

Christian Music, Affect, and the Experience of Place: An Autoethnographic Approach to Spiritual Trajectories in the Ivorian Context

Musique chrétienne, affect et expérience du lieu : une approche autoethnographique des trajectoires spirituelles en contexte ivoirien

Rosine Cinthia Gahé-Gohoun
Akpólé Koffi Daniel Yao

Article history:

Submitted: July 22, 2026

Revised: Aug. 20, 2026

Accepted: Aug. 26, 2026

Keywords:

Autoethnography, musical affect, religious experience, Ivorian music, rhythm

Mots-clés

Autoethnographie, affect musical, expérience religieuse, musique ivoirienne, rythme

Abstract

Religious experience constitutes an essential axis in analyzing the condition of modern man and the sources of his actions. Within its system of rituals, it offers an integration of music that serves as a channel for experiencing manifestations of the divine. However, music—fundamentally cultural and yielding different understandings depending on its setting—could simultaneously evoke a sensory experience that asserts itself in urban music just as it does in so-called Christian music. Thus, what is it about urban music that succeeds in moving the emotions beyond religious affiliations? Using a phenomenological and autoethnographic approach, this study leads to the idea that the persistence of cultural identity and rhythmic presence could constitute a rational and plausible explanation. This approach has the privilege of leveraging personal, seemingly subjective experiences to unlock a truthful discourse about a reality that can only be experienced subjectively.

Résumé

L'expérience religieuse constitue un axe essentiel dans l'analyse de la condition de l'homme moderne et des sources de ses actions. Elle offre, dans le système de ses rituels, une intégration de la musique qui se prête comme canal d'expérimentation des manifestations du divin. Mais, la musique, culturelle en son fond, offrant des appréhensions différenciées selon le cadre de son expression, pourrait par la même occasion impliquer un ressenti qui s'affirme avec la musique urbaine comme avec la musique dite chrétienne. Ainsi, qu'est-ce qui dans la musique urbaine réussit à mettre en mouvement l'affect par-delà les appartenances religieuses ? Dans une approche phénoménologique et autoethnographique, cette étude aboutit à l'idée que la persistance de l'identité culturelle et la présence rythmique pourraient constituer une explication rationnelle et plausible. Cette approche a le privilège de se saisir des expériences personnelles, apparemment subjectives, pour libérer le discours vrai à propos d'une réalité qui ne peut qu'être éprouvée subjectivement.

Uirtus © 2026

This is an open access article under CC BY 4.0 license

Corresponding authors:

Rosine Cinthia Gahé-Gohoun, Université Félix Houphouët-Boigny, Email : cgrosii@yahoo.fr,

<https://orcid.org/0009-0005-2381-1409>

Akpólé Koffi Daniel Yao, Université Peleforo Gon Coulibaly, Email : yaoakdaniel@yahoo.fr,

<https://orcid.org/0009-0004-5160-6616>

Introduction

Il y a dans les choix que font les individus en matière de préférences musicales une certaine exposition des inclinations culturelles, parmi lesquelles compte la religion. La musique s'offre ainsi comme voie pour comprendre l'homme et sa manière de se tenir dans l'existence. Mais, en la matière, les cloisons ne semblent pas étanches. L'expérience, à saisir dans une perspective autoethnographique (Pariseau-Legault 41), a montré que des individus d'obédience chrétienne se reconnaissent en des musiques urbaines. Cela traduit la complexité structurelle de l'homme. Dans ce contexte, la saisie de l'homme ou de sa modalité existentielle semble être le fait de la compréhension du principe de variation de sa sensibilité musicale. L'hypothèse qui se dégage est que la variation de la sensibilité soit soumise à la variation de l'espace géographique. Ainsi, l'individu chrétien, qui éprouve un sentiment d'indifférence vis-à-vis de la musique urbaine se trouve épris par cette musique lorsqu'il se trouve, par exemple, dans un pays étranger. Ainsi, R. Gahé-Gohoun pouvait s'étonner de la manière suivante : quoique chrétienne, certaines musiques urbaines ivoiriennes telles que 'Premier Gaou' du groupe Magic System⁶⁵ soit-elle en single comme en *feat*⁶⁶ produisait un effet sur moi lorsque j'étais résidente à l'étranger ; et ces musiques qui me faisaient d'antan de l'effet à l'étranger ne le font plus lorsque je suis en Côte d'Ivoire.

Cette expérience musicale, saisie dans l'élément de la pensée, se prête comme objet d'une étude qui entend interroger la transmutation du ressenti selon la variable de la géolocalisation. L'objectif, ici, consiste en une analyse de l'affect et de ses modalités singulières, qui sont des déterminants essentiels de l'existence. Ainsi, qu'est-ce qui dans la musique urbaine réussit à mettre en mouvement l'affect par-delà les appartenances religieuses ? Cette préoccupation centrale implique celles qui suivent : en quoi la musique urbaine ivoirienne se prête à une expérience géolocalisée ? Comment s'explique la continuité entre musique urbaine et musique chrétienne du point de vue du ressenti ? Quels usages de la musique chrétienne se prête dans les moments biographiques critiques ? Ces questions décrivent le cheminement que suivra

⁶⁵ A'salfo (Salif Traoré), Manadja (Denis Adou), Tino (Étienne Boua Bi), Goudé (Narcisse Sadoua)

⁶⁶ Anglicisme de conjointement ou avec la contribution de.

cette étude qui emploiera les méthodes analytique, autoethnographique et herméneutique des corpus musicaux.

I/ Expérience géolocalisée de la musique urbaine ivoirienne

1-1- La musique en général : avoir rapport à l'affect, impacter la conduite

L'histoire de la philosophie offre la pensée de Platon comme un repère en matière de réflexion sur la musique. Dans *La République*, le philosophe attribue des fonctions à la musique qu'il faut saisir dans un contexte éthique et politique, et surtout pédagogique. En effet, loin d'être une simple distraction, l'art musical est conçu comme un puissant levier d'éducation morale et citoyenne. En s'adressant directement à l'affect, la musique possède la capacité unique de modeler l'âme et d'influencer le comportement des futurs gardiens de la cité. Ainsi, pour le philosophe, l'efficacité pédagogique de la musique repose sur une hiérarchie stricte : la forme doit impérativement s'aligner sur le fond. Ainsi, la règle fondamentale dit que « l'harmonie et le rythme doivent s'accorder aux paroles » (Platon 398 b-399 a), garantissant que l'émotion suscitée reste soumise à la raison et à la vérité du discours. En encadrant minutieusement les sonorités et les rythmes autorisés dans la cité idéale, Platon cherche à préserver l'harmonie intérieure des individus pour mieux garantir la stabilité, la vertu et la pérennité de l'ordre politique tout entier.

Toutes les musiques ne sont pas, cela dit, bonnes pour être écoutées par celui qui doit être « un beau et bon gardien de la cité » (Platon 376 c-377 b) au risque d'avoir une cité fragilisée par la mollesse. Platon avait en vue le profil idéal du gardien, indispensable pour protéger la cité de la mollesse et du déclin moral. Le philosophe n'exclut pas la souplesse, il propose une nature complexe, alliant la force guerrière à la douceur civique, indispensable au maintien de la justice. En guise d'exemple, Platon mobilise l'analogie du chien de garde. L'animal distingue l'ami de l'ennemi non pas selon ses intérêts, mais selon sa connaissance : il réserve sa fureur à l'inconnu et sa bienveillance au familier. Cette capacité d'apprentissage et de discernement constitue, pour l'auteur, l'essence même du « naturel philosophe ». Ainsi, loin d'être une pure force brute, la rigueur du gardien repose sur son désir de savoir et de comprendre. Son ardeur protectrice, tempérée par la philosophie, garantit qu'il restera un défenseur dévoué pour les siens plutôt qu'un tyran pour la cité

qu'il doit servir. Cela vient souligner l'idée que la dimension philosophique en chaque homme, caractérisée par son apport d'un équilibre dans la vie, peut être activée par la sensibilité qu'apporte la chose médicale.

Ces aptitudes décrites ci-dessus doivent être aussi bien naturelles que forgées, d'où la nécessité de trouver un mode d'éducation et d'instruction pour fixer ces qualités du futur gardien de la cité. Platon (376 c-377 b) propose non seulement « pour le corps ... la gymnastique et pour l'âme la musique » mais aussi un ordre de formation : « (commencer) leur éducation par la musique plutôt que par la gymnastique... » Cet ordre de l'éducation se justifie, explique Platon, par le fait qu'il y a deux sortes de discours en musique, les fausses et les vrais, comme il l'exprime de la façon suivante :

Tu ne comprends pas (...) que nous racontons d'abord les fables aux enfants ? En général, elles sont fausses, bien qu'elles enferment quelques vérités. Nous utilisons ces fables, pour l'éducation des enfants, avant les exercices gymniques (...) Voilà pourquoi je disais que la musique doit venir avant la gymnastique. (Platon 377 b)

Il faut systématiquement noter que ce qu'on a appelé fausses et vraies en matière de discours sur la musique ne sont pas radicalement séparées. Dans une même musique réside ces deux aspects dont la finalité est pédagogique. La musique, c'est ce que montre la suite du texte a un impact naturel sur le philosophe, et sur la construction de l'homme en général.

Maintenant, ne sais-tu pas que le commencement, en toute chose, est ce qu'il y a de plus important, particulièrement pour un être jeune et tendre ? C'est surtout alors en effet qu'on le façonne et qu'il reçoit l'empreinte dont on veut le marquer. Ainsi, laisserons-nous négligemment les enfants écouter les premières fables venues, forgées par les premiers venus, et recevoir dans leurs âmes des opinions le plus souvent contraires à celles qu'ils doivent avoir, à notre avis, quand ils seront grands ? (Platon 376 c-377b)

La résolution pédagogique qui en résulte est de « veiller sur les faiseurs de fables, choisir leurs bonnes compositions et rejeter les mauvaises », « engager les nourrices et les mères à conter aux enfants » les sélections des bonnes compositions autorisées, « à modeler l'âme avec leurs fables bien plus que le corps avec leurs mains » (Platon 377 b-378 b). À titre illustratif, Platon (376 c-377b) explique que les récits fâcheux tels que « dire devant un jeune auditeur

qu'en commettant les pires crimes et en châtiant un père injuste de la plus cruelle façon, il ne fait rien d'extraordinaire et agit comme les premiers et les plus grands des dieux ne sont pas à raconter ». Dans la droite ligne de son projet pédagogique, « après avoir fini avec la première partie de la musique qui concerne les discours et les fables... (de leur) fond (et) forme », Platon (398 b-399 a) analyse la seconde partie qui est le chant et la mélodie. La mélodie se compose de trois éléments, les paroles, l'harmonie et le rythme ; en laquelle l'harmonie et le rythme doivent s'accorder aux paroles.

Platon fait également une distinction entre les harmonies : les mauvaises à délaissier et les bonnes à conserver. Les premières concernent les plaintives et lâches telles que la lydienne mixte et la lydienne aiguë, l'ionienne, inutiles aux femmes honnêtes et à plus forte raison aux hommes qui entraînent l'ivresse, la mollesse et l'indolence dans l'âme et démotivent le corps. Les secondes concernent la dorienne et la phrygienne :

(l'une) imite comme il convient, d'un brave engagé dans la bataille ou dans toute autre action violente, les tons et les accents, lorsque par infortune il court au-devant des blessures, de la mort, ou tombe dans quelque autre malheur, et qu'en toutes ces conjonctures, ferme à son rang et résolu, il repousse les attaques du sort (...), (l'autre) harmonie imite l'homme engagé dans une action pacifique, non pas violente mais volontaire, qui cherche à persuader pour obtenir ce qu'il demande, soit un dieu par ses prières, soit un homme par ses leçons et ses conseils, ou au contraire, prié, enseigné, persuadé, se soumet à un autre, et par ces moyens ayant réussi à son gré, n'en conçoit pas d'orgueil, mais se conduit en toutes ces circonstances avec sagesse et modération, content de ce qui lui arrive. Ces deux harmonies, la violente et la volontaire (...) imiteront avec le plus de beauté les accents des malheureux, des heureux, des sages et des braves. (Platon 399 a-399 d)

Platon (399 a- 399 d) précise que les chants et mélodies désignés bons devront être accompagnés par des instruments tels que la lyre (...) la cithare, utiles à la ville (...) la syrinx aux champs (pour) les bergers et non des instruments à cordes nombreuses, qui rendent toutes les harmonies (...) les instruments polychordes et polyharmoniques (...) les flûtes et les aulètes.

1-2- La musique africaine en particulier

L'existence d'une pratique musicale en Afrique pré-coloniale, tributaire de son environnement culturel, écologique, économique, historique, idéologique, médiatique, politique est soulignée par le Musicologue Paul Dagri. Le savoir musical, explique-t-il, s'y transmet par quatre modes : le mode informel, le mode non-formel, le mode formel et le mode mystique au sein desquels se trouvent respectivement « l'acquisition de la connaissance par imprégnation » (Dagri 43-44). Par la suite il note que l'acquisition des connaissances par imitation, la transmission de façon impromptue ou circonstancielle, la transmission institutionnalisée par un maître ou auprès d'un maître ou encore l'ensemble des connaissances et des pratiques supposées être acquises par une communication intime ou immédiate de l'homme avec un être surnaturel : mânes, génie, divinité, etc.

Paul Dagri montre qu'en dépit de l'effectivité de cette pratique musicale et de ses modes ci-dessus présentés, certains Occidentaux et explorateurs de l'époque coloniale avaient un regard condescendant sur les musiques et instruments d'Afrique précoloniale datant du XV^{ème} s. Dagri (17) en a pour preuve l'assertion suivante : « Tous les Noirs de l'Afrique occidentale ont des instruments ; mais ils sont les musiciens les plus barbares du monde ». Nonobstant quelques perceptions péjoratives, il donne d'autres témoignages qui viennent les contredire entre autres celui-ci : « Dans la musique africaine (...) des rythmes différents et antagonistes se superposent les uns les autres de façon très complexe, engendrant une polyrythmie qu'à ma connaissance aucune civilisation n'a su atteindre » (Dagri 109).

Les aspects généraux de la musique présentés plus haut, notamment le rythme, la mélodie dans la conception platonicienne de la musique datant de l'époque antique grecque sont tout aussi valables pour la musique en Afrique. « Cette réputation qu'ont les Africains d'Afrique et des diasporas, et singulièrement leurs musiciens, d'être friands de rythme, n'exclut pas leur intérêt pour la mélodie (...) Les Africains sont tout aussi friands de rythme que de mélodicité » (119).

D'autres témoignages valorisants de quelques autres colons qui montrent l'impact positif de la musique sur les émotions pour la relaxation mentale et intellectuelle sont donnés par Paul Dagri. Entre autres, celui-ci :

Lorsqu'il y avait un concert de trois ou quatre gom-goms maniés par des personnes habiles, je puis assurer que j'y trouvais quelque chose d'agréable, surtout lorsque les tons étaient bas ; j'y trouvais une douceur capable de charmer les oreilles les plus délicates. Une fois même, entendant dans le silence de la nuit jouer de cet instrument, je fus si frappé de la délicatesse des tons, que je ne pus m'empêcher d'y donner toute mon attention. (Dagri 18)

Il y avait bel et bien une philosophie de la musique et des instruments en Afrique dont « le rôle social (...) dépasse le simple cadre du divertissement, et l'instrument de musique est beaucoup plus qu'un instrument de musique. En effet, des rites se fondent sur la musique et la danse. Des instruments de musique, notamment des tambours, servent à envoyer des messages » (148). Toutefois, comme montre si bien Dagri (47), la culture coloniale a absolument troublé « l'organisation de l'Afrique et les habitudes sociales, les comportements sociaux, et les canaux traditionnels de transmission du savoir sont devenus obsolètes relativement aux exigences de l'époque contemporaine, aux conditions et aux modes des sociétés actuelles ».

Cet historique de la pratique musicale en Afrique à l'époque coloniale vise non seulement à montrer qu'il y a un arrière-plan musical de l'Afrique mais aussi que ce dernier est marqué par l'acculturation et l'inculturation. D'une part, par acculturation, il faut entendre, selon Guimond (223), le processus de transformation résultant du contact entre différentes cultures. Il y a ici une sorte d'influence d'une culture sur une autre pour produire une sorte de modèle hybride. Cette approche permet de comprendre les mutations qui suivent le contact de la culture africaine notamment la musique africaine avec la culture du colonisateur. Et d'autre part, bien à la différence de l'acculturation, l'inculturation, en revanche, est un concept spécifiquement théologique décrit comme l'incarnation du message chrétien dans une aire culturelle concrète (Mutela Kongo 83). Contrairement à une simple adaptation superficielle, l'inculturation agit comme un principe d'inspiration qui transforme et recrée la culture de l'intérieur, sans toutefois altérer la nouveauté du message. C'est par là que s'explique le contact de la culture africaine avec la culture chrétienne ; l'intégration de la culture chrétienne dans une culture donnée ; de la musique chrétienne dans les musiques africaines également. C'est relativement à ces paradigmes que Dagri analyse la condition des

esclaves déportés aux Amériques.

Dagri (148-149) précise au sujet de l'acculturation que les esclaves déportés en Amérique n'y sont pas partis avec leurs instruments de musique, ils en fabriquèrent sur place avec ce qu'ils avaient sous la main : les bassines, les os, les planches à laver ils empruntèrent aux Blancs d'autres outils entre autres trompette, trombone. Compte tenu du fait que pour se détendre, se reposer et se distraire », poursuit l'auteur, ces derniers et ceux employés comme domestiques pratiquaient les musiques de leur terroir et que celles-ci leur étaient par endroit interdites (excepté) la place du marché où ils étaient libres d'exhiber toute sorte de musiques et de danses, ils commencèrent à s'imprégner de la musique de leurs maîtres blancs et d'autres s'exerçaient à jouer de la musique européenne avec des instruments qu'ils construisaient eux-mêmes. Au sujet de l'inculturation, Dagri souligne ceci :

Les esclaves interdits de pratiquer leurs religions et leurs musiques au risque d'être condamnés à mort ou, pour le moins recevoir des coups de fouet, trouvèrent au temple ou à l'église, le seul endroit où ils pouvaient se livrer à des activités (musique et danse) que l'esclavage réprimait. Ils y allaient pour être libres, et pour se préparer à la liberté qu'ils allaient acquérir dans l'au-delà. (150)

Les maîtres constatant une amélioration dans le comportement et « les paroles des esclaves convertis au christianisme » dans le sens qu'ils « étaient moins enclins à s'enfuir et à faire preuve d'indiscipline ou à se soulever (...) (les) autorisèrent ou encouragèrent (...) à assister aux offices ou à se réunir pour des motifs religieux. (...) ». Cette conversion à l'éthique chrétienne a également eu, aux dires de Dagri, un impact sur le contenu et l'orientation musicale :

La musique qui, à l'aube de l'évangélisation des esclaves animait les regroupements et les cultes étaient des cantiques ou hymnes européens. À partir de ceux-ci, l'Église noire a produit une autre version de chants religieux : les paroles de ces cantiques ou de ces hymnes étaient souvent conservées, mais le parler spécifique des Noirs y apportait une tournure originale.

Les airs dans la plupart des cas, restèrent les mêmes, mais les Noirs en modifièrent le rythme, l'harmonisation, les accents pour les rendre plus conformes à leurs goûts, à leurs sensibilités.

Des « cantiques blancs » auxquels les Noirs appliquèrent les procédés des traditions musicales africaines (rythme syncopé, déplacement des accents, modification des timbres, les notes originales exécutées en dessous du ton, les accords originels diminués) vont naître des genres musicaux appelés *negro spirituals*⁶⁷ et *gospel songs*⁶⁸. (Dagri 150-151)

Cette hybridation en laquelle les chants européens sont adaptés à la culture musicale africaine et la religion chrétienne intégrée dans les pratiques africaines produit un changement remarquable.

Des « cantiques blancs » auxquels les Noirs appliquèrent les procédés des traditions musicales africaines (rythme syncopé, déplacement des accents, modification des timbres, les notes originales exécutées en dessous du ton, les accords originels diminués). (151-152)

Cela donne à voir que le *negro spiritual* et le *gospel song* témoignent de l'expression d'une âme qui s'applique à la pratique de l'espérance.

En effet, des mélodies et chansons d'esclaves qui parlaient de l'Afrique et exprimaient leur désir d'y retourner après la mort, on passa désormais aux chansons des esclaves évangélisés, à leurs désirs, une fois morts, de traverser le Jourdain pour accéder à la Terre promise où les attend leur Seigneur. (150)

En sus, l'auteur (152) montre que ces deux genres musicaux, du fait de mutations socio-musicales subis, ont généré d'autres genres musicaux dont le « blues ». « Le *Negro spirituals* et le *gospel songs* ne sont pas restés confinés dans les plantations et dans les églises ou dans un cadre religieux. »

Cette histoire du passage du genre musical *negro spirituals*, *gospel songs* aux mutations socio-musicales qui ont généré les formes musicales contemporaines est également celle de la musique urbaine ivoirienne notamment le *Zouglou* que Denis Constant-Martin mentionne parmi les genres musicaux qui ont pris la relève du Rap. Dans cette optique, Warren (245) montre que les compléments ajoutés au mot musique à savoir africaine,

⁶⁷ Terme anglais qui provient de l'âme du Nègre. C'est un « genre musical né de la fusion de certains éléments de la tradition musicale africaine et d'éléments empruntés aux cantiques et hymnes occidentaux. Il a été créé, collectivement dans de vastes assemblées où sermons et chants alternaient (...)

⁶⁸ Mot anglais qui veut dire évangile. « C'est un chant religieux dont les paroles issues de l'évangile sont interprétées dans la tradition négro-américaine. Il se distingue du *negro spiritual* par une référence exclusive au Nouveau Testament. »

chrétienne, urbaine, sont relatifs au contenu du message véhiculé par ces chants plutôt qu'à leur étymologie. Bien qu'il soit religieux, son propos se trouve fondé sur l'idée que dans la pratique les musiciens ou chanteurs se réclament d'un genre spécifique à partir d'un rythme ou des connotations des textes. Mais, c'est la question des textes qui départit concrètement le religieux et l'urbain. En effet,

aucun style particulier de musique n'est « sacré. » Ce qui rend un chant sacré, c'est son message. La musique n'est rien de plus qu'un arrangement de notes et de rythmes. Ce sont les mots qui rendent un chant spirituel. Il n'y a pas de « musique chrétienne », seulement des paroles chrétiennes. Si on vous jouait un air sans les paroles, vous ne sauriez pas si c'est un chant chrétien ou non. (Warren 245)

Un pastiche du propos ci-dessus de Warren donne alors de définir le Zouglou à son idéation comme la musique qui, dans les années 1990-1991 « a mêlé (...) sur le campus de Yopougon, des éléments provenant de différentes régions pour dire d'abord le mal vivre étudiant, puis mettre en lumière toutes les failles du « miracle ivoirien. » (Denis-Constant, <https://www.revue-projet.com/article>. D'après Dibi ([https:// www.aip.ci/cote-divoire-aip-](https://www.aip.ci/cote-divoire-aip-)), « le professeur Yacouba Konaté décrypte le Zouglou comme voie d'engagement et de réussite sociale » en ces termes :

le Zouglou (...) né dans un contexte de tensions sociales et politiques au sein des campus universitaires (...) ne se limite pas à une expression artistique, mais constitue un véritable langage social, ancré dans les réalités vécues par les populations (...) À travers chants, danses et expressions corporelles, les étudiants ont su transformer leurs frustrations et revendications en une forme d'expression artistique accessible et fédératrice.

II/ Continuités entre musique urbaine et musique chrétienne

2-1- Le titre Premier Gaou de Magic System

Cette réflexion interroge ici le caractère géolocalisé de la différence de ressenti musical consistant dans le fait que la musique urbaine ivoirienne écoutée en situation d'expatriation notamment 'premier Gaou' de Magic System ne produise pas sur nous le même ressenti lorsqu'écoutée sur le territoire ivoirien. Elle s'attèle également à comprendre pourquoi cet effet diffère selon que nous sommes à l'étranger ou en Côte d'Ivoire. D'où l'idée de ressenti musical

géolocalisé auquel se soumet l'expérience avec Premier Gaou de Magic System. Une simple lecture des paroles du chant permet de saisir le phénomène qui est décrit. La première phrase du texte est à ce sujet illustrative : « *C'est dans ma galère que la go Anton m'a quitté oh* ». Il y a ici une double appréhension de la phénoménologie descriptive. D'abord, l'artiste expose une expérience vécue à la conscience collective en parlant d'une réalité sociale quotidienne : celle de rupture amoureuse du fait de situation économique instable. Faisant le récit de l'origine de ladite chanson, dans une interview, l'artiste Asalfo ([www. youtube.com](http://www.youtube.com), 17 février 2025) dit partager son histoire personnelle « avec dérision ». Le sentiment de rejet, comme vécu de conscience, se lit dans cette chanson qui semble avoir une destination vengeresse. Il fait toutefois le constat du caractère commun de cette expérience de 'gaou' : « Tout le monde a été premier gaou un jour ». Définissant ladite notion, l'artiste affirme que « c'est quelqu'un qui se fait avoir ». Il peut tout à la fois être employé comme un adjectif « Tu as été gaou » et un nom commun désignant les nouveaux expatriés (ou nouveaux voyageurs venus) des pays du Sud (le Bled au singulier) aux pays du Nord : les *bleddards*.

Le rapport entretenu avec cette chanson se soumet aussi à la phénoménologie descriptive. En effet, le caractère international de cette musique ambassadrice de la Côte d'Ivoire suscite en nous un sentiment d'appartenance à la Côte d'Ivoire, de patriotisme même hors du pays⁶⁹. Lors de l'interview accordée par le groupe Magic System à l'émission Clique, le journaliste leur adresse ce compliment : « vous êtes mythiques, vous êtes des icônes, vous êtes extrêmement importants pour la culture et vous êtes des gens qui ont inspiré des générations, qui font du bien au monde entier et qui font rayonner des valeurs qui nous font du bien ». La reconnaissance exprimée à l'endroit de ces artistes constitue le marqueur d'une référence internationale se donnant comme un repère national sur la scène internationale. Ainsi, les ressortissants de la Côte d'Ivoire voient en ces artistes ou en cette musique le continuum de leur patrie à laquelle ils ont été comme arrachée. La puissance du sentiment national, lui-même constitutif de notre être au monde, donne à ses symboles, comme la musique, la possibilité de se maintenir au-delà de toutes les appartenances religieuses. Ainsi, le sentiment de patriotisme saisi la

⁶⁹ Interview sur clique.

chanson comme sa modalité singulière, c'est comme telle que cette chanson résonne certainement en l'ivoirien sur la scène internationale. C'est donc moins le message des textes que ce que cette chanson représente en général qui interpelle notre conscience.

Les paroles de ce chant expriment des idéaux qui s'éloignent de l'éthique chrétienne ; auxquels nous ne pouvons donc pas adhérer : les relations susceptibles de donner lieu à des relations sexuelles hors mariage. Il y a aussi l'instrumentalisation des autres ou l'ingratitude qui visent à tirer exclusivement profit des autres et ne leur témoigner aucune reconnaissance.

Dieu merci pour moi (...) je savais chanter un peu

J'ai fait ma cassette (...) on me voit à la télé (...)

Matin midi soir c'est moi je chante à la radio

Antou a vu ça elle dit le gaou a pervé (...)

Attends je vais partir le couper (...)

Refrain Mais on dit premier gaou n'est pas gaou (...)

Par adhésion à la compétence artistique

Il résulte de l'argumentation précédente que la musique urbaine ivoirienne suscite de l'intérêt par sentiment patriotique, par adhésion aux idéaux de son contenu ou non mais absolument par adhésion à la compétence. L'artiste fait nécessairement montre d'une compétence qui ne peut indifférer parce que tel est le propre de la compétence. Le fait que l'artiste mobilise du public, promeut la culture ivoirienne, remporte des prix qui participent du rayonnement culturel de la Nation suscite nécessairement de l'intérêt et touche l'affect quel que soit la géolocalisation de la personne. Le groupe Magic System par exemple avait déjà à son actif des disques d'or et de platine remportés pour quelques albums et des singles entre autres Premier Gaou ; Trois singles de diamant pour ne citer que ceci. En sus, il a décroché le 02 mars 2026 à Paris un single de platine récompensant dit la Journaliste N'Guessan les trente millions de ventes du remix de « 1^{er} Gaou » revisité par le DJ new-yorkais Francis Mercier.

2-2- Des similitudes entre la musique urbaine et la musique chrétienne Réactivation de la mémoire autobiographique

La musique urbaine et la musique chrétienne ont en commun la récupération mnésique c'est-à-dire la capacité de rappeler le souvenir de joies ou de

souffrances ou encore susciter la nostalgie d'un vécu x ou y. Cette vertu de la musique lui donne d'être une stimulatrice cognitive en ce sens qu'elle permet à la mémoire de s'exercer, d'activer ses données latentes. Toute chose qui procure un bien-être.

L'esthétique musicale

La Musique urbaine et la musique chrétienne ont en partage tout ce qui dénote de l'esthétique musicale ; entre autres, le rythme, la polyrythmie, la mélodie. Ces éléments créent en ou autour de l'individu un espace dans lequel il peut avoir le sentiment d'être seul au monde ou se sentir proprement avec les autres. Le ressenti qu'il en tire l'enrobe au point de le relaxer, de lui faire oublier sa routine quotidienne, lui permettre de se délecter de la musique ou faire sa cure parfois. Kouma (77) montre en ce sens que chez Aboubacar Cyprien Touré « la mise en scène musicale » a un impact holistique sur l'individu. Elle « plaît et charme l'oreille, intéresse l'esprit, émeut le cœur, exalte l'âme et met en scène le corps. Elle libère le corps de ses scories et de ses lourdeurs et purifie l'esprit sclérosé par ses aventures épistémiques au cœur du réel. » Il y a également « la fascination des rythmes » (Dagri 23) propre à la « musique africaine » notamment le rythme (...) et la polyrythmie (...) qui militent en faveur de l'intérêt que suscitent les musiques urbaines et chrétiennes. La superposition de rythmes différents dans maintes feats par exemple dans le feat Magic system, Claudy Siar et Jocelyne Labyille sur le chant '*Jusqu'au Bout*' : Zouk, (musique caraïbéenne), Zouglou se côtoient.

L'on voit avec Stephen Blum qu'une telle production musicale dénote de relations sociales culturelles, à diverses échelles, déterminantes pour la naissance et le devenir des œuvres musicales. « Parce que la musique est le résultat des rapports sociaux entre ceux qui la produisent, il peut advenir, lorsque ces rapports se détériorent, qu'une exécution ne s'enclenche pas ou qu'une composition ou tout un répertoire soient oubliés et, plus généralement, que s'interrompe un chaînon de transmission » (Blum).

Il en donne pour preuve la conception de la polyrythmie chez John Blacking comme une structure sociale découlant des « différents genres de collaboration entre les musiciens » et productrice de « différentes séquences d'actes créatifs » (Blum). La mise en commun articulée, rythmée et harmonisée des apports polyphoniques individuels pour ne citer qu'une strophe respectivement celle de Jocelyne Labyille, d'un côté, « Blottie sous la

couverture, j'entends ta voix qui résonne au creux de l'oreille », de Claudy Siar « Trop amer et le cœur en poussière, faut se dire c'est la vie, drôle de vie » et Magic System par ailleurs « Tchèba on t'a parlé, faut te yougouyaga (Faut tenir le coup), Jusqu'au bout, La vie c'est comme ça ». C'est l'idée d'une main d'association esthétique, d'un travail de fonte artistique en lequel chacun apporte son identité, son timbre vocal, son genre musical aux fins d'une production artistique harmonieuse. Le résultat en est un véritable dialogue entre culture musicale antillaise et ivoirienne, entre genre musicaux.

Il en va de même du titre *Min nin so* de l'artiste Néma Tite qui, dans un contexte de réalité chrétienne de combat, rappelle l'actualité de la victoire dans le combat spirituel.

Refrain

Min nin so (ter)

Min so ô ô ô

Alaipai yai kai abaguai kor man min por

Min nin so christ ba min por

Min nin so

(...)

Refrain (bis)

Je ne crains rien (ter)

Même devant mes ennemis je ne crains rien

*Ma confiance est en JÉSUS Lui seul est ma forteresse, mon sauveur est éternel,
je ne crains rien*

Dans l'entendement du croyant, une action puissante de l'esprit de Dieu s'y manifeste, chasse la peur, la crainte et booste à avancer dans la vie. Dans l'imaginaire du croyant traduit par le concept de la foi, l'éternité de Dieu et son omnipotence autorisent que soient repoussées les limites humaines. Ce contenu spirituel chrétien est chanté d'abord en langue Ébrié avec quelques mots Bété ensuite en français. Il en découle un air de chant de génération Ébrié (célébrant la victoire du chrétien face aux défis menaces spirituelles et aux défis séculiers) conjoint à un air *ghégbé*. Il y a également la polyrythmie et la polyphonie qui s'imbriquent. Aussi, dans la version française se trouve-t-il une déclamation essentialiste sur Dieu, adresse à l'être intérieur de l'humain afin de vivifier davantage ou de susciter la résilience si elle était défaillante. C'est ici que se comprend la phénoménologie musicale de Tudor Misdeola

(2012). Elle a en effet pour but l'analyse profonde du phénomène musical dans l'intégralité de la dynamique des états qui le définissent au sein du contexte « espace-temps » existentiel. Elle prend spécifiquement en considération la musique en tant qu'art du mouvement, s'impliquant dans le mouvement transcendant de la conscience. Et là dans l'expérience spirituelle, c'est le mouvement transcendant de la conscience qui s'exprime sous l'impulsion de la musique.

La présence rythmique

Ces genres musicaux ont aussi en commun « ce qu'Aboubakar Cyprien Touré appelle la présence rythmique. » (Kouma 77) c'est-à-dire la puissance créatrice du verbe sur le corps alimenté par la musique, « c'est dit-il, le corps traversé par les vibrations du rythme ». Ainsi, affirme-t-il, la présence rythmique, s'opère lorsque la musique gagne l'âme de l'acteur puis son corps et qu'en retour, il restitue cette musique, en particulier le rythme, dans une gestualité propre et singulière, en symbiose avec son oralité poétique. Ainsi, comme le pense Schmit, Pierre-Étienne (2009), cette présence rythmique ne relève pas d'une simple qualité esthétique soumise au jugement, mais témoigne de l'étonnante intrusion de la musique dans l'existence humaine, lui révélant ses capacités fondamentales à chanter, danser, habiter le monde.

III/ Usages de la musique chrétienne dans les moments biographiques critiques

3-1- Effets psychologiques, sociaux et spirituels attribués à la musique chrétienne

Nonobstant ces similitudes entre la musique urbaine et la musique chrétienne, la seconde diffère de la première par sa connexion au christianisme que nous avons dénommée sa signature christianiste à effets et impacts performatifs. Une illustration de l'impact régulateur biologique, psychologique et social du chant chrétien sur l'Assemblée datant du XVIII^{ème}-XIX^{ème} s, est donnée par Dagri. Il montre qu'en dépit de l'illétrisme de la majorité des Noirs dans les églises ou dans les temples : il se produisait une sorte de réaction mécanique à chanter en chœur. Le chantré qui dirigeait les chants commençait par entonner un vers tiré de son livre de cantiques ou d'hymnes et l'assistance le répétait aussitôt. L'assemblée réagissait physiquement comme stimulée. Ce procédé, généralement créait une ambiance de sorte que l'assemblée se levait,

formait un cercle, battait les mains, un besoin groupé de se décharger, d'exprimer son ressenti, de se montrer tel quel s'empare de celle-ci : « Cette ambiance à son tour suscitait, la plupart du temps, une émotion qui se prolongeait jusqu'aux tréfonds des membres de l'assemblée au point que ceux-ci laissaient exploser le *ring shout* : cri d'émotion, manifestation de ferveur de la part des fidèles ou des ministres du culte » (Dagri 151-152).

Le ressenti musical à l'audition ou en chantant un cantique tel que : *Il le fera encore, Jésus le fera encore* donne en partage une onction c'est-à-dire une aura performative, d'origine divine, une puissance dont le détenteur n'est pas le dépositaire et qui l'enveloppe d'une auréole et d'une mandorle spirituelles.

Il le fera encore, Jésus (mon Dieu/ mon roi) le fera encore (bis)

Ce qu'il a fait par le passé, Jésus le fera encore (Refrain)

L'onction partagée par un tel cantique est, selon le rapport de l'expérience du croyant, biotique : elle est favorable à la vie, elle donne la vie dans la mesure où elle agit puissamment en situation de prière pour des cas de maladies quelles qu'elles soient ou d'autres situations. Elle éveille aussi bien la foi de la personne qui vient soutenir que celle de la personne malade favorisant ainsi un rétablissement prompt. Les contenus de chants chrétiens aussi différents soient-ils, selon l'entendement du croyant, jouent un rôle. Des titres tels que 'Rendons grâce au Seigneur' fondent la nécessité d'adorer le Seigneur pour qui il est,

Rendons grâce au Seigneur

Rendons grâce au Seigneur, rendons grâces

Rendons grâce pour son amour.

(X 2)

Dès le matin les oiseaux chantent

Toutes les louanges de Dieu le créateur,

Et toi mon ami pourquoi ne chantes-tu pas

L'amour de Jésus ton Sauveur.

À Dieu soit la gloire qui maintient la posture d'humilité que l'on doit avoir en tant qu'enfant de Dieu et la nécessité que l'humilité soit pour que la gloire de Dieu rayonne

À Dieu soit la gloire (bis)

Loué soit son nom alléluia (ter)

À Dieu soit la gloire

Toutes choses qui nous portent à parler du rôle de la musique chrétienne dans les parcours de vie notamment le nôtre et celui de quelques personnes avec qui nous sommes en relation. La signature christianiste donne à la musique chrétienne d'être créatrice de lieux spirituels sécurisés pour et en l'être humain : environnement spirituel, refuge et concentration, atmosphère métanoïque⁷⁰ et biotique⁷¹.

Le caractère créateur de lieux spirituels sécurisés de la musique chrétienne

La différence de ressenti musical géolocalisé dans le cas de la musique urbaine ivoirienne ne s'applique pas à la musique chrétienne. Cette dernière est plutôt déterritorialisée au sens deleuzien du terme, c'est-à-dire qu'elle n'est pas géolocalisée, elle est éthérée, sublimée et productive. S'il en est ainsi, l'on peut comprendre que pour tout chrétien en tant qu'étranger et voyageur sur la terre donc expatrié, la musique chrétienne ait de l'impact sur nos vies soit-on en Côte d'Ivoire ou à l'étranger. Pourquoi ? Parce qu'il y a quelque chose de transcendant dans cette musique. Cette aptitude à sortir du cadre géolocalisé que nous appelons le ressenti musical déterritorialisé et performatif.

La musique chrétienne contrairement à la musique urbaine crée alors un environnement spirituel sécurisé, eu égard au champ lexical de l'espérance et de la victoire qui se dégage des textes, multitâches entendons pour biens de choses : pour les études, pour affronter des situations de vie. Cela dit, le rôle de la Musique chrétienne dans les parcours de vie est déterminant. Par exemple, le rapporte Gahé-Gohoun dans un style direct : le jour où nous partions pour notre soutenance de thèse de Doctorat, l'écoute sur le trajet de *Père nous t'adorons* de Constance avait créé en nous un sentiment d'assurance en la fidélité de Dieu pour la consécration de ce parcours d'études supérieures.

La musique chrétienne crée un *topos* (*lieu*) sécurisé. L'on a, à ce qu'il semble, affaire à deux catégories de *topos* : le géolocalisé (pour parler de la variation des lieux) relatif à un lieu x ou y et le territorialisé évoquant la fixité, le spirituel qui transcende le numérique, compris comme une mécanique de codes binaires. L'ambiance d'adoration dans laquelle inscrit la musique chrétienne est incommensurable et la *metanoia* qu'elle produit est tout aussi

⁷⁰ Relatif à la metanoia.

⁷¹ Relatif à bios : la vie.

inexplicable. L'esprit qui la mue contrôle l'espace, l'affect. L'expérience du soutien de personnes en détresse sentimentale due à une déception amoureuse ou détresse affective due à un deuil par un accompagnement musical vocal chrétien montre qu'au bout d'un certain temps d'écoute, la tristesse de ces personnes s'amenuise ; celles-ci commencent à s'exprimer, à conter quelques récits de vie relatifs à la relation en crise, brisée ou disparue. Bref, ces personnes arrêtent un tant soit peu les pleurs pour parler et confier leur état d'âme.

Un lieu de refuge et de concentration

Que la musique chrétienne crée un lieu de refuge et de concentration est ce que nous avons constaté lors de la soutenance de Thèse de Doctorat d'État de l'un de nos devanciers dans la profession d'enseignant-chercheur. Il avait souhaité écouter *J'aime ta présence, elle me fait du bien* de la Chantre Grâce Valérie. Pour nous, aidant dans l'organisation dudit événement, cela était plutôt un témoignage de conversion au Christianisme mais en même temps une action d'évangélisation, la présence de Dieu fait du bien, la présence de Dieu rassure. Nous ressentions dans cette atmosphère une joie d'appartenir au corps de Christ et de bénéficier de cette présence de Dieu au quotidien.

3-2- Une atmosphère métanoïque et biotique

La puissance de l'esprit de Dieu en action crée une atmosphère métanoïque et biotique c'est-à-dire transformatrice et favorable à la vie. Celle-ci change les circonstances de la vie quelles qu'elles soient, l'état d'âme quel qu'il soit et bien des fois l'état de santé dans le sens de l'amélioration. Cela renvoie à

(...) cette impression que (l'on peut) difficilement définir mais que (l'on) ne peut pas ne pas reconnaître quand (l'on) entre dans un service religieux. On l'appelle souvent « l'esprit », « l'humeur », ou « le ton » du service (...) l'atmosphère a un impact certain sur ce qui arrive dans votre service. (Warren 235)

C'est l'idée que la musique chrétienne crée dans l'espace géographique du service chrétien ou du culte un autre espace, l'espace spirituel sécurisé qui transcende le physique, le numérique, le mystique et l'occulte. Elle conduit à une autre dimension éthérée et empreinte de l'esprit de Dieu.

Il arrive même que lors du culte, la musique chrétienne induise un autre cadre qui transcende les murs de l'espace c'est-à-dire la localisation

spatiale telle que la salle x ou y. Il y a une délocalisation qui se produit en laquelle la musique chrétienne crée le topos du culte en l'individu. Celui-ci devient l'espace, le site du culte conformément à la parole selon laquelle nous sommes le Temple du Saint-Esprit et l'esprit de Dieu habite en nous.

Cela dit où que nous soyons l'esprit de Dieu est présent en nous et le fait d'écouter le chant chrétien vient juste parfaire, au sens de porter à son summum, l'adoration en nous. Le culte est alors délocalisé en l'individu parce que le chant chrétien est créateur de *topoi* (lieux) d'adoration. Nous voulons dire que le chant crée en chaque individu un espace d'adoration. L'individu devient lui-même le lieu du culte : le temple, l'autel et la présence de Dieu en lui est dynamisée. Lorsque ce dernier est en communauté religieuse, à une instance d'adoration et de prière, il y a alors, rassemblés plusieurs autels pour la gloire de Dieu. Toute chose qui fait de lui un adorateur en esprit et en vérité donc un adorateur vrai. Il en est de même de tous les autres présents, ils deviennent tous de vrais adorateurs à condition de s'imprégner de ladite musique comme le dit l'évangile « Mais l'heure vient, et elle est déjà venue où les vrais adorateurs adoreront le père en esprit et en vérité, car ce sont là les adorateurs que le Père demande » (La Bible, Jean 4. 23-24).

Le culte se tient certes dans un espace géolocalisé ou numérique mais la musique chrétienne qui s'y joue dédouble l'espace en créant un autre espace performatif c'est-à-dire où les promesses des Saintes Écritures s'accomplissent conformément à ce passage « Vous m'invoquerez, et vous partirez ; vous me prierez, et je vous exaucerai. » Vous me chercherez, et vous me trouverez, si vous me cherchez de tout votre cœur. » (La Bible, Jérémie 29 verset 12-13). Dans une telle atmosphère, le caractère performatif des Saintes Écritures est réellement en action : transformations intérieures, miracles et guérisons s'y opèrent.

Conclusion

La volonté de comprendre la raison pour laquelle quoique chrétienne certaines musiques urbaines ivoiriennes ont un effet sur nous a donné à confirmer l'hypothèse qui fonde cette réflexion ; à savoir qu'il y a certainement quelque chose dans ces musiques qui, nonobstant notre statut, touche notre affect et mue selon le lieu où nous nous trouvons : c'est certainement l'effet de la phénoménologie musicale couplé à la présence rythmique. Cet élément est sa double appartenance aux caractéristiques de la musique en général et celle

d'Afrique en particulier. Cette seconde appartenance lui donne d'être essentiellement adressée aux émotions et d'être disposée aux mutations. La première lui donne d'impacter la subjectivité humaine et la seconde la loge dans l'interculturalité suite à l'acculturation et l'inculturation subies par la musique africaine à l'époque coloniale, qui l'inscrivent dans une constante réinvention d'elle-même. Toutes choses susceptibles d'expliquer aussi bien le caractère géolocalisé de la différence de ressenti musical dans la musique urbaine ivoirienne.

Cette dernière a en partage avec la musique chrétienne l'histoire du passage du genre musical negro spirituals, gospel songs aux mutations socio-musicales qui ont généré les formes musicales contemporaines. Si la musique chrétienne et la musique urbaine ivoirienne ont, en sus, en commun, la présence rythmique, la première diffère de la seconde par sa consécration au divin, sa dédicace à Dieu, qui semble avoir des retombées holistiques sur la vie de ses mélomanes mais aussi de tout autre auditeur soit-il chrétien ou non. Il y a aussi ce que nous appelons le ressenti musical déterritorisé et performatif de la musique chrétienne : cette aptitude à créer un espace spirituel sécurisé à usage multiple supérieur à l'espace géolocalisé, à l'espace numérique, où se déploie la puissance agissante de l'esprit de Dieu.

Works Cited

- Blum, Stephen. « L'acte musical : éléments d'analyse ». *L'Homme*, nos 171-172, 2004, journals.openedition.org/lhomme/24904.
doi.org/10.4000/lhomme.24904.
- Clivé TV. « Magic System : leur foi en Dieu, le succès, 1er Gaou, reprendre les études – Canal+ ». *YouTube*, 2026, www.youtube.com.
- Dagri, Paul. *Comprendre la musique africaine*. NEI / CEDA, 2014.
- Dibi, Raymond. « Le professeur Yacouba Konaté décrypte le Zouglou comme voie d'engagement et de réussite sociale ». *Agence Ivoirienne de Presse*, 2026, www.aip.ci/cote-divoire-aip-.
- Foucault, Michel. *L'Herméneutique du sujet*. Seuil / Gallimard, 2001.
- Guimond, Serge. « Immigration et processus d'acculturation ». *Psychologie sociale : perspective multiculturelle*, 2010, pp. 223-243, shs.cairn.info/psychologie-sociale-perspective-multiculturelle--9782804700324-page-

- 223?lang=fr.
- Howard, Keith. « Un homme musical ». *Cahiers d'ethnomusicologie*, 1990, pp. 187-204, journals.openedition.org/ethnomusicologie/2396.
- InstruRap. « L'origine du premier Gaou avec Magic System ». *YouTube*, www.youtube.com.
- Kouma, Youssouf. *La Dramatisation de l'oralité dans l'art africain*. Différence Pérenne, 2015.
- Martin, Denis-Constant. « Les musiques en Afrique, révélateurs sociaux ». *Revue Projet*, 2004, www.revue-projet.com/article.
- Misdolea, Tudor. « La phénoménologie musicale, une expression de la réalité transcendante (I) ». *Muzica*, no 2, 2012, pp. 12-29, ucmr.org.ro/Texte/RV-2-2012-2.pdf.
- Musixmatch. « Paroles de "J'aime ta présence" ». *Musixmatch*, 2015, pro-web.musixmatch.com/pro.
- Mutela, Kongo Alain. « L'inculturation de l'Évangile comme libération holistique de l'homme africain d'après Oscar Bimwenyi Kweshi ». *Cahiers des Religions Africaines*, 2022, pp. 79-99, doi.org/10.61496/ITKX3956.
- N'Guessan, Marie-Paule. « Musique / Triomphe planétaire : Magic System décroche un single de platine pour les 30 millions de ventes du remix de "1er Gaou" ». [Informations sur le périodique, la date et la pagination ou l'URL à compléter].
- Platon. *Œuvres complètes : La République*. Garnier Frères, 1966.
- Schmit, Pierre-Étienne. « L'existence musicale : essai d'anthropologie phénoménologique de Philippe Grosos ». *Le Philosophoir*, 2009, pp. 199-207, doi.org/10.3917/phoir.031.0199.
- Segond, Louis, traducteur. *La Bible : Ancien et Nouveau Testaments*. Alliance biblique universelle, 2007.
- Tayoro, Edson David, et Salif Traoré. « Paroles de "Premier Gaou" ». 2000, www.paroluses.net/magic-system/paroles-1er-gaou.
- Warren, Rick. *L'Église, une passion, une vision*. Éditions Ministère Multilingue International, 1999.

About the Authors

Maître de Conférences CAMES, spécialité Histoire de la Philosophie/ Philosophie morale et politique, **Rosine Cinthia Gahé-Gohoun** est Enseignant-Chercheur au Département de Philosophie de l'Université Félix Houphouët-Boigny et Membre de l'Équipe d'Accueil Univers Philosophique et Savoirs (UPS) de l'École Doctorale Sociétés, Communication, Arts, Lettres et Langues (SCALL). Après sa thèse de doctorat intitulée *L'idée platonicienne d'une réforme morale en politique*, ses recherches, ont donné lieu à des communications et publications scientifiques portant entre autres sur les champs suivants : *l'histoire des idées, l'ontologie, les valeurs et esthétiques*.

Docteur, Maître-Assistant CAMES, spécialité Métaphysique et morale, **Akpolê Koffi Daniel Yao** est Enseignant-Chercheur au Département de Philosophie de l'Université Peleforo GON COULIBALY et Membre du PTR Gouvernance et développement du CAMES. Après sa thèse intitulée *Enjeux politiques du procès de l'esprit dans la philosophie de Hegel*, il mène des recherches, ayant donné lieu à des communications et des publications scientifiques sur des questions se situant dans les champs suivants : *Études hégéliennes, Philosophie de l'esprit, Théologie chrétienne, Philosophie du droit, Morale et Théories des relations internationales*.

How to cite this article/Comment citer cet article:

MLA: Gahé-Gohoun, Rosine Cinthia and Akpolê Koffi Daniel Yao. "Christian Music, Affect, and the Experience of Place: An Autoethnographic Approach to Spiritual Trajectories in the Ivorian Context." *Uirtus*, vol. 6, no. 2, August 2026, pp. 458-478, <https://doi.org/10.59384/urtus.aug2026n231>.