# Casamance en chanson et poèmes de Léopold Sédar Senghor : entre identité et interculturalité

# Casamance in song and poems by Léopold Sédar Senghor: between identity and interculturality

**Baldé Mamadou Lamine ***
**Docteur en Littérature générale et comparée, Université Assane Seck-Ziguinchor (Sénégal)**
**mlaminebld@gmail.com**

*Reçu le 24/04/2026 Accepté le 02/06/2026 Publié le 31/07/2026*

**Résumé** : Trouve-t-on un quelconque lien entre les identités de la Casamance chantées et les poèmes symphoniques de Léopold Sédar Senghor ? C'est ce que cherche à établir cet article. Les origines « kabunké[1] » du poète ne sont pas souvent mises en évidence au même titre que celles du Sine[2]. Reste que Senghor, tout comme il est attaché à son royaume d'enfance, est en contact permanent avec les cultures casamançaises[3]. L'histoire, les mythes, les peuples et les empires de cette région circulent dans son *Œuvre poétique*, de la même manière qu'ils courent dans le répertoire musical d'artistes tels que l'UCAS Jaaz Band de Sédhiou, Solo Cissokho, le Touré Kunda, le Wulabaa Saoud et le Gelongal, pour ne citer que ces promoteurs culturels de cette partie du Sénégal, sous leurs diverses formes musicales et leur plurilinguisme. C'est dans cette perspective interartiale[4] que l'article veut comparer les chansons populaires, très souvent modernisées, répandues entre le Kaabu, le Fuladu[5] et le Pakao[6] et le plaisir des sons de Senghor – deux univers *à priori* incomparables – pour montrer comment ces deux médiums manient le thème des identités de la Casamance.

**Mots-clés :** Casamance ; identités ; musique ; poèmes ; Senghor.

[1] Du Kabu (Kaabu, Gabou ou Gabu) : ancien royaume mandingue du XIV^e^ au XIX^e^ siècle situé entre la Gambie et la Guinée-Bissau actuelles.
[2] Ancien royaume sérère (XV^e^ et XVI^e^ siècle) situé le long de la rive nord du delta du Saloum dans l'actuel Sénégal.
[3] De la Casamance : région historique et naturelle du sud du Sénégal, entre la Gambie et la Guinée-Bissau, aujourd'hui subdivisée en trois régions (Ziguinchor, Kolda et Sédhiou).
[4] En littérature, l'interartialité peut être considérée comme une méthode d'analyse qui rapproche le texte à un autre art (musique, peinture, cinéma, bande dessinée …).
[5] Région historique de la Haute-Casamance, dans le sud du Sénégal. Elle correspond aujourd'hui à peu près à la région de Kolda.
[6] Région historique de la Basse-Casamance correspondant à peu près à la région de Sédhiou.

** Auteur correspondant*

**Abstract:** Do we find any link between the identities of Casamance sung and the symphonic poems of Léopold Sédar Senghor? This is what this article seeks to establish. The "kabunké" origins of the poet are not often highlighted in the same way as those of Sine. Still, Senghor, just as he is attached to his childhood kingdom, is in constant contact with Casamance cultures. The history, myths, peoples and empires of this region circulate in his Poetic masterpiece, just as they run in the musical repertoire of artists sush as UCAS Jaaz Band of Sédhiou, Solo Cissokho, Touré Kunda, Wulabaa Saoud and Gelongal, to name only these cultural promoters of this part of Sénégal, in their various musical forms and their multilingualisms. It is from this interatrial perspective that the article wants to compare the popular songs, very often modernized, spread between Kaabu, Fuladu and Pakao and the pleasure of the sounds of Senghor a priori incomparable to show how these two mediums handle the theme identities of Casamance.

**Key-words:** Casamance; identities; songs; poems; Senghor.

---

## INTRODUCTION

Parmi les thèmes des musiciens du sud du Sénégal figurent les identités casamançaises, établissant des analogies entre leurs musiques et poèmes de Senghor. L'attention portée aux morceaux choisis en relation aux poèmes de l'*Œuvre poétique* (1990) invite les cultures casamançaises, au-delà d'une conception de « *récit des origines* » (Bonnot, 2014). Mais cette comparaison permet-elle d'appréhender le patrimoine culturel de la Casamance ?

Les musiciens[1] manifestent le désir de rester dans l'espace d'origine, en illustrant l'idée d'*« une musique vibrante qui [invite] à la réflexion* » (H. Baldé, 2020, p.7). Senghor aussi est concerné par cet espace mythique. Certes, ce patrimoine n'est pas son thème majeur, mais il se définit en *djali* (griots mandingues)[2] conservateur du patrimoine du Kaabu[3] : Senghor « *veut*

[1] Comme Bams dont Hamidou Baldé dit dans sa quatrième de couverture : « L'enracinement et le retour aux sources sont les temps forts de plusieurs chansons où son attachement à Kolda rappelle à bien des égards les envolées lyriques de Léopold Sédar Senghor évoquant son royaume d'enfance » (H. Baldé, 2020).

[2] En partant de son rythme issu des traditions orales africaines (tam-tam, kôras, balafong…), l'on peut remettre à l'honneur le terme *korafola*[joueur de kora en langue mandingue], comme une étiquette d'après son *Œuvre poétique*. Selon Ousmane Sow HUCHARD (Soleya Mama), « chez les *Mandinka*, tous ceux qui détiennent l'apanage de la pratique des instruments de musique sont appelés *jali*. Pour le joueur de

*apparaître en "dyâli"* » (Brunel, 2007, p.1030) ; « *Je n'aurais garde d'oublier la parole du dyali* » (Césaire, 1988, p.9). Ainsi est-il au croisé des cultures sérère, peule ou mandingue : « La flûte peule […] Et les cordophones […] peut-être autant que les percussions, sinon plus, donnent au poète de Joal ce qui n'appartient qu'à lui » (Jacquemin, 2004, p.38).

L'exploration identitaire suivant *L'Œuvre ouverte* (Eco, 1965) aux interprétations est élargie aux discographies. L'écoute comparée des chansons fait recueillir des données identitaires, les classe par pertinence, les trie et les soumet à l'analyse. Il s'agit de contextualiser des extraits pour fixer l'hypothèse des identités casamançaises dans les deux supports. L'interartialité et la géocritique relèveront les évocations de l'espace dans les poèmes, en commentant les chansons, puis découvriront comment cette aire culturelle transparaît chez les *korafola*.

## 1. Espace mythique, attachement géographie : du Kaabu à la Casamance au croisement de l'interartialité

La localisation du Kaabu est relativement bien connue, grâce aux travaux anciens toujours actuels des cartographies pouvant servir à la reconstitution de l'histoire de l'Afrique : l'*Histoire des Mandingues de l'Ouest* (1989) de Djibril Tamsir Niane permet de repérer l'emplacement de l'espace et des peuples qui l'habitent ainsi que leurs pratiques socioculturelles et économiques. L'espace alimente les systèmes de représentation, comme les traditions orales récentes : dans la préface de l'*Épopée du Foûta-Djalon* (2009) de Amadou Oury Diallo, Lilyan Kesteloot

kora, si on l'appelle *korafola*, on peut tout autant l'appeler *jali-kora* ; le premier mot indiquant qu'il fait partie du groupe social dont relève la pratique des instruments de musique et le deuxième mot précise le type d'instrument qu'il pratique » (Huchard, 2000, p.393).

[3] Cf. « Rapport Général du Colloque international sur les traditions orales du Gabu », Dakar : 19-24 mai 1980, dont Senghor, alors Président de la République de Sénégal, assura l'ouverture officielle (*ibid.*, p.525).

situe « *le royaume du Gabou (15e -19e siècle) [au] Sud-Est du Sénégal, l'Est de la Guinée-Bissao et le Nord de la Guinée Conakry* ». Encore faudrait-il l'étendre dans le domaine de la musique (Wastphal, 2011).

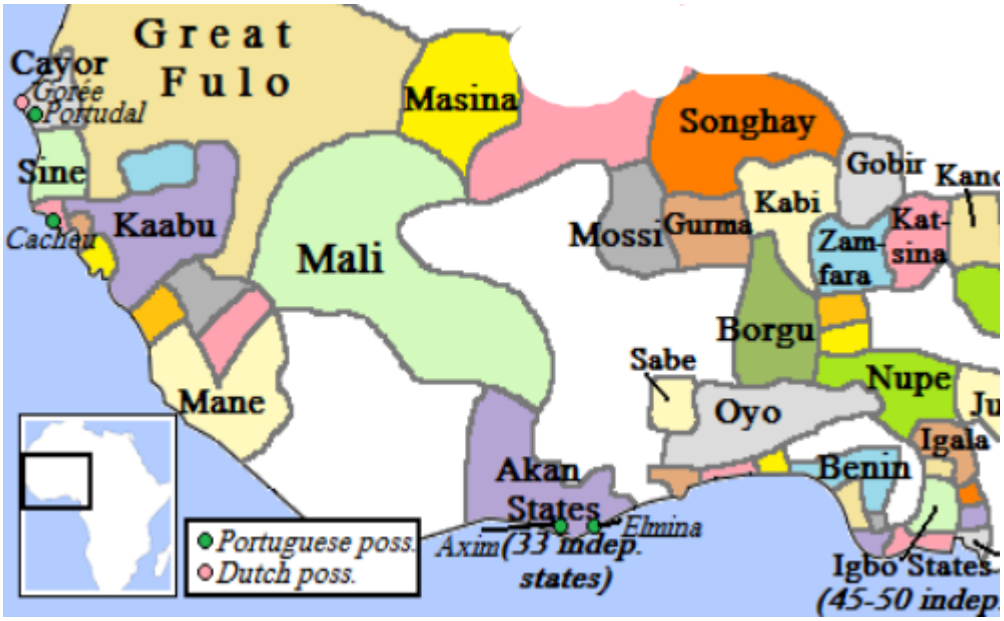



*Fig. 1* : Situation géographique du Kaabu visible dans une carte de l'Afrique de l'Ouest

Cette situation géographique constitue un champ particulièrement fertile pour tenter d'évaluer les multiples formes d'investissements de la mémoire artistique dans le cadre des stratégies identitaires. Elle contribue aux recompositions identitaires qui servent à interpréter l'imaginaire senghorienne lui attribuant une origine kaabunké ; elle s'articule dans les reconstitutions identitaires transposées dans les morceaux de nombreux chanteurs, du groupe Touré Kunda en particulier. En effet, les similitudes entre les associations d'images construites par le poète et les positionnements géographiques nourrissant certaines chansons de ce groupe mythique expriment des convergences iconographiques.

Le poème qui ouvre *Chants d'ombre*, « In memoriam » (Senghor, 1990, p.11), peut servir d'exemple. Il met en évidence la quête de l'espace des origines dans une communion avec l'immémorial ; et « *les rives de la Gambie* » (Durand, 2007, p.973), telles qu'elles se manifestent par analogie, laissent apparaître le spectre des ancêtres d'Elissa[4] dont le poète refait leur itinéraire en partant du Kaabu dans *Éthiopique* : « *Je revenais de Fa'oye*[5]*, m'étant abreuvé à la tombe solennelle* » (Senghor, 1990, p.153). Cet espace géographique habite mythiquement le fond imaginaire de Senghor à travers ce dynamisme des schèmes et des mythèmes. Sa représentation peut aisément être transposée dans les chansons de Touré Kunda répandues entre les anciens et les nouvelles générations, à l'occasion de l'interartialité et suivant la thématique des identités de la Casamance. L'on se souvient de « Casa di Mansa »[6] de l'album *Paris-Ziguinchor* (1984). Fort bien reçu par le public et plusieurs fois reprise, cette chanson en langue joola est révélatrice d'une reterritorialisation identitaire. Elle ne semble pas s'intéresser à l'histoire du Kaabu depuis ses origines comme s'y prêtent les poèmes de Senghor. Elle porte plutôt une quête de l'espace des origines de la Casamance de 1455 que l'imaginaire collectif actualise et replace de plus en plus au Kaabu. Du

[4] « Village du Gabou (Guinée portugaise) d'où partirent les conquérants malinké du pays sérère. La famille paternelle de Senghor en serait originaire » (Bourrel, 1987, p.28).

[5] « Ou Fa'oy : lieu où se trouvent les sanctuaires et les tombes des anciens guelwârs, sur la route qu'ils empruntèrent en venant du Gabou » (Lexique kesteloot, 2008). De surcroit, « Sira Badral ou Siga Badiane Mane, Takura Badiane Senghor, Waly Mane [Mansa ou Maïssa Waly] sont ces princes guélowars qui s'exilèrent du Gabou à la suite d'un conflit de succession ; Siga Badiane fonda le royaume de Kulaar au milieu du XIV$^{e}$ siècle ; Waly Mane fonda celui du Sine peu après ; Siga Badiane aurait fondé le village de Djilôr » (*ibid.)*.

[6] Ou « Kasa di Mansa » (la maison du roi), origine du nom « Casamance », baptisé en 1455 par le Vénitien Alvise Da Cada Mosto au service des Portugais (Diop 2000, p.148). Ce mot du créole parlé en Guinée-Bissau, au Sénégal et en Gambie peut aussi bien signifier « la case du roi » que, par conséquent, « la maison d'Elissa»), en remontant dans l'histoire du Kaabu.

moment que les frères Touré descendent de Daby Touré, un cordonnier originaire du Mali, l'on est tenté de voir apparaître dans plus d'un de leur chanson un facteur de rapprochement entre le choix thématique et l'histoire et la géographie du Kaabu et de la Casamance.




*Fig. 2* : Situation géographique de la Casamance (les villes de Ziguinchor, Kolda, Sédhiou…) au sud du Sénégal, entre la Gambie et la Guinée-Bissau

Les références à l'histoire et à la géographique du Kaabu fusionnent ainsi avec celles de la Casamance à plusieurs égards. Et le fait que ces dernières ne sont connues que comme des parties intégrantes des premières reste cohérent. L'imaginaire artistique permet également de le supposer. Si l'on se rapporte à « Chants pour Signare » où, dans une certaine mesure, se conçoivent des traits que Senghor partage avec les Joolas (Kesteloot, 2008, p.63) ou l'idée de sa fraternité avec les Manjaks émise dans son long poème de 1936 (Brunel, 2007, LIII), la particularité de la Casamance fleurit. L'étude considère encore la question du départ de l'« *antique demeure* » (Durand, 2007, p.977), Elissa, dans l'« Épître à la princesse » (Senghor, 1990, p.138). Ce poème met apparemment en scène la princesse Sira Badral et ses métamorphoses, en convoquant l'itinéraire du Kaabu vers le Sine : « *La ruine d'Elissa et l'exile à Dyilor, la fondation du Sine et le désastre quand les*

*Guelwârs furent couchés sous les canons comme des gerbes lourdes* » (p.142). La relation que le poète établit entre le cadre spatial et le personnage de Sira Badral fait ressortir par extension cette conception de la Casamance au Kaabu, et pouvant rendre compte de la problématique de son identité casamançaise exprimée :

> Princesse, ton épitre m'est parvenue au cœur des pays hauts, entre Gambie et Casamance
>
> Je séjournais chez les hôtes héréditaires, la moitié de mon sang et la plus claire certes (p.145).

En évidence, le poème s'approprie du mythe qui se reconnaît d'une part sur l'axe sémantique et d'autre part sur l'axe symbolique des images associées au Kaabu, à la Casamance et au Sine.

Si l'on s'exerce à retrouver la place de la Casamance dans les chansons, l'on rencontre une prédilection des musiciens pour elle sur plusieurs générations. Par exemple, la présence du mythe des *casa dinkél* (fils de la Casamance en mandingue) ou *casa nkol* (habitants de la Casamance en mandingue) peut être perçue comme une sorte de libération des contraintes linguistiques chez Solo Cissokho ou le Wulabaa Saoud. Pour ce dernier cas, les identités de la région surgissent ainsi dans la « *musique de la grande forêt*[7] », entre le Fuladu qui transparaît à travers Amajang et Pakao ou Ziguinchor à travers Fafadi. Cet attachement au terroir peut souvent être lu de la même manière selon que les duos de ces leads vocaux du groupe chantent Reggae, RNB, Afrobeat, Dance hall, World Musique et autres ; selon qu'Amajang chante en peule ou en wolof et Fafadi en mandingue ou en joola... La présence de cette variété musicale qui imprègne la vie sociale dans les anciens royaumes du Kaabu et du Fuladu suggère, aujourd'hui, un facteur

[7] Nom composé de la langue mandingue et anglaise que porte le groupe Wulabaa Saoud, selon notre traduction.

primordial de la renaissance de la Casamance comme quelque chose d'universel.

Un universalisme particulièrement marqué par l'album *Casamance aux claires de lune* (1984) de Touré Kunda. Aussi, toutes les composantes dialectiques résultantes du brassage culturel et ethnique de la région de Ziguinchor qu'ils thématisent dans « Fondiké[8] » le soutiennent : dans les refrains, cette description correspond à l'évocation des mots *sinioya* (le voisinage) ou *baadiya* (la parenté). Gelongal, quant à lui, le propose à travers la parenté à plaisanterie dans la région de Kolda, chantée dans **«** Mamadou[9] **».**

Lorsque l'on parle d'espace mythique et d'attachement géographique du Kaabu à la Casamance, concernant la poésie senghorienne et les musiciens qui ont intéressé ce point de l'analyse, l'on pense qu'ils chantent cet environnement culturel avec la même inspiration et le même langage poétique. Celui-ci, capable de faire saisir toute la richesse et la beauté de la Casamance, explore cette noblesse qui est de chanter les empires et les princes à la manière des *korafola*.

## 2. *Korafola* ou « *néo-djeli* », là où l'écriture et la musique invitent l'aire culturelle casamançais

Ce second point reprend la question de l'espace et son lien avec la parole du *djali*. À propos de ce dernier, l'on reste sur le terme utilisé par Soleya Mama : *korafola*. À partir de là, nous pouvons analyse l'espace culturel de la Casamance : à plusieurs occasions, Senghor fait de *korafola* un moyen d'explorer, dans son *Œuvre poétique*, cet espace mémoriel et métaphorique. Dans le même sillage, des « *nouveaux griots*, *néo-djeli* »

[8] Dans l'album *Mouslai* (1996).
[9] Album *Silabaa* (2014).

(Njehoya, 2004, p.27), se sont révélés comme la mémoire de la chronique sociale, politique et culturelle, du fait de leur appartenance, pour la plupart, au groupe social des *Nyamakala*[10]. Que ce soit Solo Cissokho ou le Touré Kunda, tous avec d'autres nombreuse voix, vulgarisent les sociétés anciennes et contemporaines de la Casamance. Ce paysage culturel se dessine abondamment dans les chansons de Fafadi qui, au moins en partie, s'adonne à l'exercice du *djali*. Il l'est moins dans le parallélisme avec Bams d'après son duo avec le « *grand griot traditionnel du Fuladuu* » (H. Baldé, 2020, p.55), Diengui Bambado. Mais encore ce dernier y montre ses origines du Macina en jouant avec un violon plutôt que sa culture casamançaise avec la kora.

Pour refléter l'attitude, la passion et les connaissances du *korafola*, tant du point de vue de l'expression que du rythme, Senghor fait évoluer sa poésie dans le style du *djali*. Pour s'en convaincre, il suffit de rappeler qu'il se plaît souvent à se présenter dans ses poèmes comme : « *Je dis bien : je suis le Dyâli* » (Senghor, 1990, p.114), « *mon cœur de dyâli* » (p.185), « *Mouvement musique harmonie, que je vous chante de la voix d'or du dyâli !* » (p.335) et surtout : « *Moi je te chante […] faisant danser dansant les cordes de ma kôra* » (p.334). Par conséquent, beaucoup de poèmes de l'*Œuvre poétique* sont composés suivant la mélodie et le rythme de la kora. Le titre du dix-huitième poème des *Chants d'ombre, « Que m'accompagnent kôras et balafong »* (p.30) traduit à lui seul toute l'intention du poète d'inviter, en partie, les rythmes de la kora des griots du Mali, du Kaabu et de la Casamance, mais reconnaissables aux sons de ses vers ; de même que certaines indications instrumentales en tête de poème le traduisent : « *guimm pour kôra »* (p.107, p.110, p.112), « *guimm pour deux kôras* » (p.60, p.72), «

[10] Pratiquant d'un métier ou art hérité des parents directs.

*guimm pour trois kôras et un balafong »* (p.105, p.114). Cette pensée est assez bien rendue dans la postface d'*Éthiopique* : « *Lorsqu'en tête d'un poème, je donne une indication instrumentale, ce n'est pas simple formule. Le même poème peut donc être […] chanté* » (p.172), écrit Senghor.

Il n'en va pas autrement pour les musiciens que la Casamance inspire à tour de chanson. Qu'un *korafola* comme Solo Cissokho nomme sans cesse les communes de Kolda, Vélingara, Goudomp, Bignona, Ziguinchor dans **«** Yirokoto[11] **»**, n'occulte pas pour autant la dimension culturelle de ces zones linguistiques (peule, mandingue, joola…) ainsi que l'identification de leurs sociétés. D'ailleurs, le *single* du groupe Kujamat, « Casamance (Carte postale) » (2021), évoque en boucle la Casamance, Fuladu et Pakao, entre les langues mandingue, joola et autres comme un instrument pour dire son identité. Qu'un Fafadi tente de dépasser la simple figure du griot en thématisant le conflit militaire de la zone dans **«** Casamance la miro[12] **»** ne l'éloigne pas des modes de vie et des pratiques locales. L'UCAS Jaaz Band, chantant en joola, mandingue, créole, balante, peule ou manjak, fournit un cadre de lecture de ces pratiques en tant que conscience d'une identité tout au long de sa discographie. Parmi ces pratiques se distingue le *Jambadong*[13] – d'où le surnom « les rois du *Jambadong* » donné à l'UCAS au même titre que Youssou Ndour « roi du mbalax » ou Baba Maal « roi du Yella » – dans « Saaro » (1992) ou dans **«** Jomboyo[14] ». D'ailleurs, ce dernier morceau porte le nom des circonstances de cette danse traditionnelle des Casamançais que définit le chanteur suivant différentes appellations linguistiques locales :

[11] Album *Kaïra* (2003).
[12] Album *Casamance* (2010).
[13] L'étude renvoie à notre article sur : « Identité peule et altérité dans l'*Écharpe des jumelles* de Mamadou Samb et *Jeu de Destins* d'El Hadj A. Abdoulaye Barry » où il est défini comme « la danse des feuilles qui clôture le Grand juju » (M. L. Baldé, 2020, p.311).
[14] Album *Casa di Mansa* (2003).

> *Jomboyo* n'est rien d'autre que la circoncision en Casamance. C'est le rituel qui consiste à envoyer les enfants au bois sacré pour les préparer à la vie d'homme. On l'appelle *Boucouta boucoutousof* chez les Joolas, *Zangué* chez les Balantes, *Lel bu mague* chez les wolofs […]. *Jomboyo* c'est aussi s'enraciner au niveau de la culture.

L'on se souviendra encore longtemps de la pensée de Senghor sur l'enracinement dans les cultures africaines avant l'ouverture vers l'altérité. L'on peut voir là une rencontre admirable de cette pensée et l'enracinement dont parle le *néo-djeli*. Puisque le *djali* suggère l'oralité, rendre cette pensée audible à travers la musique, c'est la transposer de l'écrit à l'oral suivant les sonorités du monde contemporaine. C'est aussi un regard porté sur la capacité des *néo-djeli* de chanter entre tradition et modernité. Mais se pose la question de la capacité de cette pensée senghorienne à influencer le développement des arts tel que lu chez lui, le *korafola*.

Tels sont les traits essentiels à la compréhension de l'aire culturelle de la Casamance : ils résident probablement dans les vers ou la prose poétique de Senghor ainsi que dans la musique, traitant d'aspects aussi divers que les coutumes et les traditions. Et l'un comme les autres fournissent des arguments qui ne sont pas sans rejoindre ceux des *korafola,* des *néo-djeli* capables de répondre aux défis du monde actuel.

# Conclusion

Pour conclure, à partir de quelques chansons de la Casamance et des poèmes de Senghor exploités, s'établit un lien identitaire de manière à répondre favorablement à la question posée au début de l'article. À la lumière des deux médiums, le thème des identités de la Casamance parvient à s'imposer malgré tout, de façon à mieux comprendre les origines de cette région mythique, en s'appuyant sur la géographie du royaume du Kaabu.

L'on s'accorde néanmoins à voir que la comparaison de ces matériaux, sous le prisme de l'interartialité, permet d'appréhender le patrimoine culturel de la Casamance dans l'*Œuvre poétique*. L'on ne peut s'empêcher de remarquer à quel point les poèmes de Senghor restent dans les généralités ; combien manquent les détails concrets des identités de la Casamance lorsque le poète se met dans la peau du *djali* ou du *Korafola*. Dès lors, la prédominance de cette thématique chez les musiciens fait ressortir les limites de la méthode interartiale.

En outre, ces points complexes entre les chansons de la Casamance, les vers, la prose poétique, le rythme et les sonorités de Senghor indiquent une possibilité d'investissements des identités de la région par la mémoire artistique. Cette possibilité, à travers la grille méthodologique de l'étude, peut résulter dans une interprétation empirique de l'histoire des peuples, mythes, géographie et cultures de l'espace. Seulement, sont intérêt réside dans le fait qu'il pourra donner ne se reste qu'une idée de comment les chansons traduisent et rendent audible le Casamance.

## Bibliographie

**Ouvrages**

- Baldé, Hamidou. (2020). *La Poésie orale mise en texte. A la rencontre de Bams Kolda*. Dakar : Les Editions Dieylani.

- Diallo, Amadou Oury. (2009). *Épopée du Foûta-Djalon : La chute du Gâbou. Version peule de Farba Ibrâhîma Ndiâla*. Paris : L'Harmattan.

- Eco, Umberto. (1965). *L'Œuvre ouverte*. Paris : Seuil.

- Huchard, Ousmane Sow (Soleya Mama). (2000). *La Kora. Objet-témoin de la civilisation manding (essai d'analyse organologique d'une harpe-luth africaine)*. Dakar : Presses Universitaires de Dakar.

- Kesteloot, Lilyan. (2008). *Comprendre les poèmes de Léopold Sédar Senghor*. Paris : L'Harmattan.

- Niane, Djibril Tamsir. (1989). *Histoire des Mandingues de l'Ouest. Le royaume du Gabou*. Paris : Karthala/ARSAN.

- Senghor, Léopold Sédar. (1990). *L'Œuvre poétique*. Paris : Seuil.

- Westphal, Bertrand. (2011). *Le Monde Plausible. Espace, lieu, carte*. Paris, Minuit.

**Articles**

- Baldé, Mamadou Lamine. (2020). Identité peule et altérité dans *L'Écharpe des jumelles* de Mamadou Samb et *Jeu de destins* d'El Hadj A. Abdoulaye Barry. Dans C. M. S. Diop (dir.), *Les Cahiers du CREILAC*, 2. Québéc : Bibliothéque et Archive Canada (p.301-313).

- Bonnot, Charles. (2014). Les premières fois : récits des origines dans les documentaires musicaux, *Semen*, 37, https://journals.openedition.org/semen/10193.

- Bourrel, Jean-René. (1987). Lexique de L. S. Senghor : Chants d'ombre, Hosties noires, Éthiopiques, Nocturnes, *L'Information Gramaticale*, 33, 27-33, https://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1987_num_33_1_3305.

- Brunel, Pierre. (2007). « Le retour de l'Enfant prodigue ». Pour une étude comparatiste. Dans P. Brunel (dir.), *Léopold Sédar Senghor. Poésie complète. Édition critique*. Paris : CNRS (p.1031-1038).

- Césaire, Aimé. (1988). Deux saluts à Senghor, *Éthiopique*, 5, 9-10.

- Diop, Cheikh Mouhamadou Soumoune. (2020). Littérature nationale sénégalaise et écriture de terroir : la Casamance, espace de souvenir et lieu de gestation littéraire. Dans C. M. S. Diop (dir.), *Les Cahiers du CREILAC, 2*. Québéc : Bibliothéque et Archive Canada (p.141-156).

- Durand, Jean-François. (2007). Rhétorique et nostalgie : La géographie sacrée de Léopold Sédar Senghor. Dans P. Brunel (dir.), *Léopold Sédar Senghor. Poésie complète. Édition critique*. Paris : CNRS, (p.972-981).

- Jacquemin, Jean-Pierre. (2004). Les mots de musique chez Senghor, la note bleue de Damas, l'Amour suprême de Dongola. Dans *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, 154 (p.34-39).

- Njehoya, Blaise. (2004). Les diseurs de vérité : textes militants et pédagogique. Dans *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, 154 (p.27-33).

## Discographie

| Musiciens | Années | Albums |
|---|---|---|
| FAFADI (Wulabaa Sound) | 2010 | *Casamance* |
| GELONGAL | 2014 | *Silabaa* |
| KUJAMAT | 2021 | *Casamance* |
| SOLO CISSOKHO | 2003 | *Kaïra* |
| TOURÉ KUNDA | 1996 | *Mouslai* |
| ---------- | 1984 | *Casamance aux claires de lune* |
| ---------- | 1984 | *Paris-Ziguinchor* |
| UCAS JAAZ BAND | 2003 | *Casa di Mansa* |
| ---------- | 1992 | *Saaro* |