

Jennifer Lorin est ATER à l'Université Paris Est Créteil (UPEC) et rattachée au Centre d'Anthropologie Culturelle (CANTHEL) d'Université Paris Cité. Ses thèmes de recherche portent sur le pouvoir en Afrique de l'Ouest, notamment les notions de légitimité et d'usurpation.

Mots-clés : pouvoir — légitimité — usurpation — Afrique — Photographie

Faire le roi. Techniques et usages des images et photographies au Bénin méridional

Jennifer Lorin,
Université Paris Est Créteil/CANTHEL

Cet article propose d'interroger et de décrire les techniques du pouvoir mises en œuvre au travers d'un matériel particulier : les images et les photographies disposées dans les intérieurs des maisons au Bénin méridional. Collectées lors d'enquêtes de terrain, les photographies de ces espaces privés sont exclusivement celles des intérieurs d'hommes qui sont dits et/ou se disent « roi » ou encore des hommes à la prétention royale affichée publiquement. Cette prétention s'affiche, c'est-à-dire qu'elle est décelable au sein des espaces internes à savoir leur lieu de résidence, maison qu'il présente souvent comme leur palais (en français) et notamment dans la salle de réception des visiteurs qui est parfois celle de prise de décision familiale (*ajalalà* en fon et gun) mais le plus souvent un salon ou a été installé un trône et qui est alors dénommé salle du trône (en français).

Si de nombreuses recherches ont montré comment certains espaces, au travers de l'architecture (Bertin, 2022 ; Malaquais, 2002) manifestent le pouvoir, on peut aussi s'interroger sur la manière dont certains agencements intérieurs participent à appuyer si ce n'est le pouvoir, du moins une prétention à le détenir. Ainsi, outre les attributs et vêtements (Malaquais, 1999) portés par ces hommes remarquables – dans le premier sens du terme –, on peut postuler que la décoration des intérieurs suggère de façon plus ou moins directe tout autant cette prétention. Finalement, il s'agit d'entrer dans les espaces intimes pour montrer comment ils sont au cœur de la construction de la légitimité sociale et politique des prétendants à la fonction suprême « traditionnelle ».

Ce faisant, je propose de décrire et d'interroger les images et photographies présentes au sein de ces espaces privés, parce qu'elles concourent à appuyer ce que j'ai appelé une « politique de l'œil » (Lorin, 2021). Dans le sillage d'une intuition de Marshall Sahlins (1989), qui suggérait que le regard est une des conditions du pouvoir, les multiplications des supports, artefacts et artifices pour capter le regard, autant sur le corps du prétendant que dans les espaces qui le prolongent, appuient et resignent aux visiteurs et aux membres de la collectivité la prétention royale de celui qui reçoit. Plus encore, au travers des images et photographies imprimées et apposées sur les murs de ces salles

de réception et aussi par l'absence d'un certain type de photographie, il est possible de décrire et de saisir une mise en récit d'une légitimité « royale » qui doit faire face à des tentatives systématiques de décrédibilisation.

Au Bénin, depuis la Conférence des forces vives de la nation en 1990, qui a ouvert la voie à une libéralisation et à une transformation du paysage politique, sont apparus sur le devant de la scène, notamment médiatique, une pléthore d'hommes et quelques femmes s'identifiant et souvent identifiés comme étant des « rois ». Cependant, sur le terrain, j'ai rapidement constaté que les termes de « roi », mais aussi de « royauté » et de « royaume » recouvraient des réalités plurielles et charriaient des débats récurrents : d'un côté, qui serait un « vrai », un « ancien » et « authentique » roi ? De l'autre, qui sont les « faux » et les « nouveaux » rois, voire les « usurpateurs » ou encore les « chefs » ? Pour sortir de cette impasse épistémologique, j'ai proposé de laisser un temps de côté la catégorie de roi, en ce qu'elle ne permettait pas d'observer la pluralité des manières de faire le roi. Ainsi, je propose donc de me concentrer sur les hommes et femmes à la prétention royale grâce à la catégorie de premier des *gbetónukúndéji*, littéralement « premier des hommes remarquables. » Plus englobante, cette catégorie offre la possibilité de penser ensemble la diversité des acteurs revendiquant être les détenteurs de la « charge » traditionnelle la plus élevée : celle de roi. Cela me permet notamment d'inclure, dans une même perspective analytique, tous les protagonistes rencontrés : les rois des royautes précoloniales, leurs concurrents en cas de bicéphalisme, les rois des royautes considérées comme vassales, des chefs de région désignés par les premiers et qui ont été identifiés sous la colonisation comme détenant une responsabilité locale, ainsi que ceux nouvellement intronisés. Cela m'offre également la possibilité d'intégrer ceux qui détiennent une charge familiale, mais qui ont des prétentions royales, ou encore ceux dont le flou autour de leur héritage du pouvoir est si savamment organisé que je n'ai pu savoir s'ils étaient les détenteurs d'une charge familiale, religieuse et/ou les descendants d'hommes ayant déteu une ancienne responsabilité administrative, soit sous la colonisation (1894-1960), soit sous le régime marxiste-léniniste de Mathieu Kérékou (1974-1989). En ce sens, mon travail ne porte donc plus uniquement sur les hommes dont la légitimité est actée par l'institution, notamment par le rituel d'intronisation, mais sur des hommes qui tendent à faire reconnaître cette prétention.

Enjeux de luttes, le pouvoir royal ne semble plus être uniquement consacré par les longs rituels d'intronisation, ni par son incorporation au sein de l'institution comme l'avait décrit Georges Balandier. Il est processuel, autant en amont qu'en aval de l'intronisation, ce que la catégorie de premier des *gbetónukúndéji* me permet de décrire. Je déplace ainsi la focale vers les techniques du pouvoir à l'œuvre pour la reconnaissance de sa prétention et vers son identification à cette catégorie de premier des *gbetónukúndéji*. Car le *gbetónukúndéji* qui ambitionne d'être le premier est alors pensé comme impliqué dans des actions concourant à faire reconnaître ce qu'il souhaite qu'on lui reconnaisse. L'identification n'est donc plus uniquement celle de l'institution, mais elle est une construction qui, de surcroît, me semble rendre compte du dynamisme observé sur le terrain et au sein de ce groupe ces dernières années. Ce

faisant, cette catégorie permet de se dégager de la passivité inhérente à la catégorie de roi, dont la désignation est souvent évoquée et pensée comme transcendante, suivant une prédestination. Le glissement de la catégorie de roi à celle de premiers des *gbetónukúndéji* permet d'appréhender le pouvoir comme un phénomène volontariste, une inscription dans le monde social dans lequel il faut négocier sa place. L'étude du matériel proposé dans cet article va explicitement dans ce sens, en observant les images et photographies disposées dans les salles de réceptions de ces hommes, il est possible de saisir les discours qu'ils souhaitent eux-mêmes mettre en avant au travers d'une mise en scène qui leur est propre.

Au sud-Bénin, peu de maisons¹ visitées sont exemptes de décoration. Sur les meubles et les murs, on observe souvent des fleurs artificielles, des affiches ou des statuette religieuses, un ou des autels religieux, des portraits des défunts de la maisonnée ou encore ceux faits lors d'heureux événements tout autant que des rubans récupérés lors de fêtes, etc. Mais, d'un intérieur à l'autre, la quantité d'éléments décoratifs varie énormément : à la rareté et à la sobriété de la décoration dans certaines maisons, on peut opposer des maisons saturées d'objets et d'images. Ces derniers cas ont été particulièrement entrevus au sein des maisons des premiers des *gbetónukúndéji* rencontrés.

De nombreux premiers des *gbetónukúndéji* ont été rencontrés tout autant dans des milieux ruraux qu'urbains. Cependant, les deux hommes dont il va être question sont installés au sein de la capitale du pays, Porto-Novo. Ville carrefour et cosmopolite, ils appartiennent aux deux groupes les plus importants de cette ancienne cité royale : le premier, Dê Gbêzé Ayontinmê Tofa



Fig. 1 - La salle du trône d'Onikoyi Abêssan V. © Jennifer Lorin (2015)

IX, est gun et le second, Onikoyi Abêssan V, est yoruba. Si leur salle du trône est parée de nombreux éléments décoratifs, à savoir des images, des inscriptions et des objets, on peut noter une différence significative en ce qui concerne les images et photographies ornant ces espaces. Chez Tofa, on relève l'installation de nombreux portraits de prédécesseurs illustres alors qu'aucun n'est présent chez Onikoyi.

Montrer ses liens : les images et les photographies dans les salles du trône

Au sein de ces deux salles du trône, on remarque aisément la présence de plusieurs images et photographies. Chez Tofa, elles sont toutes situées derrière lui

¹- Quelques cas de maisons presque vides de toute décoration ont été visités cependant, il s'agissait en général de foyer au revenu très modeste ou encore de familles ayant emménagé récemment.



Fig. 2 - Détail de la salle du trône de Dè Gbèzè Ayontinmè Tofa IX. © Jennifer Lorin (2015)



Fig. 3 - Détail de la salle du trône de Dè Gbèzè Ayontinmè Tofa IX. © Jennifer Lorin (2015)

lorsqu'il reçoit, alors que chez Onikoyi, outre celles sur le mur derrière le trône, on en retrouve sur les trois autres murs de la salle. Chez ce dernier, les photographies sur le mur adjacent au trône représentent, de gauche à droite, lui-même entouré des rois nago-yoruba du Bénin, lui-même en majesté il y a plusieurs années et encore, lui-même avec l'*Emir* d'Ilorin, royaume du Nigéria voisin. Les autres photographies présentes dans la salle du trône, non visibles sur celle présentée ci-dessus, le représentent avec principalement des politiciens ayant des responsabilités nationales, avec Thomas Boni Yayi, président de la République béninoise à l'époque de notre rencontre, l'un des ministres de la Culture, etc. Outre ces photographies, on distingue aussi d'autres objets et éléments iconographiques sur tous les murs de la salle. Toujours sur le mur derrière le trône, on observe des inscriptions en arabe, en français et en yoruba peintes à même le mur, ainsi qu'un «diplôme» et une «attestation de participation» accrochés à droite, juste derrière le trône. D'autres objets ont aussi pris place sur le mur, comme une horloge en bois avec des inscriptions en arabe en dessous et un panneau sur bois où est peinte une couronne avec un encadré rappelant son titre, son nom et sa position dans la généalogie. Une autre photographie est posée sur le trône de sa deuxième femme : il m'explique alors que ce sont des «enfants de la diaspora américaine» venus le saluer dernièrement qui lui ont ramené ce souvenir, c'est-à-dire une photographie de leur famille nucléaire. Cette photographie aura disparu lors d'une visite ultérieure.

En ce qui concerne les photographies dans la salle du trône de Tofa, on observe aussi de nombreuses images, photographies ou reproductions d'anciennes photographies, ainsi que des dessins peints. Ces images sont plus ou moins regroupées selon la colorimétrie puisqu'à droite du trône, à l'exception de la photographie située à l'extrémité du regroupement d'images, toutes sont en noir et blanc. À gauche, le regroupement ne contient que des images en couleurs et présente Tofa aux côtés de personnalités ou en portrait. À ses pieds, on distingue le portrait d'un de ses prédécesseurs,

Gbèfa (1946-1976). Le détail des photographies permet de distinguer, à droite, les ancêtres du premier des *gbetónukúndéji* actuel.

De gauche à droite, la première reproduction d'une ancienne photographie représente Tofa I^{er}, l'illustre aïeul, et à sa droite l'un de ses fils qui lui succéda en troisième position, Toli. Viennent ensuite deux photographies, celle de Gbèdhisin et celle de Houndji, fils de Tofa I^{er} montés sur le trône après lui. Actuellement, ces photographies ont été réorganisées par ordre chronologique de succession². Le détail des photographies de gauche permet quant à lui l'observation de photographies de Tofa avec des personnalités politiques : deux photographies avec l'un des anciens ambassadeurs de France au Bénin à deux occasions qui côtoient deux portraits individuels du premier des *gbetónukúndéji*. Au-dessus de ces images est apposée une distinction honorifique reçue lors du Festival panafricain Hwendo.

Une autre photographie donne à voir la présence d'une bâche où est imprimée une photographie de Tofa, presque à taille humaine. Sur cette bâche, on distingue les photographies décrites auparavant : elles n'ont plus la même place. La présence de la bâche démultiplie l'image du roi en reproduisant les photographies et notamment ses portraits.

Chez Onikoyi et Tofa, différents types d'images et photographies sont accrochées. Tout d'abord, tous deux ont choisi d'installer des photographies en couleurs de leur rencontre avec d'autres premiers des *gbetónukúndéji*, chez Onikoyi, et des hommes politiques pour les deux. Le fait qu'elles soient imprimées directement en couleur, et non recolorisées par exemple, laisse penser soit qu'elles sont plus récentes, soit qu'elles ont été réalisées et imprimées bien après l'autre série de photographies visibles chez Tofa. Chez lui, en plus de ses portraits en couleur ou avec d'autres protagonistes, une série en noir et blanc de « photographies de famille » représente des aïeuls du premier des *gbetónukúndéji*.

Si j'ai qualifié ces images et portraits photographiques, détournés, et/ou (re)dessinés mais toujours réimprimés, de « photographies de famille », c'est en prenant de la distance avec les représentations occidentales qui y sont attachées. Elle fut définie par Pierre Bourdieu et ses collaborateurs comme un « rite du culte domestique » dont la famille est



Fig 4 - Détail de la salle du trône de Dê Gbèzè Ayontinnmè Tofa IX. © Jennifer Lorin (2015)

²- Discussion téléphonique avec Chipaud Olivier Aro, le 1^{er} juin 2020 et Dê Gbèzè Ayontinnmè Tofa IX, le 11 juin 2020, Porto-Novo – Paris.

à la fois le sujet et l'objet, ou encore comme une « production domestique d'emblèmes domestiques » (Bourdieu, 1965 : 22 ; 51). En somme, un art « moyen » produit de l'intérieur et accessible, à l'époque de sa recherche, à toutes et tous en France, tant pour des raisons techniques qu'économiques. Cette définition ne peut être appliquée telle quelle pour les images et photographies décrites ci-dessus, au risque de mettre de côté de nombreuses pratiques photographiques professionnelles et hétérogènes (photographies de classe, de studio, d'identité, etc.) pouvant être introduites dans cette catégorie. Au sud-Bénin, à ces fonds photographiques s'ajoutent des photographies plus anciennes : celles prises par des agents de l'administration coloniale, les ethnographes et les photographes professionnels installés ou itinérants. En élargissant le spectre de la photographie de famille proposée par Bourdieu, il devient possible de saisir ce qu'est la photographie de famille au Bénin méridional, permettant de la replacer dans son contexte d'apparition tout en dégageant ses propres caractéristiques.

Après l'invention du procédé photographique en 1839, sa diffusion fut extrêmement rapide, comme le montrent les recherches de Jean-François Werner (2000 : 193-194), d'Érika Nimis (2005 : 66-87) et la thèse de Christian Angelo Micheli (2009 : 41-53). Néanmoins, les colonies françaises, contrairement aux colonies britanniques, n'ont favorisé ni le développement ni la professionnalisation du métier de photographe au sein des populations locales, bien que la ville de Porto-Novo, comme les autres villes côtières du Bénin, ont connu « le même essor de la photographie que celles du Ghana ou du Nigéria [car] ouvertes aux mêmes influences depuis le xv^e siècle [...]. La présence des “ Brésiliens ”, des Européens et le commerce florissant participent à cet essor » (Nimis, 2005 : 147). Ce faisant, ces photographies exposées, particulièrement les plus anciennes, sont certainement des commandes de l'administration coloniale en place puisque, comme l'écrit Werner : « Si, en Europe, l'usage privé de l'image photographique a précédé de quelques décennies son usage policier, il n'en a pas été de même en Afrique où l'usage “ documentaire ” de l'image photographique par l'État colonial a le plus souvent précédé son usage privé par les Africains » (Werner, 2002 : 26). Ainsi, il est probable que les photographies exposées, comme les portraits de famille chez Tofa, ne renvoient pas à « un culte domestique ». Elles se présentent plutôt comme d'anciennes photographies coloniales réappropriées et mises en scène qui sont utilisées de façon performative pour raconter, non pas l'histoire familiale mais une histoire sélectionnée. C'est ce que je montrerai dans ce qui suit.

L'image et la photographie : présentation d'une histoire familiale

Au sein de la salle du trône de Tofa, la façon dont ce premier des *gbetónukundéji* met en scène son histoire familiale témoigne d'une inscription particulière : il donne à voir les images de certains de ses aïeux pour signifier, aux yeux de ceux et celles qui les regardent, un pouvoir hérité d'une filiation prestigieuse, mais sélectionnée. En effet, Tofa a exposé certains hommes plutôt que d'autres sur les murs de la salle. Il a choisi d'occulter d'autres membres de la dynastie et de sa lignée et ne présente que des hommes à partir du règne de Tofa I^{er} en 1874. Il exclut, de ce fait, une grande partie de la lignée des Dè Lokpon, dont il descend pourtant, et d'autres membres de sa dynastie,

celle de Tè Agbanlin, qui se compose de quatre autres lignées. Ainsi, au sein de cette présentation, des choix stratégiques ont guidé et guident l'exposition et la dissimulation de certaines images. Ces choix ne reflètent donc pas l'ensemble des liens de parenté. Ils sont un moyen, par la sélection, de donner à voir des affiliations et d'en cacher d'autres pour représenter de manière valorisante la filiation d'un détenteur du pouvoir, que ce pouvoir soit royal mais aussi administratif sous la colonisation, en ce qui concerne les descendants de Tofa I^{er}.

Les images et photographies présentées ci-dessus, tant chez Onikoyi que chez Tofa, participent ainsi aux trois fonctions de la mémoire familiale identifiées par Anne Muxel : fonction de transmission, en proposant un récit de l'histoire familiale qui inscrit celle-ci dans la temporalité et dans la continuité lignagère, voire dynastique ; fonction de reviviscence, en permettant à chacun de rappeler un vécu personnel et des expériences affectives notamment au travers du culte des ancêtres plus ou moins illustres ; fonction de réflexivité, « tournée vers une évaluation critique de sa destinée » (Muxel, 1996 : 13). Dans le cas de Tofa, s'y ajoute une destinée royale, qui découle de fonctions administratives coloniales. Cependant, force est de constater, comme le propose toujours Muxel, que le travail autour de la mémoire ne peut se faire sans le travail propre de l'oubli, ce dont témoigne l'exemple d'Onikoyi. L'oubli est un moyen de sauvegarde, un écran protecteur, qui permet de ne pas perdre la « face » et de présenter une tradition familiale sans faille. Les différentes fonctions de la mémoire et les différentes contributions de l'oubli sont nécessairement enchevêtrées et coexistent la plupart du temps au sein des récits, qu'ils soient iconographiques ou non. Mais cette possibilité de présenter, grâce aux images et photographies, une filiation historique sélective, jalonnée de multiples détenteurs du pouvoir, n'est pas possible pour tous ceux qui se déclarent ou sont identifiés comme des personnes remarquables. Le cas d'Onikoyi est exemplaire de ce point de vue. Il montre que certains des premiers des *gbetónukúndéjì* recourent à d'autres moyens que la photographie généalogique pour justifier leur royauté, notamment en affichant des relations avec d'autres hommes de pouvoir.

L'absence de photographie d'ancêtre : le cas de Onikoyi Abèssan V

Le cas d'Onikoyi est significatif en raison de l'absence totale de photographies de ses prédécesseurs, offrant en retour des informations relatives à l'histoire de son groupe à Porto-Novo. Onikoyi « raccroche » sa filiation « royale » au début du mythe de Xògbonu – ancien nom de Porto-Novo, faisant le récit de la rencontre entre le fondateur du royaume de Xògbonu (l'ancêtre des Tofa) et le « roi », chef d'Okoro, futur Xògbonu et Porto-Novo. S'il n'existe donc pas d'image matérialisant cette filiation, l'histoire orale fournit des arguments justifiant la position d'Onikoyi : il s'inscrit dans une généalogie de chefs qu'il fait remonter d'une date inconnue jusqu'en 1688. Aussi, s'il ne peut exposer les portraits de ses prédécesseurs sur les murs de la salle du trône, il peut en revanche prétendre, par la présence d'une photographie, un lien de parenté qui serait encore plus ancien puisqu'on le voit en compagnie de l'*Emir* du royaume yoruba du Nigéria, Ilorin. Cette photographie montre donc les liens qu'entretient l'*Oba* de Porto-Novo avec un *Emir* consacré du Nigéria voisin,

auquel certains historiens rattachent les Onikoyi du Bénin. Une autre le présente en groupe lors d'une rencontre de l'association des rois nago-yoruba du Bénin. Aux photographies avec ses homologues s'ajoutent des photographies avec des politiciens locaux. Ainsi, les photographies exposées dans sa salle du trône mettent uniquement en scène des personnalités politiques, rois ou politiciens qu'Onikoyi a rencontrés durant son règne. Seule la photographie, un temps exposée, d'une famille d'origine yoruba et américaine donne à voir des personnes sans responsabilité politique, qui ont fait un long voyage pour lui rendre visite dans son palais. À travers cette photo, il s'identifie mais aussi déclare dans nos entretiens qu'il est « le roi de la diaspora béninoise de l'étranger », il valorise alors des liens de parenté diasporiques, qui peuvent être reconstruits (voire fictionnels), afin d'actualiser l'étendue de son pouvoir, ou tout du moins de ses liens avec un autre continent.

Dans la mesure où il ne peut exposer des photographies familiales qui donneraient à voir une continuité dans la gestion du pouvoir, il expose la photographie du détenteur d'un pouvoir au Nigéria, d'où certains des Yoruba seraient issus suite à une migration ancienne qui les amena à Porto-Novo. Les autres photographies montrent Onikoyi en exercice. S'il a fait le choix d'exposer des photographies de lui en majesté, individuellement ou collectivement, à côté de ses pairs, c'est qu'il est important voire primordial de s'insérer dans une filiation bien qu'elle soit très éloignée ou dans des réseaux royaux. La photographie rend possible la reconnaissance de ce premier des *gbetónukúndéjì* par ses pairs qui sera elle-même visible par les visiteurs du palais au travers des insignes et d'une complicité affichée sur les murs de la salle du trône.

Conclusion

L'usage des images et des photographies dans les salles de réception des premières des *gbetónukúndéjì* est le fruit d'un travail de sélection souvent de la part des protagonistes en charge de la collectivité ou de la lignée. C'est d'ailleurs ce que me notifie Tofa lors d'un échange téléphonique après mes terrains. Disposant de nouvelles images de la salle du trône envoyées par un interlocuteur, je me suis aperçue que les deux photographies avec l'ambassadeur avaient disparu. Il m'indiqua alors qu'il lui arrivait de changer les photographies lorsqu'un groupe, ici me précise-t-il une délégation française, venait le rencontrer. Ainsi, la photographie est utilisée pour indiquer à ses visiteurs étrangers des relations anciennes. L'installation de photographies est donc loin d'être uniquement décorative. Au contraire, elle signale des réseaux – dans l'exemple Tofa avec les pouvoirs politiques français, dans l'exemple d'Onikoyi avec les rois nago-yoruba –, tout autant qu'elle peut indiquer l'histoire de la famille et ses liens avec le pouvoir. Si l'importance de la décoration par les images et les photographies chez les prétendants à la fonction suprême semble attestée par la récurrence de sa mise en scène dans les intérieurs des premiers des *gbetónukúndéjì*, on note aussi l'introduction de ruses ou, plutôt, de subterfuges permettant de pallier le manque de ces dernières. Dès lors, on peut s'interroger sur la gestion effective d'un groupe sur le territoire tant en ce qui concerne des charges politiques anciennes que celles administratives plus récentes.

Références bibliographiques

Bertin C.,

2022, « Un avenir en chantier : une ethnographie des mobilités et des temporalités pentecôtistes dans une commune du Bénin méridional », Thèse de doctorat en anthropologie, EHESS.

Bourdieu P.,

1965, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les éditions de Minuit.

Lorin J.,

2021, « Devenir roi. Pouvoirs et usurpations au sud-Bénin », Thèse de doctorat en anthropologie, Université Paris Cité.

Malaquais D.,

1999, « A Robe Fit for a Chief », *Record of the Art Museum, Princeton University*, 58-1/2: 16-37.

2002, *Architecture, pouvoir et dissidence au Cameroun*, Paris/Yaoundé, Karthala/Presses de l'UCAC.

Micheli C. A.,

2009, « Double et gémellité : une approche des portraits photographiques de studio en Afrique de l'Ouest », Thèse de doctorat en histoire, université Lumière - Lyon II.

Muxel A.,

1996, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Nathan.

Nimis É.,

2005, *Photographes d'Afrique de l'Ouest. L'expérience yoruba*, Paris, Karthala.

Sahlins M.,

1989, *Des îles dans l'histoire*, Paris, Gallimard-Seuil (1ère édition 1985).

Werner J-F.,

2000, « Au royaume des aveugles, les borgnes sont rois ou comment faire de la photographie africaine un objet d'étude », *Journal des anthropologues*, 80-81 : 193-216.

Faire le roi. Techniques et usages des images et photographies au Bénin méridional

Résumé

Cet article propose d'interroger et de décrire les techniques du pouvoir mises en œuvre au travers d'un matériel particulier : les images et les photographies disposées dans les intérieurs des maisons au Bénin méridional. Collectées lors d'enquêtes de terrain, les photographies de ces espaces privés sont exclusivement celles des intérieurs d'hommes qui sont dits et/ou se disent « roi » ou encore des hommes à la prétention royale affichée publiquement. Cette prétention s'affiche, c'est-à-dire qu'elle est décelable au sein des espaces internes à savoir leur lieu de résidence, maison qu'il présente souvent comme leur palais (en français) et notamment dans la salle de réception des visiteurs qui est parfois celle de prise de décision familiale (*ajalalà* en fon et gun) mais le plus souvent un salon où a été installé un trône et qui est alors dénommé salle du trône (en français).

Play the king. Techniques and uses of images and photographs in southern Benin

Abstract

This article proposes to examine and describe the techniques of power implemented through a particular material: the images and photographs displayed in the interiors of houses in southern Benin. Collected during fieldwork, the photographs of these private spaces are exclusively those of the interiors of men who are said to be and/or call themselves 'king' or men with a publicly displayed royal claim. This claim is displayed, that is to say that it is detectable within the internal spaces, namely their place of residence, a house that they often present as their palace (in French), and in particular in the visitors' reception room, which is sometimes the one where family decisions are made (*ajalalà* in Fon and Gun), but more often a living room where a throne has been installed and which is then called the throne room (in French).