ordres des Anciens. Elle ne constitue pas sans raison le premier sujet abordé dans le dialogue. L' « art de la guerre » est d'origine grecque et, plus précisément, socratique. Le même Socrate qui fit si grand cas de la vertu, et en particulier de la justice, fut aussi le premier à supposer que la guerre peut être un art. Mais Socrate ne fait pas de la guerre un art au sens courant du terme.

L'hypothèse présente à la fois un avantage et un défaut que l'on peut illustrer par deux passages extraits des quelque vingt références à l'art ou à la science de la guerre que l'on trouve chez Platon et Xénophon. Dans la *République* de Platon, on apprend que l'art de la

1. Dans *D.*, I, 11, Machiavel présente les arts de la guerre de Romulus et les arts de la paix de Numa comme des arts non seulement complémentaires mais aussi articulés l'un à l'autre. Tite-Live avait opposé les deux. Tite-Live, I, 21.5. Voir Mansfield, *Machiavelli's New Modes and Orders*, pp. 70-71.

2. L. Arthur Burd, « Le fonti letterarie de Machiavelli nell' *Arte della guerra* », *Atti della R. Accademia dei Lincei*, 5th ser., 1897, Cl. di scienze morali, storiche et filologiche, IV, pp. 187-261.

guerre devrait être exercé par des praticiens habiles entièrement dévoués à cette tâche. Comme les autres arts, celui-ci occupe un champ délimité de compétence qui peut être définie et enseignée ; on peut y juger de l'excellence de chacun. Il n'est rien de propre à cet art qui empêche une femme de l'acquérir. L'art de la guerre se maintient dans les limites de sa propre rationalité en refusant de laisser place aux questions qui lui sont extérieures concernant l'identité de ceux qui l'exercent et la nature des fins qu'il poursuit<sup>1</sup>. Mais, en regard de ce tableau d'un art défini, Xénophon rapporte une histoire qui étend les limites de l'art de la guerre désormais irréductible à une simple compétence militaire. Socrate presse l'un de ses jeunes compagnons d'apprendre l'art de la guerre s'il souhaite devenir général. Au retour de ses leçons, l'élève avoue n'avoir appris que la tactique. Socrate lui rappelle alors que la bonne tactique requiert des hommes une bonne disposition, et donc la connaissance de leur caractère — en réalité, toute la connaissance nécessaire pour distinguer les hommes bons des hommes mauvais<sup>2</sup>.

Sous l'apparente innocence de ses questions, Socrate transforme l'art de la guerre en connaissance de la vie bonne, objet de la philosophie. Ce qui n'était qu'une préoccupation de l'artisan au sujet des limites de son art devient amour du philosophe pour la connaissance en général. Comme nous le verrons, le Fabrizio de Machiavel, après avoir discuté de la nature de l'art de la guerre, en vient à la question du recrutement de l'armée et doit alors faire face à la même difficulté. L'homme qui se montre bon à la guerre est-il aussi l'homme bon ? Si tel n'est pas le cas, comment garantir que l'art de la guerre sera utilisé en vue d'une bonne fin ? La victoire qui corrompt le vainqueur est-elle véritablement une vic-

1. Platon, *République*, 374b4 ; cf. 397e8, 422c6, 456a1.

2. Xénophon, *Mémorables*, III, 1.

toire ? Le point de vue strictement militaire se dissout dans le doute et l'incertitude du philosophe.

Xénophon suggère une réponse à la question à l'occasion d'un épisode comique de la *Cyropédie*, ouvrage recommandé par Machiavel dans le chapitre du *Prince* (14) où il affirme que l'art de la guerre constitue le tout de la connaissance nécessaire au prince. Après sa dernière conquête, celle de Babylone, Cyrus s'adresse aux chefs de l'élite de la garde perse chargés de la défense de l'empire. Il insiste pour qu'ils se réservent, sans la partager avec les peuples conquis, la connaissance de « la science et de la conduite de la guerre » qui doit étayer leur supériorité<sup>1</sup>. Dans sa version socratique, la mise en garde de Cyrus pose que les hommes obéissent de bon gré à leurs supérieurs quand ils les tiennent pour les meilleurs en raison de leur connaissance<sup>2</sup>. Ainsi le droit naturel des meilleurs garantit ou devrait garantir contre un usage abusif de l'art de la guerre. Le droit naturel valide ce dernier et, ce faisant, le maintient dans ses limites. Sa claire définition et sa tendance à englober tous les autres arts se trouvent ainsi réconciliées. Que ce droit naturel existe est, bien entendu, une question qui demeure ouverte. De fait, Fabrizio présuppose l'existence d'un tel droit naturel. Il cite un proverbe qui reflète son excessive confiance : « la guerre fait des voleurs, la paix les fait pendre » (I, 68).

Machiavel, quant à lui, n'attaque jamais expressément la notion de droit naturel. Dans ses ouvrages comme dans sa correspondance, il dit tout ce qu'il peut ou souhaite dire sans jamais mentionner le « droit naturel » ou la « loi naturelle ». Ce silence est éloquent ; on ne peut, en effet, supposer que Machiavel ignorait le point de vue de la tradition socratique sur le fondement de la morale et de la politique. Dans ses

1. Xénophon, *Cyropédie*, VII, 5. 79.

2. Xénophon, *Mémorables*, III, 9 ; cf. *Cyropédie*, I, 6.27 ; III, 1. 20.

propos machiavéliques féroces (dont nous avons donné quelques échantillons), il nous a laissé de nombreux signes attestant de son rejet délibéré de la tradition. Et ne parlons pas de la façon plus discrète dont il prend ses distances avec les auteurs anciens qu'il cite très fréquemment ou auxquels il se réfère<sup>1</sup>. Ceux qui voient dans Machiavel un représentant de l'humanisme civique devraient s'interroger sérieusement sur l'absence du droit naturel dans sa pensée. Ils ne semblent pas avoir évalué l'inhumanité de l'esprit civique si celui-ci juge que nulle justice n'est à l'œuvre dans la nature.

Après Machiavel, le droit naturel réapparut sous une nouvelle forme qui privilégie le droit de l'égalité sur le droit des meilleurs. Cette nouvelle doctrine fut appliquée à la guerre et aux relations internationales par les juristes du XVII<sup>e</sup> siècle Hugo Grotius et Samuel Pufendorf qui fondèrent la loi internationale sur l'égalité des nations. De nos jours encore elle définit la légitimité dans la conduite des affaires internationales. L'égalité légale des nations dérive d'une doctrine de la souveraineté qui, au verdict contestable sur l'identité du meilleur législateur, préfère une procédure de décision précise capable de décider qui est souverain. Ainsi l'art de la guerre, quand il est utilisé au nom de la défense de la souveraineté, est à la fois justifié et limité. C'est là, pourrait-on supposer, une avancée importante par rapport à la conception des auteurs anciens qui échouaient à marquer les limites précises de l'exercice de cet art. Mais la doctrine moderne du droit naturel s'affirme au prix d'un certain aveuglement. Cette doctrine en créant une séparation legaliste entre le militaire et le politique ne reconnaît pas leur unité, au demeurant si bien vue par Socrate et Machiavel. C'est pourquoi la doctrine moderne, se refusant à justifier quelque motif d'agression que ce soit, sous-estime le

1. Sur l'importance des *cose piccole* dans l'œuvre de Machiavel, voir Mansfield, *Machiavelli's New Modes and Orders*, p. 10 ; et Leo Strauss, *Thoughts on Machiavelli* (Glencoe, Ill. : Free Press, 1958), ch. 1.

problème moral de la guerre plutôt que de le résoudre. Les nations, qui ne savent pas qu'elles-mêmes peuvent être tentées par l'agression, seront toujours surprises par l'agression venant des autres ; elle éprouveront des difficultés à l'identifier et à lui résister. De plus, poser que les militaires de profession doivent être subordonnés à l'autorité politique, c'est surestimer les possibilités de contrôler la guerre. On reproche à Machiavel, avec quelques raisons, d'avoir été un militaire réactionnaire qui non seulement se refusa à reconnaître la valeur de l'artillerie, de la cavalerie et des forteresses, mais qui, au surplus, fut incapable de déceler dans son époque les prémisses du professionnalisme militaire des temps modernes. En revanche, comme l'a noté Piero Pieri, il entrevit la possibilité d'une guerre totale<sup>1</sup>.

Machiavel prépare le développement du droit naturel moderne, apparemment si contraire à ses intentions, en sapant les fondements du droit naturel classique et en le réfutant. Pour lui, la supériorité naturelle des meilleurs est une position intenable, à tout le moins dans l'ensemble des situations politiques où « meilleur » désignerait le gouvernement de ceux qui sont moralement les meilleurs ou des gentils-hommes qu'il méprise tant<sup>2</sup>. Mais il va de soi que, à l'encontre de l'égalité à l'œuvre dans la loi internationale moderne, Machiavel maintient la supériorité naturelle du meilleur prince ou du meilleur général c'est-à-dire de l'agresseur le plus habile. C'est pourquoi, dans ses autres écrits, il se montre hostile aux militaires de profession qui ne se battent pas pour leur propre compte. Ce sont des mercenaires. Son hostilité se meut en chaleureuse approbation si le général mercenaire entreprend de devenir prince et utilise l'art de la guerre pour sa propre promotion comme le fit Francesco Sforza. Cette démarche transforme les armées merce-

1. Piero Pieri, *Guerra e Politica*, pp. 56-62.

2. D., I, 5, 55, 58 ; III, 20, 22 ; P., 9 ; HF., III, 13.

naires, que Machiavel méprise, en « armées propres à chacun », véritable devise de l'auteur. Par la suite, grâce essentiellement au génie de Thomas Hobbes, cette devise se confondit avec le principe de conservation de soi. Le prince conquérant de Machiavel se transforma en gouvernement par consentement et ses aspirations à conquérir le monde (*D.*, I, 20) furent limitées par la création de la loi internationale évoquée précédemment. Ainsi le très machiavélien esprit d'égoïsme fut réorienté vers une conclusion non machiavélienne imposant des limites morales à l'art de la guerre.

Néanmoins, dans *L'Art de la guerre*, le Fabrizio gentilhomme et mercenaire de Machiavel représente l'innocence propre aux théories des droits naturels classiques dans leur tendance à réfléchir le caractère obtus des êtres moraux. Fabrizio loue les Romains de s'être servis de leurs propres armes (I, 79-81) mais ne songe pas un seul instant à agir lui-même ainsi, lui qui, au contraire, se bat pour le « roi catholique ». La « vérité effective » du gentilhomme professionnel (ou du droit naturel classique en général) est de se battre pour le roi catholique. Plein de dégoût moral pour l'agression qu'il pourrait mener en son nom propre, il participe, tout à son devoir, aux agressions des autres ; Machiavel cherche la cohérence de Fabrizio non point dans la façon dont il désapprouve l'agression, mais dans la manière dont il s'y prête. Machiavel a besoin de se servir de l'autorité de Fabrizio ; il ne faut pas le négliger si l'on veut comprendre qu'il s'oppose à se dernier. Machiavel cherche à se servir de la Renaissance du classicisme à son époque contre la tradition du droit naturel. Par le dialogue, il se donne les moyens d'atteindre deux buts : dans un premier temps, imposer l'autorité de Fabrizio, dans un second temps, saper progressivement cette autorité en faisant intervenir les questions des personnages dont Machiavel n'endosse pas la responsabilité. Le mouvement du

dialogue de Machiavel mine la présomption de Fabrizio sur l'existence du droit naturel dans la mesure où Fabrizio, tirant les conséquences de ses positions sans jamais pleinement les évaluer, se voit contraint d'abandonner les restrictions morales de l'art de la guerre qu'il a lui-même posées. Il faut suivre ce mouvement avec une scrupuleuse attention pour observer Machiavel à l'œuvre. Si l'on veut comprendre *L'Art de la guerre*, il ne suffit donc pas de citer des jugements de Fabrizio sortis de leur contexte comme s'ils reflétaient l'opinion de Machiavel.

### *L'accusation de Cosimo.*

Les critiques de *L'Art de la Guerre* ont remarqué et déploré que Fabrizio se fraie un chemin à travers le dialogue sans jamais avoir à affronter de franche opposition de la part des autres participants. Ces mêmes critiques crient à l'injustice estimant que le dialogue est un genre démocratique où l'échange se fait sur un pied d'égalité. Mais Fabrizio est un expert confirmé dans l'art de la guerre ; il est raisonnable qu'une jeune assistance l'écoute. Comme on l'a dit, Machiavel sort d'un dîner somptueux et il serait malséant de discuter ses positions et de gâter ainsi sa digestion. Cependant un lecteur vigilant n'est pas tenu d'acquiescer à toutes ses propositions. Machiavel ne rend pas compte d'un dialogue à armes égales qui laisserait au lecteur le soin de choisir. Au contraire, une thèse domine (imiter les Anciens dans l'art de la guerre), contrebalancée par une autre, plus nuancée (faire mieux que les Anciens).

Néanmoins, Cosimo Rucellai qui discute avec Fabrizio dans les deux premiers livres, promet de l'interroger « sans respect » (*sanza rispetto*, I, 62). Au moment où Machiavel rapporte le dialogue, Cosimo est mort. Aussi la date dramatique de *L'Art de la guerre* que

Sergio Bertelli<sup>1</sup> place en septembre 1516 (Fabrizio, après le traité de Noyon, était alors désœuvré) diffère-t-elle de la date de narration qui se situe peu après la mort de Cosimo en 1519. Machiavel commence le livre I par un éloge ému de Cosimo, certain de ne pouvoir être suspect d'« adulation » : comme si personne n'avait jamais adulé un jeune homme mort<sup>2</sup>... La conversation s'engage, et Cosimo se lance dans une défense apologétique de son grand-père. Il veut ainsi répondre à Fabrizio qui reproche à son aïeul d'avoir imité les Anciens dans les choses délicates. Il demande à Fabrizio quels usages propres aux Anciens il préconiserait, et avance pour sa part les thèmes de l'humanisme civique que nous avons évoqués. Puis, il interroge Fabrizio sur son art.

Comment se fait-il, demande Cosimo, que condamnant ceux qui n'imitent pas les Anciens dans leurs actions et, en particulier, dans la guerre où tu es expert, tu ne sembles toi-même te servir d'aucun ancien usage (*termine*)<sup>3</sup> ? Cosimo semble vouloir dire que Fabrizio est un capitaine mercenaire qui, à ce titre, va contre les pratiques des Anciens (mais pas des Carthaginois que Fabrizio mentionne peu après). « Ton art » désigne un savoir-faire auquel Fabrizio est censé se consacrer, un art au sens socratique du terme et que nous appellerions une profession<sup>4</sup>. Fabrizio répond à l'« accusation » de Cosimo en arguant du fait qu'il n'a pas encore eu l'occasion de faire connaître les « dispositions qu'il a préparées » en vue de ramener les armées à leur antique institution. Peut-être ce dialogue constitue-t-il précisément cette occasion. Mais il a pour

1. Machiavelli, *Arte della guerra*, S. Bertelli ed. (Milan : Feltrinelli, 1961), p. 310.

2. Le nombre d'interventions de Cosimo (trente-trois dans le livre I, seize dans le livre II et trois dans le livre III) donne une idée de l'importance de Cosimo dans le dialogue. Il est plus proche de Machiavel que ne l'est Fabrizio.

3. AG., I, 65 ; Voir Sasso, *Niccolò Machiavelli*, p. 586.

4. J. G. A. Pocock, *The Machiavellian Moment* (Princeton, N. J. : Princeton University Press, 1975), p. 199.

initiateur Cosimo et pour rapporteur Machiavel. Fabrizio ajoute faiblement qu'un jeune auditoire est plus susceptible de le croire que de vieilles barbes communément ennemies de la guerre et qui ne voient pas que ce sont de « mauvaises manières » qui ont conduit à la négliger à l'époque moderne. Il ne dit rien des sinistres opinions mentionnées par Machiavel dans la Préface comme des obstacles à la réforme militaire. On le voit, l'art de la guerre est limité par une double nécessité : attendre le moment opportun pour y recourir et respecter la nature humaine. Il ne peut être reconnu et utilisé dans les seules limites de ses propres compétences.

Puis l'accusation de Cosimo se transforme soudainement en une accusation que Fabrizio s'adresse à lui-même tandis qu'il s'essaie à formuler une excuse plus élaborée. « Mon art », dit-il, quelle que soit l'époque — ancienne ou moderne — ne permet pas à celui qui en use de vivre honnêtement, à moins qu'il ne s'agisse d'une république ou d'un royaume (I, 66). Un homme bon (*uomo buono*) ne le pratiquerait jamais à titre particulier (*per sua particolare arte*) parce qu'il exige de lui qu'il se montre rapace, malhonnête et violent ; autant de qualités qui, nécessairement, ne le rendent pas bon. Mais il ne peut agir autrement car l'art de la guerre ne fait pas vivre celui qui le pratique en temps de paix. Ce dernier doit donc soit faire de gros profits tant que dure la guerre, soit s'efforcer de transformer la paix en guerre. Ainsi l'art de la guerre est en fait l'art d'être engagé, l'art d'« être soldat » (*arte del soldo*). Un dévouement strictement professionnel n'est pas possible dans la guerre parce qu'elle fait du professionnel un homme méchant qui n'est plus dévoué à son client mais seulement à sa propre subsistance et à son ambition. S'il utilise cet art au service « d'une république ou d'un royaume bien constitués » (I, 68 ; cf. I, 62), l'art est purifié de sa teinte morale. Mais un Etat bien ordonné ne permet précisément pas aux professionnels d'appliquer l'art de la guerre pour eux-mêmes. Il exige

d'eux qu'ils fassent retour à « leur art [pacifique] » pour subvenir à leurs besoins. On doit distinguer Pompée et César, habiles (*valenti*) dans l'art de la guerre, des capitaines de la jeune République romaine tels que Scipion ou Marcellus qui étaient à la fois habiles et bons.

Voilà donc pour les Anciens qu'admire Fabrizio ! Ils se répartissent finalement entre ceux qui devraient et ceux qui ne devraient pas être imités. Fabrizio est obscurément conscient de l'extension potentielle de l'art de la guerre socratique. Mais il n'a pas de remède à proposer. Homme moral, il veut que l'art de la guerre le soit aussi ; et il semble penser que son désir seul le rendra tel. Voulant se défendre auprès de Cosimo de ne pas lui-même imiter les Anciens, il finit par accuser tous ceux qui s'adonnent à l'art de la guerre, dont il fait partie. Le professionnel est compris comme un mercenaire. Mais, par la suite, le comportement licencieux des mercenaires modernes est mis au compte de l'absence d'Etat bien constitué. Fabrizio finit par se contredire. Ayant commencé par revendiquer l'art de la guerre comme « son art », il le nie ensuite (I, 66, 74) quand il affirme que « son art » est de gouverner et de défendre ses sujets. L'art de la guerre paraît borné et gouverné par l'art politique. L'humanisme civique que Fabrizio voulait introduire par « justes degrés » (*debiti mezzi*, I, 64) semble désormais une condition nécessaire à l'adoption de l'art de la guerre. A quoi rime donc un discours sur l'art de la guerre qui fait de celui-ci un art séparé du politique ? Une fois encore, en cherchant à rendre l'art de la guerre compatible avec l'honnêteté, Fabrizio semble représenter l'humanisme tiède de son temps et, plus profondément, refléter les problèmes et les paradoxes de la vertu ancienne. Nous devons nous garder de supposer que Machiavel partage la confusion de Fabrizio. Mais nous devons aussi nous interroger sur la façon dont Machiavel se serait tiré de cette position difficile.

*La présomption de Fabrizio.*

Embarrassé, Fabrizio cherche refuge dans un éloge de la valeur des fantassins qui, dit-il, sont le nerf des armées (I, 71). Les fantassins ont le mérite de retourner chez eux en temps de paix pour exercer leur art sans tyranniser les autres citoyens. Leur mérite est de *ne pas* être des militaires de profession. Mais une armée de fantassins qui n'est pas une armée professionnelle peut-elle gagner des batailles<sup>1</sup>? Dans la suite du dialogue, Fabrizio tente vaillamment de soutenir, tout en esquivant nombre d'objections, que les fantassins sont supérieurs aussi bien militairement que moralement à une armée de cavaliers professionnels ; tel était, ajoute-t-il, le point de vue des Anciens. Son problème se trouve ainsi clairement résolu : en imitant les Anciens, il est possible de gagner des batailles sans encourir par la suite le moindre risque de la part de ceux qui furent nécessaires à la victoire. Les fantassins constituent la réponse au problème. S'il recourt à l'infanterie, l'art de la guerre amènera la victoire et la bonté morale nécessaire à sa propre limitation.

Telle est la présomption de Fabrizio qu'éclaire la question de Cosimo sur l'art de la guerre au début du livre I. C'est sur cette base qu'il prend un nouveau départ (I, 75) et poursuit le dialogue en traitant de sujets plus strictement militaires. Mais les difficultés morales et politiques inhérentes à la présomption de Fabrizio continuent à surgir, souvent, il est vrai, sous la forme de problèmes militaires.

J'ai voulu donner au lecteur un aperçu de la lecture scrupuleuse qu'imposerait une étude approfondie de la façon dont Machiavel présente son point de vue. La forme littéraire adoptée n'est pas, loin s'en faut, une simple formalité, et les interlocuteurs (en particulier Cosimo) ne sont pas seulement les auditeurs inoffensifs

1. Piero Pieri, *Guerra et Politica*, nn. 11-18.