



Sénégal

Mbilim Noon

D'hier à aujourd'hui

Les Sérères noon: qui sont ils?

Les Sérères noon se retrouvent au Sénégal, répartis à Thiès et dans une trentaine de villages environnants. Étant les autochtones de Thiès, surnommée « La Cité du rail » (en témoigne la présence du train qui s'est invité sur la piste 6), située à environ 70 kilomètres à l'est de la capitale, Dakar, les Noons constituent un des cinq sous-groupes de la famille des Sérères du Nord-Ouest – qui sont les Ndoute, Safene, Noon, Laalaa, Diobass –, aussi appelé *cangin* suite à la découverte de la particularité de leurs langues dans les années 1960 par le linguiste Walter J. Pichl. Ils constituent aussi le cœur de ce regroupement porteur de l'identité dite Saafi, celle-là même qui constituerait, avec les Sérères du Sine-Saloum, au sud du pays, la grande famille des Sérères, une ethnie réputée n'être présente qu'au Sénégal, bien qu'aujourd'hui, les phénomènes migratoires renversent toujours plus la situation. Quoi qu'il en soit, les Noons sont si peu nombreux (environ une dizaine de milliers de locuteurs tout au plus ces dernières années) que leur culture tend à disparaître, notamment face au phénomène bel et bien présent de la wolofisation.

Ce qui caractérise les Noons, sur le plan culturel, c'est sans conteste leurs pouvoirs mystiques liés à la géomancie, notamment la rétention des pluies, et la compétence particulière de certains à pratiquer l'anthropophagie – ici, le fait de déposséder quelqu'un de son âme pour l'emprisonner dans un arbre sacré. Mais il y a aussi la relation intime qu'aura pu tisser cette communauté avec le palmier rônier (*Borassus aethiopicum*) qui demeure encore aujourd'hui le compagnon fidèle de tout Noon au quotidien. Enfin – et surtout – il y a le mbilim : à la fois une fête et un genre musical. Il s'agit d'une pratique où musique et danse sont avant tout un mode de partage et de communication.

The Sereer none: who are they?

The Sereer-noon are found in Senegal, located in Thiès and in about thirty surrounding villages. Being indigenous to Thiès, nicknamed “The City of the Rail” (evidenced by the presence of the train on track 6), located about 70 kilometers east of the capital, Dakar, the Noons are one of the five subgroups of the Northwestern Sereer family – the Ndoute, Safene, Noon, Laalaa, Diobass – also called *cangin* following the discovery of the peculiarity of their languages in the 1960s by the linguist Walter J. Pichl. They also constitute the core of this group carrying the identity called Saafi, the very one that would constitute, with the Sereer of Sine-Saloum, in the south of the country, the large family of the Sereer, an ethnic group reputed to be present only in Senegal, although today's migratory phenomena are increasingly changing the situation. Anyhow, there are so few Noons (about ten thousand speakers or so in recent years) that their culture tends to disappear, especially facing the well-known Wolofization phenomenon.

What characterizes the Noons, culturally, is undoubtedly their mystical powers related to geomancy, including the retention of rains, and the particular competence of some of them to practice anthropophagy – here, the dispossession of someone's soul to imprison it in a sacred tree. But there is also the intimate relationship that this community has been able to weave with the rônier palm tree (*Borassus aethiopicum*), which remains the Noon's faithful everyday companion. Finally – and above all – there is the mbilim both a celebration, an event, and a musical genre. It is a practice where music and dance are above all a mode of sharing and communication.

Le mbilim n'est pas propre aux Noons; il est partagé par tous les *cangin* : chacun peut danser chez les autres, mais ce qui apporte toute l'originalité du mbilim des Noons, ce sont quelques rythmes particuliers, associés à un type de danse précis, qui ne se retrouvent pas fondamentalement dans la pratique de leurs voisins. Originale, certes, cette pratique musicale constituait tout d'abord le moyen par excellence de véhiculer les événements du quotidien et d'annoncer sa venue de village en village, tout comme à dénoncer publiquement les méfaits d'un des leurs pour qu'il puisse retrouver la raison : le chant, littéralement la base rythmique du genre, est possiblement le seul élément à ne pas avoir changé de forme et/ou de structure aujourd'hui.

Le mbilim...

La première période...

Le cheminement historique du mbilim se range plus ou moins en trois grandes périodes. La première, celle dite « traditionnelle », où l'on performait le mbilim en chantant, s'accompagnant uniquement de clappements de mains et de sonnailles puis, plus tard, d'une calebasse renversée et du *kan-ndang* (le pilon et le mortier; mis en valeur sur la piste 2). Cette forme est assimilable à un *slam* auquel la communauté répondait sous forme de question-réponse (*call-and-response*) et pour lequel le rythme sous-entendu est appelé le *sam seu mou na*, un rythme en trois temps forts contre deux temps faibles (et vice-versa), fondamental tant pour le mbilim des Sérères *cangin* que pour le *nguel* des Sérères du Sine. Les divers contacts et échanges interculturels auront par la suite vu l'intégration, grâce aux griots, des tambours *sabars* dans la pratique du mbilim, à une progression plus ou moins régulière d'un ou deux tambours à la fois. C'est le *thiole* qui se sera vu attribuer le *sam seu mou na*, et les autres tambours ont graduellement constitué rythmiquement la référence identitaire de chaque sous-groupe ethnique. Le *nder*, le leader parmi les tambours, est celui qui aura été désigné pour « communiquer » avec les gens et les amener à danser.

Mbilim is not peculiar to Noons; it is shared by all the *cangin*: everyone can dance in the others, but what brings all the originality of the mbilim of the Noons is some particular rhythms, associated with a specific type of dance, which do not find themselves fundamentally in the practice of their neighbors. Original for sure, this musical practice was first and foremost the means par excellence to convey everyday events and to announce the arrival of someone from village to village, just like to publicly denounce the misdeeds of one of theirs so that he can find the reason: singing, literally the rhythmic base of the genre, is possibly the only element that has not changed in its form and/or structure nowadays.

The mbilim...

The first period...

The historical path of the mbilim can more or less be divided into three periods. The first, the so-called "traditional", where the mbilim was performed vocally, accompanied only by hand-claps and bells and, later, an inverted calabash and the *kan-ndang* (the pestle and the mortar, enhanced on track 2). This form is similar to a *slam* to which the community responds in the form of a call-and-response structure and for which the suggested rhythm is called the *sam seu mou na*, a rhythm in three beats against two weak beats (and vice-versa), fundamental for both the mbilim of the Sereer *cangin* and the *nguel* of the Sereer Singandum. The various contacts and intercultural exchanges will have subsequently brought the integration, thanks to the griots, of the *sabar* drums in the practice of mbilim in a more or less regular progression of one or two drums at the time. It is the *thiole* which will have been attributed the *sam seu mou na*, and the other drums gradually constituted rhythmically the reference identity of each ethnic subgroup. The *nder*, the leader among the drums, is the one who has been designated to "communicate" with people and get them to dance.

La deuxième période...

Les années 1955-60 auront vu le mbilim se muer dans une fusion des religions qui a permis sa folklorisation et ce, dans un double mouvement convergent entre, d'une part, l'apport d'un musulman avec son jeu d'accords « plaqués » à la guitare; d'autre part, par le travail d'harmonisation du jeu guitaristique dans la pratique chorale au sein de la liturgie catholique. En outre, ce mouvement de convergence aura contribué à l'instauration de deux écoles du mbilim : pour la première, les accords sont plaqués et/ou décomposés et sont tirés de la création d'une structure harmonique simple sur la mélodie (*do-fa-sol-la* ou I-IV-V-VI). Pour la seconde, c'est le transfert dans le mbilim de la technique de réharmonisation de la chorale à quatre voix, à la guitare, qui a été appliquée à la mélodie. Si ces écoles du mbilim cohabitent au sein de la communauté, force est de constater qu'elles ne représentent pas les mêmes acteurs et n'encadrent pas les mêmes activités socioculturelles...

La troisième période...

Les années 1990 auront, enfin, orienté le mbilim vers une forme dite « moderne », calquée sur les sonorités du *mbalax*. On y a conservé l'utilisation rythmique des instruments et les techniques instrumentales, tout en ajoutant à l'ensemble un clavier imitant le marimba, une guitare solo rappelant les sonorités caribéennes, et une batterie dont la conduite rythmique finit de saturer le fond musical, conjointement avec les *sabars*. L'ajout de chœurs a aussi remplacé la réponse et la participation « musicale » de la communauté, et le tout a mené la forme vers sa professionnalisation et sa mise en spectacle.

The second period...

The years 1955-60 brought the mbilim to a fusion of religions that allowed its folklorization in a double movement of convergence between, on the one hand, the contribution of a Muslim with his “plated” chords on the guitar; on the other hand, by the work of harmonization of the guitar playing among the choral practice within the Catholic liturgy. In addition, this convergence movement has contributed to the establishment of two schools of the mbilim: for the first, the chords are plated and/or decomposed and are derived from the creation of a simple harmonic structure following the melody (*C-F-G-A* or I-IV-V-VI). For the second, it is the transfer in the mbilim of the technique of reharmonization of the melody into four voices on the guitar. If these mbilim schools coexist within the community, it is clear that they do not represent the same actors and do not frame the same socio-cultural activities...

The third period...

The 1990s will have finally oriented the mbilim towards a form called “modern”, modeled on the sound of *mbalax*. The rhythmic use of the instruments and the instrumental techniques have been preserved, while adding to the ensemble a keyboard imitating the marimba, a solo guitar which brings reminiscences of the Caribbean sounds, and a drums whose rhythmic end-up saturating the musical background together with the *sabars*. The addition of choirs has also replaced the community's response and its “musical” participation, and the whole thing has led the way towards its professionalization and spectacularization.

Les rythmes...

Chez les Noons, une expression désigne spécifiquement le coup de baguette du *nder* : on appelle *galang* l'« expression de la baguette » pour danser le mbilim. La personnification du coup de baguette est très importante puisque c'est elle qui fait danser les gens. En effet, dès que quelqu'un cède sous les appels du *nder* et « entre » sur la piste, les tambours communiquent avec lui pour établir un dialogue fondé sur l'observation des pas de danse représentatifs de son sous-groupe ethnique et une gamme précise de rythmes associés au genre, à l'âge, voire au temps de l'année. Le joueur de *nder* se doit ainsi de maîtriser tous les rythmes qui sont associés à chacun des sous-groupes *cangin* en plus de démontrer sa capacité de capter ces mêmes rythmes dès les tout premiers pas de danse de la personne qui s'annonce pour un duel avec lui. De plus, le tambourineur doit conjuguer ces rythmes tout en lançant des « appels » correspondant aléatoirement aux éventuels rythmes personnels associés à chaque individu assistant au mbilim afin qu'ils entrent dans la danse – on appelle ces rythmes les *mbak*. Le *nder* se retrouve donc naturellement entre le danseur et les tambours, et c'est le *thiole* qui mène alors l'ensemble percussif en fonction de l'information captée et communiquée par le *nder*.

La dynamique qui s'installe alors est la suivante : le *nder* indique une gamme de rythmes à sa troupe en fonction des pas de danse de chacun des danseurs avec qui il amorce un duel, et les autres tambourineurs le suivent puisqu'il est le premier leader (en témoigne déjà son positionnement, debout, devant les quatre autres tambours qui forment à tous coups un demi-cercle derrière lui). Mais le *thiole* resserrera encore plus la palette rythmique en fonction de la danse performée devant la troupe (par exemple, le rythme *yafang* chez les hommes [piste 1], et le *yousam* chez les femmes [piste 3]).

The rhythms...

Among the Noons, an expression refers specifically to the wand of the *nder* : we call *galang* the “expression of the wand” to dance the mbilim. The personification of the wand is very important because it is it who makes people dance. Indeed, as soon as someone yields to the calls of the *nder* and enters to the dance, the drums communicate with him establishing a dialogue based on the observation of the dance steps representative of his ethnic subgroup and a precise range of rhythms associated with gender, age, or even time of the year. Thus, the *nder* player must master all the rhythms which are associated with each of the *cangin* subgroups in addition to demonstrate his ability to capture these same rhythms from the first dance steps of the person who announces himself for a duel with him. Also, the drummer must combine these rhythms while launching “calls” corresponding randomly to the possible personal rhythms associated with each individual attending the mbilim so that they can enter the dance – these rhythms are called *mbak*. The *nder* is thus naturally found between the dancer and the other drums, and it is the *thiole* who then leads the percussive ensemble according to the information captured and communicated by the *nder*.

The dynamic that sets in is: the *nder* indicates a range of rhythms to his troupe according to the dance steps of each dancer with whom he initiates a duel, and the other drummers follow him since he is the first leader (as evidenced by his position, standing in front of the other four drums which will form a semicircle behind him). But the *thiole* will tighten even more the rhythmic palette according to the dance performed in front of the troop (for example, the *yafang* rhythm performed by men [track 1], and the *yousam* by the women [track 3]).

Il quittera ainsi son fondement rythmique, le *sam seu mo na*, et ce sont les syncopes de l'ensemble qui complètent son propre rythme qui feront référence au sous-groupe ethnique duquel provient la personne qui danse. Le *thiole* est ainsi le second leader, non seulement parce que c'est lui qui « détient » le *sam seu mo na*, mais aussi parce que c'est lui qui symbolise le fondement du mbilim qui, autrefois, était associé aux jeux instrumentaux performés à la calebasse et au *kan-dang* dans le carré de la maison.

Consequently, it will leave its rhythmic foundation, the *sam seu mo na*, and it is the syncopations of the ensemble that complement its own rhythm that will refer to the ethnic subgroup from which the person who is dancing is from. The *thiole* is thus the second leader, not only because it is he who “holds” the *sam seu mo na*, but also because it is he who symbolizes the foundation of the mbilim which, formerly, was associated with the instrumental play performed to the calabash and the *kan-dang* in the square of the house.

Transcription rythmique du mbilim

The image displays a musical score for the 'Transcription rythmique du mbilim'. It consists of 13 staves, each representing a different instrument or variation. The instruments listed on the left are: Thiole, (Variation 1), Tal mbat, Mbal, Toungoumi, Nder, Kandang, (Variation 1), (Variation 2), (Variation 3), Yafang, and Youmsam. Each staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The notation includes various rhythmic symbols such as quarter notes, eighth notes, and rests, with some notes marked with accents or slurs. The score is organized into four measures, with double bar lines indicating the end of each measure.

De l'importance qu'a prise la réservation du mbilim

Les sources historiques témoignent dès la fin du 18^e siècle, et de manière plus ou moins continue, du fait de la reconnaissance des Noons en tant qu'entité groupale différente des autres au Sénégal. Toutefois, cette présence abondante ne les présente autrement que par mention d'un certain état de différence permettant aujourd'hui de déterminer *ce que les Noons ne sont pas*. De plus, la période coloniale aura porté un coup dur sur l'identité de ce groupe thiésois avec l'attribution de cet ethnonyme « Noon » à la communauté Saafi d'alors au centre de l'actuelle commune de Thiès. Cette qualification de « Noon », qui signifie « ennemi » en wolof, réfère à cette époque coloniale où les Saafi de Thiès défendaient ardemment leur territoire situé entre le Royaume du Cayor des Wolofs et les comptoirs coloniaux français. Cette étiquette pèse encore lourdement aujourd'hui dans les mentalités de la population concernée, et cela a suffi à reléguer cette communauté au rang d'« effacée » et d'oubliée, laissant libre recours à la création d'une Thiès en tant que carrefour culturel niant même sa culture première par le manque d'actions et d'initiatives pour la préservation socio-historique de la culture noon. Les recherches sur le terrain témoignent pourtant clairement du fait que l'absence des Noons dans l'histoire du Sénégal n'est pas inconnue des Noons eux-mêmes. Plusieurs informateurs auront même qualifié cette histoire oubliée de « tabou » : une histoire que l'on tente de laisser en arrière à cause de la honte d'avoir été (et d'être toujours) perçu comme un ennemi, comme l'auteur de meurtres et de brigandages envers d'autres. S'opposant ainsi à l'annexion et au commerce avec les colons sur leurs terres, ils ont longtemps été reconnus comme les auteurs d'actions de brigandage et de cruauté sans égal.

On the importance that took the preservation of the mbilim

Historical sources testify from the end of the 18th century, and more or less continuously, of the recognition of the Noons as a group entity different from others in Senegal. However, this abundant presence does not present them otherwise than by mention of a certain state of difference making it possible today to determine only *what the Noons are not*. In addition, the colonial period will have dealt a blow to the identity of this group with the attribution of this ethnonym “Noon” to the Saafi community then in the center of the current town of Thiès. This qualification of “Noon”, which means “enemy” in Wolof language, refers to this colonial era when Thiès' Saafi defended their territory between the Wolof's Kingdom of Cayor and the French colonial counters. This label still weighs heavily today in the mentality of the concerned population, and this was enough to relegate this community to the rank of “erased” and forgotten, leaving free course to the creation of a Thiès as a cultural crossroads denying even its first culture by the lack of actions and initiatives for the socio-historical preservation of the Noon culture. Field research clearly demonstrates that the absence of the Noons in the Senegal's history is not unknown to the Noons themselves. Many informants have even described this forgotten story as “taboo”: a story that we try to leave behind because of the shame of being (and still being) perceived as an enemy, as the author of murders and robberies. Opposing annexation and trade with the settlers on their lands, they have long been recognized as the perpetrators of unparalleled acts of robbery and cruelty.



L'ethnonyme « Noon » semble ainsi être le moteur de ce désir d'oubli, tant est que la communauté n'a pas valorisé sa culture et alimente aujourd'hui l'effacement identitaire des Noons au sein de la Commune de Thiès, pourtant eux-mêmes natis de la région.

Mais ce même tabou sert, en contrepartie, de fil conducteur à certains artistes et intellectuels désirant, au contraire, redonner l'identité perdue d'une communauté à son histoire. Pour certains, partie prenante d'une minorité proactive, le Noon d'aujourd'hui n'est plus le Noon d'autrefois : à quoi bon alors s'abrutir dans une histoire passée en vue de l'attribution d'un titre *par les autres*, alors que l'on pourrait valoriser cette résistance à l'envahisseur, *chez nous*? Le combat d'alors pour la préservation de la culture noon se perpétue toujours aujourd'hui dans un contexte où cette même culture est en train de disparaître, diluée qu'elle est dans ce carrefour culturel qu'est devenu Thiès, faute de revendication chez les Noons de leur place au cœur de leur patrimoine. Le passé, c'est derrière nous. Chaque ethnic a son histoire, et les Noons doivent maintenant aller de l'avant et s'affirmer : c'est un combat de revendication identitaire ont le mener.

Texte et transcriptions musicales /
Text and musical transcriptions :

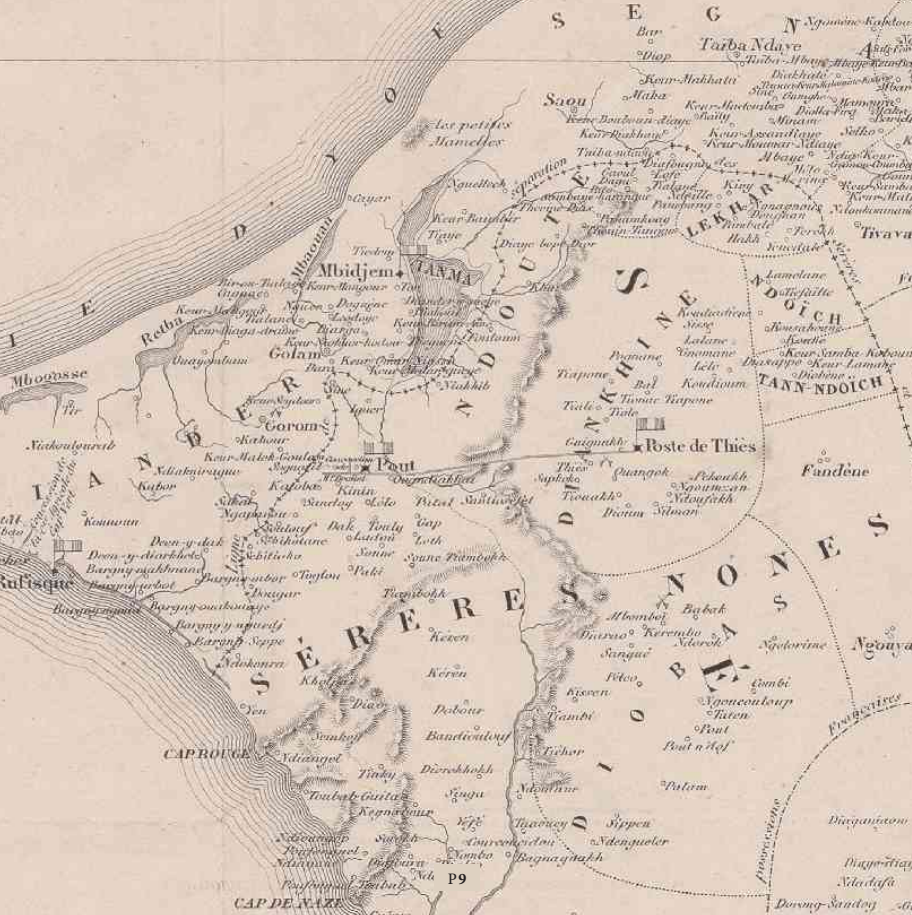
Anthony Grégoire
ethnomusicologue / ethnomusicologist

Image : Bagay (1865). Carte des états Sèrères, dressée sous la direction du colonel du génie J. Pinet-Laprade.

The ethnonym “Noon” thus seems to be the driving force behind this desire to forget, as long as the community did not value its culture and fuels today the erasure of the Noons' identity in the Commune of Thiès, yet themselves from the region.

But this same taboo serves, in return, as a common thread for some artists and intellectuals wishing, on the contrary, to restore the lost identity of a community to its history. For some, as part of a proactive minority, today's Noon is no longer the Noon of the past: what is the use of abstaining from a past history in order to be awarded a title *by others*, while we could value this resistance to the invader, *at home*? The fight then for the preservation of the Noon culture is still perpetuated today in a context where this same culture is disappearing, diluted as it is in this cultural crossroads that became Thiès by the lack of claim among the Noons of their place at the core of their own heritage. The past is behind us. Each ethnic group has its history, and the Noons must now go ahead and assert themselves: it is by the mblim that the cultural actors involved in this fight for identity claim have chosen to lead it.





Texte en noon

Cü d'ë maasii

Cii d'ë maasii cii d'ë maasiire
Cii d'ë maasii maa d'üü wo' ye ngë
sow' ance

niilaa d'uwaa

niilëj duwaa niilaa duwaare

niilëj duwaa bëcaá mínoo wë
këweelee

beyaa haanii ngarine

Ngagne Dembe Ngagne beyaa
haanii ngarine

Cü d'ë maasii

Ce premier chant réfère à une discussion qui aurait eu lieu précédemment entre deux amis, sous un arbre nommé Sow'. L'un demande alors à l'autre de se rappeler ce qu'il lui avait répondu : leur accord a-t-il été respecté? Ou si l'autre a manqué à sa parole et porté préjudice à son ami?

niilaa d'uwaa

Ce deuxième chant utilise la métaphore de la racine de l'arbre à caoutchouc : *niilaa d'uwaa*, c'est la racine que l'on peut plier, mais qu'on ne peut briser. On peut faire du tort à quelqu'un, mais la parole est d'or : on ne peut rien contre elle!

beyaa haanii ngarine

Ce dernier chant aborde une demande faite à un griot d'apporter les tams-tams à la maison : c'est le vainqueur qui demande que sa victoire se manifeste.

Ces trois chants à la suite l'un de l'autre annoncent déjà le combat à suivre au sein de la communauté noon : ramener les valeurs et croyances des Noons d'autrefois, aujourd'hui, pour rappeler à l'ordre celles et ceux qui auraient renié leur appartenance identitaire. Ici, le retour de la tradition est le nerf de la guerre pour la promotion d'une identité forte et célébrée!

La décision a été prise de ne pas traduire littéralement le texte de chaque chant, en français et en anglais, mais bien de les paraphraser afin de traduire plutôt le sens que leur confèrent leurs contextes d'énonciation respectifs. De même, les interjections ne sont pas notées.

Texte en français

Cü d'ë maasii

Ceux qui n'ont pas assisté...
Ceux qui n'ont pas assisté à ce qu'on
s'est dit sous l'arbre Sow'

niilaa d'uwaa

La racine de l'arbre d'uwaa, la racine
de l'arbre d'uwaa
La racine de l'arbre d'uwaa, les gens
ne peuvent pas la casser.

beyaa haanii ngarine

Ngagne Demba, Ngagne, amène-
nous le tam-tam.

Texte en anglais

Cü d'ë maasii

Those who didn't attend...
Those who didn't attend what we
were talking under the tree Sow'.

niilaa d'uwaa

The root of the d'uwaa tree, the root
of the d'uwaa tree
The root of the tree d'uwaa, people
cannot break it.

beyaa haanii ngarine

Ngagne Demba, Ngagne, bring us
the tam-tam.

This first song recounts a discussion that would have taken place previously between two friends under a tree named Sow'. One asks the other to remember what he said: has their agreement been respected? Or has the other broken his word and harmed his friend?

This second song uses the metaphor of the root of the rubber tree: *niilaa d'uwaa* is the root that can be bent but cannot be broken. One can hurt someone, but word is good as gold: nothing can be done against it!

This last song addresses a request made to a griot to bring the tams-tams home: it is the winner who asks that his victory be manifested.

These three songs together already announce the fight to be pursued within the noon community: to bring back the values and beliefs of the erstwhile Noons, today, asking those who would have renounced their identity to listen. Here, the return of the tradition is the crux for the promotion of a strong and celebrated identity!

The decision was made not to literally translate the text of each song to French and English but rather to paraphrase them in order to reflect the meaning conferred by their respective enunciation contexts. Similarly, the interjections are not noted.

Texte en noon

sē waaye koh wisēne
 sē waaye nohii tamēne
 Diouma Sambe koh wisēne
 malkaa nohum
 njaayoo bēt setna
 coosanēŋ kul noon mand'ēt nē
 kul d'ē
 d'úú ekēkaa mey'ndoh
 taarēngúú
 coosanēŋ kul noon mand'ēt nē
 ñoocii d'úú ekēkaa d'úú tíndoh
 coosanēŋ kul noon enēt hel wē
 moorē'²
 d'úú wo' wē d'úú tíndohē wē
 oomaacēŋ kul noon mē wo'uunee
 coosanaa waa tessē ngē saalcēŋ
 waasaa
 d'úú waaknaate d'úú koonaa
 coosanaa waa tesē ngē saalcēŋ
 waasaa

Texte en français

Eh mon ami, le jour se lève.
 Eh mon ami, le soleil est haut.
 Diouma Samb, le jour se lève.
 Regarde le soleil.
 Le soleil plombe la marchandise.
 Nous devons porter de notre
 identité noon.
 Si on la porte cela montrera
 notre beauté.
 La culture noon doit être visible
 Àdans notre démarche.
 La culture noon est faite de belles
 idées.
 On la parle on la vit.
 Les enfants de la communauté
 noon ont oublié la culture à la
 croisée des chemins.
 Allons la chercher, allons la prendre
 parce qu'elle est restée à la croisée
 des chemins.

Texte en anglais

Eh my friend, the day is coming up.
 Eh my friend, the sun is high up.
 Diouma Samb, the day is coming up.
 Look at the sun.
 The sun seals the merchandise.
 We must wear our noon
 identity.
 If we wear it, that will show our
 beauty.
 Noon culture must be visible in
 our way of life.
 Noon culture is shown through
 great ideas.
 We speak it, we live it.
 Noon children have forgotten
 their culture at the crossroads
 of paths.
 Let's go and look for it, let's go
 and take it because it is left at the
 crossroads of paths.

Ici, on lance un appel à la jeunesse noon pour dire qu'il est temps de se lever. *se waayee*, c'est une interpellation semblable à « mon gars ». Portons nos habits, pour une identité noon. Portons nos sandales, qui nous donnent une démarche noon. Pensons en tant que Noon, cette pensée qui nous anime au quotidien. C'est un appel à Juma pour lui dire qu'il fait jour : levons-nous, il est temps! On a oublié nos origines, notre patrimoine à la croisée des chemins. Il faut maintenant aller le chercher : c'est une invitation à faire des recherches pour déployer une identité noon au sein de la nouvelle génération. Maintenant, ce n'est pas le fait d'« être » qui est important, mais bien les responsabilités qu'implique la possibilité d'être quelqu'un.

Here, we call on Noon youth to say that it is time to get up. *se waayee* is an arrest like “eh, boy”. Let's wear our clothes, to be seen as a Noon. Let's wear our sandals, which give us a step like a Noon. Let's think as a Noon, this thought that drives us everyday. It is a call to Juma to tell him that it is the day: let's get up, it's time! We have forgotten our origins, our heritage at the crossroads. We must now look for it: it is an invitation to do research to deploy a noon identity within the new generation. Now, it is not “being” that is important but the responsibilities of being able to be someone.





3 - Diouloulenna

Chant traditionnel
Élément mis en valeur : le *yousam* (rythme dansé par les femmes)

Texte en noon

Diouloulenna waay Diouloulenna
moolen waay

Diouloulenna yóómí yóómí

Diouloulenna tasoh ndëkii

Diouloulenna tindëk voor yoor

Diouloulenna tasoh panjii

Diouloulenna poongoh kulii

Diouloulenna betëw fëraambac

Texte en français

Diouloulenna, c'est elle qui en est
responsable.

Diouloulenna, avec sa démarche
hypocrite.

Diouloulenna déstabilise le
village.

Diouloulenna sort à point.

Diouloulenna détruit les
ménages.

Diouloulenna déstabilise la
communauté.

Diouloulenna est une femme
médisante.

Texte en anglais

Diouloulenna, she is the one
responsible.

Diouloulenna, with her fake
gait.

Diouloulenna destabilizes the
village.

Diouloulenna goes out apropos.

Diouloulenna destroy the
households.

Diouloulenna destabilizes the
community.

Diouloulenna is a female
slanderer.

À l'époque, la communauté noon aimait régler ses problèmes en chantant pour dénoncer publiquement les méfaits des uns et des autres, s'appropriant ainsi la parole chantée comme un espace de résolution de conflits. Ici, la communauté chante pour remettre à l'ordre une jeune femme qui déstabilise le village au quotidien par sa mauvaise foi : elle a fait ceci, dit cela, etc. Elle perturbe, elle manigance... *Diouloulenna*, c'est le nom qu'on lui a donné.

Once, the Noon community liked to solve its problems by singing to publicly denounce the misdeeds of each other, thus appropriating the spoken word as a space for conflict resolution. Here, the community sings to call to order a young women who destabilizes the village in everyday time by her bad faith: she did this, said that, etc. She disturbs, she manipulates... *Diouloulenna* is the name we gave her.



4 - yëngú léén (2016)

Chant traditionnel
Texte revisité par Richard Ndiene

yëngú léén yëngú léénóó eey
gay ñi yëngú léénóó

ken kat uuf nooncii

lííkkat siimicci

lííkkat pemecii

yëngú léén yëngú léénóó

aasat wíínóó wíínóó

jowu aasaa fííl aasaa

soo yëngóó me yëngú boo

yëngúwúléeé mē yëngú

Baraayee yëngú léénóót

Bougez! Bougez! Que tout le
monde bouge!

Portez des pagnes noirs.

Portez des perles.

Portez des colliers.

Bougez! Bougez!

Entrez un par un,

Une fille puis un garçon.

Si tu dances, je danse; si tu
ne dances pas, je danse.

Oh Baraye, danse!

Stir up! Stir up! Everybody
stir up!

Wear Noon wrappers.

Wear pearls.

Wear necklaces.

Stir up! Stir up!

Come in one by one,

A girl then a boy.

If you dance, I will dance;
if you don't dance, I will dance.

Oh Baraye, dance!

On dit que *yëngú léén* est une expression wolof invitant à bouger. À une certaine époque, on allait de village en village, et garçons et filles chantaient pour mettre l'ambiance et instaurer le mbilim : *fudek gorkh mbilim* (« créer un mbilim spontanément »)! C'est ainsi que l'on invitait tout un chacun à entrer dans la danse.

It is said that *yëngú léén* is a Wolof expression inviting to wiggle. At one time, people were walking from village to village, and boys and girls were singing to set the mood and set up the mbilim: *fudek gorkh mbilim* (“to create a mbilim spontaneously”)! This is how everyone was invited to enter the dance.



5 - niilaa ngúraa (2005)

Texte et musique : Richard Ndione

Texte en noon, sine, poular et diola

niilaa ngúraa keték kaa
kaanee

yaak caa wútuwaa beyndohsee
songu

keték tukkinaa songu meyéne

kimfát buyii koh
fal d'ë

gëmët buyii koh tuy d'ë

teat iñii koh onduú d'ë

kal gi ñu yaalaa jaglel mooy suñu
ñëriñ gay ñi

Senegal kulkëñgoo newendoo

Senegal ndëkkëñgoo newendoo

addu njongo ndaa njugo

kella ala buun sokon nimbeli

nimbébani dindiragal kooy welli

osenam ka ñaa nakum

manoo jamoraa kasumay
jaanjang

faadël jugoy ndël fandu

Texte en français

Quand la racine est coupée,
l'arbre meurt.

Les ancêtres se rencontraient sous
l'arbre à palabres.

Point d'arbre, pas d'ombre.

Prions pour les gens que Dieu
a choisis.

Il faut croire aux envoyés de Dieu.

Acceptons ce que Dieu nous a
donné.

La parenté à plaisanterie que Dieu
a donnée est une bienfaisance.

Sénégal mon pays bien aimé.

Sénégal mon pays bien aimé.

La main dans la main,

Autour d'une Calebasse,

Nous mettons la main dans la
calebasse.

La main dans la main,

Nous mettons la main dans la
calebasse.

Unissons nos forces.

Texte en anglais

When the root is cut,
the tree dies.

The elders used to meet
under the palaver tree.

No tree, no shadow.

Let's pray for people
chosen by God.

Believe in God's messengers.

Let's be grateful for
what God has given to us.

The joking kinship that God
has given you is a beneficence.

Senegal, my beloved country.

Senegal, my beloved country.

Hand to hand,

Around a calabash,

We put our hands in the
calabash.

Hand to hand,

We put our hands in the
calabash.

Let's join forces.



Suite...

Texte en noon, sine, poular et diola

ngonel nee do goto

afrika ko leedi bam tare

afrika yii beyndoh

afrika yii noogë'

afrika yii beyndoh unite

Kuame NKrumah
faanuunën

Thomas Sankara
buukuunën

ketëk kaa kaanee
ketëk kaan

Texte en français

Nous mettons la main
dans la calabasse

Pour que demain
l'Afrique émerge.

L'Afrique se redresse.

L'Afrique se redresse.

L'Afrique aspire à l'unité.

Kuame Nkrumah a été
assassiné.

Thomas Sankara a été
assassiné.

L'arbre est mort.
L'arbre se meurt.

Texte en anglais

We put our hands
in the calabash

So that tomorrow
Africa emerges.

Africa is recovering.

Africa is recovering.

Africa aspires to unity.

Kuame Nkrumah was
murdered.

Thomas Sankara was
murdered.

The tree died.
The tree is dying.

niilaa ngúraa, c'est la racine que l'on a coupée, celle-là même qui permettait pourtant à l'arbre à palabres de vivre. Chanté en noon, sine, wolof, poular et diola, ce chant parle de l'unité panafricaine difficile à atteindre et de la « parenté à plaisanterie », au Sénégal, où toutes les ethnies partagent au quotidien la même culture. Ici, c'est l'unicité dans un tout partagé dont il est question, notamment par la prégnance de la fusion entre cet héritage sérère et les *sabars* wolofs, mais aussi par la démonstration, à la guitare, de la proximité des rythmes sérère (*le sam seu mou na*), peul (*le wango*) et diola (*le bogarabou*).

Niila ngoura is the root that was cut, the same one that allowed the palaver tree to live. Sung in Noon, Wolof, Fula and Diola, this song speaks of the hard-to-reach Pan-African unity and "joking relationship" in Senegal, where all ethnic groups share the same culture on a daily basis. Here, it is the uniqueness in a shared whole that we are talking about, in particular by the fecundity of the fusion between this Sereer heritage and the Wolof *sabars*, but also by the demonstration, on the guitar, of the proximity of Sereer (*the sam seu mou na*), Fula (*the wango*) and Diola (*the bogarabou*) rhythms.

Texte en noon

bo' saŋ heetaa laaken
hay kesooy'

fē yak kohwiisaa fē wo' an
oomaacaa ye ngē coosaanaa

tūmberat inīi sooy' d'ē d'ūu faanet
ngē inīi tes d'ē

d'ūu pesat heetii kohwiis oomaacaa
min kēmey'

unohaa inīi fē doon d'ē

fē waa' inīi fē en d'ē

fē yuj nē yaakcaa wo' esaan ngē
wūtūwaa

wo'eena wīnóo heetaa wīnóo
nookohessiinaa mbooyekkoo

kon mbokcēngoo nooncii
d'ūu enat wīnóo

Texte en français

Si on dénie ses origines,
on s'égarera.

Demain, si tu grandis, qu'est-ce
que tu raconteras aux enfants sur
ta culture?

Recherchons ce que l'on a perdu,
puis conservons ce qui reste.

Faisons vivre la tradition, demain
les enfants pourront se glorifier.

Que tu saches qui tu es.

Sois fier de toi,

Fréquente les anciens, ils
t'informeront du passé.

La langue est la même, la tradition
est la même; s'il n'y a pas de jalousie,
il n'y aura pas de malentendu.

Donc, mes parents noon,
soyons unis.

Texte en anglais

If people deny their origins,
they will be lost.

Tomorrow, when you grow up, what
will you tell to children about your
culture?

Let's search what we lost and let's
preserve what has remained.

Let's practice the tradition, tomorrow
children will be proud of it.

Know who you are.

Be proud of yourself,

Socialize with the elders, they will
tell you about the past.

Same language, same tradition; if
there is no jealousy, there will not
be any misunderstanding.

So, my family Noon,
let's unite.

heetaa signifie « ethnique » : ce chant parle de celui qui se renie lui-même et qui devra retrouver sa route par ses propres moyens. Il souligne la fierté d'être Noon : retrouvons ce que nous avons perdu en côtoyant les anciens, qu'ils nous disent ce qui se passait hier pour faire vivre la communauté et que, demain, nous puissions trouver quelque chose ici, chez nous. C'est un appel à celui ou celle qui refuse de porter assistance à son groupe : fuir ses responsabilités, c'est fuir son ethnique. Mais sans identité, que devenons-nous? Ne pas croire en sa culture signifie peut-être n'être rien, ne pas exister... Mais l'étoile de la communauté noon s'est levée : rassemblons-nous sous cette même étoile!

heetaa means “ethnic group”: this song speaks of the one who denies himself and who will have to find his way by his own means. It emphasizes the pride of being Noon: find what we lost by rubbing shoulders with the elders who can tell us how was yesterday supporting the community and that tomorrow we can find something here, at home. It is an appeal to whom refuses to assist his group: fleeing his responsibilities is to flee his ethnicity. But without identity, what do we become? Not to believe in our culture means perhaps to be nothing, not to exist... But the star of the community has risen: let's gather under this same star!

Texte en wolof

hale yee kuci amul yaay
tus karenga

Mariama nday ju baah
linger la

wayal léén Marie taccu léén Marie

Mariama nday ju baah la
linger la

Mariama yaa nday ju baah
eey Marie yaay linger la

fees nga ak yiiv te borom baa nge
yaw

te barke nga ci jígéen ñii
ñépp Marie

Texte en français

Eh les enfants, malheureux
celui qui n'a pas de maman.

Mariama est une bonne mère,
une reine.

Chantons Marie, acclamons Marie.

Mariama est une bonne mère,
une reine.

Mariama, tu es une bonne mère.

Oh Marie, tu es la reine.

Tu es pleine de grâce, et Dieu
est avec toi.

Tu es bénie entre toutes
les femmes.

Texte en anglais

Eh, children, unfortunate the
one who doesn't have a mother.

Mariama is a good mother,
a queen.

Let's sing Marie, let's cheer Marie.

Mariama is a good mother,
a queen.

Mariama, you are a good mother.

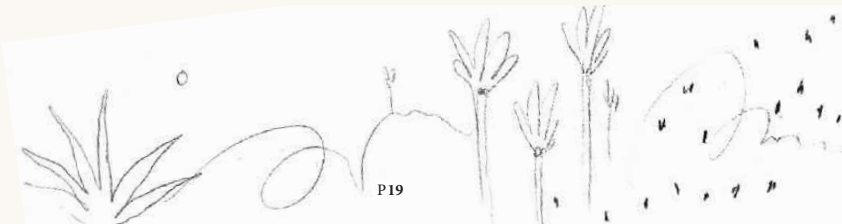
Oh Marie, you are the queen.

You are full of grace and God
is with you.

You are blessed among
all women.

Seule pièce de l'opus chantée complètement en wolof, cette pièce rend hommage à la Sainte Vierge Marie, mais aussi à la jeunesse : celle qui n'a pas d'amour maternel n'a qu'à se confier à Marie. Au Sénégal, on dit qu'un père est le papa de tout le monde, mais que la mère, elle, est unique. C'est un appel à toutes et tous à considérer ses propres croyances pour l'atteinte d'un idéal de conduite au quotidien : l'éducation de la société ne sera possible que par le respect des valeurs morales de partage, de communion et de respect d'autrui.

The only piece of the opus sung completely in Wolof, this piece pays tribute to the Blessed Virgin Mary, but also to the youth: whoever has no maternal love has to confide in Mary. In Senegal, it is said that a father is everyone's dad but that the mother is unique. It is an appeal to all to consider their own beliefs for the achievement of an ideal of daily conduct: the education of a grown society will be possible only by the respect of the moral values of sharing, communion and respect for others.



Texte en noon

sërîñ tuba koh tikëndaa yahee
Mbacké ndamii yaa fë laakee
onaaroo ngë ndamii Mbacké
fë heenjohën fë baasii fë feekii
fë nuppîi

koh tumë'tëraa ngë ndam Mbacké
ndamii yaa fë laakee onaaroo
ngë ndamii

koh tikëndaa yah ngë fîkîi
heetëy boh yësúús

e'tëraa jumuyaa jippë ngë tuuba

ndëkaa teeké tuuba

beyaaroo tuuba Mbacké

laay laay ilaay laa Fall Mame
Cheikh Ibra fall doo séén morom

Texte en français

Serigne Touba, Dieu t'a choisi.

Mbacké, tu as été béni.

Bénis-moi de ta gloire, Mbacké.

Tu t'es battu alors que tu n'as pas
insulté, tu n'as pas frappé, tu n'as
pas fui.

Dieu t'a béni, Mbacké.

La gloire que tu as eue,
bénis-moi de ta gloire.

Dieu t'a choisi parmi les Noirs.

Il t'a donné la mosquée que tu as
construite à Touba.

Le lieu s'appelle Touba.

Amène-moi à Touba, Mbacké.

Il n'y a de dieu que Dieu; Fall Mame
Cheikh Ibra Fall, tu n'as pas d'égal.

Texte en anglais

Serigne Touba, God has chosen you.

Mbacké, you were blessed.

Bless me from your glory, Mbacké.

You fought without insulting,
beating, running away.

God bless you, Mbacké.

The glory that you have,
bless me from that blessing.

God has chosen you among
the black people.

He gave you the mosque you
built in Touba.

The place is called Touba.

Bring me to Touba, Mbacké.

There is no god except Allah; Fall
Mame Cheikh Ibra Fall, you have
no equal.

Ce chant rend hommage à Serigne Touba Mbacke, ce guide spirituel mouride que l'on a exilé : sa force lui aura permis de se battre pour sa foi et ses convictions, sans violence ni haine. C'est une invitation à la sincérité spirituelle, à l'honnêteté envers soi-même et à l'égalité entre tout un chacun, peu importe sa croyance et son origine. C'est aussi l'occasion de rendre hommage à Mame Cheikh Ibrahima Fall, la lumière du mouridisme, ce mouvement confrérique de l'Islam bien implanté au Sénégal.

This song is a tribute to Serigne Touba Mbacke, the spiritual guide who was exiled: his strength allowed him to fight for his faith and convictions without violence or hate. It is an invitation to spiritual sincerity, honesty towards oneself and equality between everyone regardless of their faith and where they come from. It is also an opportunity to pay tribute to Mame Cheikh Ibrahima Fall, the light of Mouridism, this Muslim brotherhood firmly implanted in Senegal.

Texte en onon

leelaaye bii fē aylēkoone

ndaa mē kēñē`teeraa fē
taassiiroonee

mē ekkoo yah ngē kanoh ee me
hottiiraa fē hay

mē lanngoo hal kēfaanēk ee me
hottiiraa fē hay

iñii hew dē ye fē waa`too kēfoñ

fonjaa hel ngē wútuwa ndaa
dúú d'aayee kētaam

fē moyd'ēk jamonoo wii buyii
kaanjuunēn koh

alal aduna kat kētah
yaalii fonjoo

wo`een aduna kat kētah
yaalii fonjoo

ndaa mē kēñē`teeraa fē
taassiiroonee

iñii hew dē ye fē waa`too kēfoñ

iñii hew dē ye mē hottiisiraane

d'ēkēndoo njamaa ci gēn bes du ñak

Texte en français

Qu'est ce qui se passe? Pourquoi
es-tu fâché contre moi?

Pourquoi je te salue et tu ne me
réponds pas?

Je ne mange jamais
sans toi.

Je ne dors jamais
sans toi.

Qu'est-ce qui s'est passé pour
que tu m'abandonnes?

Souviens-toi de notre amitié.

Il faut se méfier, les gens
racontent des ragots.

C'est seulement à cause
de l'argent que tu m'as abandonné.

C'est seulement à cause de ce que
les gens racontent que tu m'as
abandonné.

Pourquoi je te salue et tu
ne me réponds pas?

Qu'est-ce qui s'est passé
pour que tu m'abandonnes?

Qu'est ce qui s'est passé
pour que je ne te voie plus?

Vaut mieux être en paix entre voisins
parce qu'un jour viendra où...

Texte en anglais

What's happening? Why are you
angry on me?

Why do I greet you and you don't
respond?

I never eat without sharing
with you.

I never sleep without you.

What happened so that
you leave me?

Remember our friendship.

Be careful because people are
always backbiting.

It is only because of money
that you leave me.

It is only because what
people are telling that you
abandoned me.

Why do I greet you and
you don't respond?

What happened so that
you leave me?

What happened so that
I no longer see you?

Better get along well with your
neighbors because a day will come...

leelaaye signifie « Qu'est-ce qui se passe? ». Ce chant parle des amitiés villageoises, de celles qui nous animent jusqu'à ce que, tout à coup, quelque chose brise cette relation. C'est une recherche de la raison de ce qui aurait pu briser les relations intimes, mais une recherche qui situe nécessairement le mal dans une situation extérieure...

leelaaye means "What's going on?" This song speaks of village friendships, of those that animate us until something suddenly breaks this relationship. It is a search for the reason for what could have broken the intimate relationships, but a search that necessarily places the evil in an external situation...

Texte en noon

kañaate waaye kañaate
 kañaate mbokcii kañaate
 kañaate nooncii kañaate
 hul onďéeroo tetëk
 ë'téeroo laangca
 më njippë tuuy'
 hul sambe më unën
 njecejngaa ngë kul kē-noon
 oomaacëj kul kënoon
 koh onënda ketëkaa
 pes në njariñ
 njarinjaa aaw kul bew'
 yaalca pangaa
 betëw'baa toon
 fë aaw bangëj saawiinaa fë hot
 hul sambe waay hul
 sambe yërë en waay
 hul sambe terën panjë'
 hul sambe terën
 mbaanë'
 hul sambe terën basij

Texte en français

Louons-le! Louons-le!
 Louons-le! Les parents, louons-le!
 Louons-le! Les Noons, louons-le!
 Le rônier me donne du bois.
 Il me donne des feuilles.
 Et je construis une case.
 Oh Rônier Sambe, je reconnais tes
 valeurs au sein de la communauté noon.
 Les enfants Noons,
 Dieu t'a donné un arbre à
 multiples usages.
 Sa valeur est présente partout.
 Si les hommes fabriquent,
 les femmes vendent.
 Si tu te diriges vers Saawi, tu verras.
 Oh Rônier Sambe, Rônier
 Sambe, c'est le meilleur.
 On fait des paniers avec Rônier Sambe.
 On fait des chapeaux avec Rônier
 Sambe.
 On fait des nattes avec Rônier Sambe.

Texte en anglais

Praise him! Praise him!
 Praise him! The family, praise him!
 Praise him! The Noons, praise him!
 The palm tree gives me wood.
 It gives leaves.
 And I build my hut.
 Oh Palm tree Sambe, I acknowledge
 your values in the Noon community.
 Noon children,
 God has given you a tree with
 multiple uses.
 Its value is everywhere.
 If men produce,
 the women sell.
 If you go to Saawi, you will see.
 Oh Palm tree Sambe, Palm tree
 Samb, it is the best.
 We make baskets with Palm tree
 Sambe.
 We make hats with Palm tree Sambe.
 We make mats with Palm tree Sambe.

hul, l'arbre rônier qui prend ici le nom de Sambe. Ce chant glorifie et magnifie la relation entre le Noon et ce compagnon mystique qui donne la possibilité de se lotir, se nourrir, se soigner et créer les outils du quotidien. Mais c'est aussi un souhait : celui de reconnaître que le savoir-faire lié au rônier, répandu qu'il est à travers tout le Sénégal, l'est grâce au travail des Noons. Ce chant vise à conscientiser la jeunesse afin qu'elle prenne part à la préservation active de cet arbre, qu'elle prenne soin de son environnement naturel.

hul, the palm tree which takes here the name of Sambe. This song glorifies and magnifies the relationship between the Noon and this mystical companion who gives the opportunity to parcel, feed, heal and create everyday tools. But it is also a wish: that to recognize that the knowledge related to this particular palm, spread that it is through all the Senegal, is it thanks to the work of the Noons. This song also aims to make the youth aware so that it takes part in the active preservation of this tree, that it takes care of its natural environment.

Texte en noon, laalaa et sine

bukul saafi yaa d'úú
bëwíinóó

ināa koh mbindēn bēw'
luskē ngē kanak

en d'ē ñam en d'ē seng

kaame nē saafi

Seereeroo ndefleng wíinóó

bukul saafi yaa d'úú
bëwíinóó

leenaa ambohaate
yaa d'úú bëwíinóó

in seere' leng in ndēf

faati mbokaatoo yam leng in ndef

kee roh ga fuudinaa
walay di karef

oñaaamak o janoon

kaame fo saafi

sereeroo ndefleng wíinóó

sereeroo an kuma doon
laac waaja ngi

Texte en français

La communauté Saafi,
nous ne faisons qu'un.

Dieu a créé toute chose
en paires,

Comme la main droite
et la main gauche,

Les Sërères-Sine et
Sërères Saafi.

Les Sërères sont tous unis.

La communauté Saafi
est aussi unie.

Il faut s'entre-aider
pour être unis.

Il existe une seule
communauté Sërère.

On est tous des parents.

Dieu a créé toute
chose en paires,

Comme la main droite
et la main gauche

Les Sërères-Sine et
Sërères Saafi.

Les Sërères sont tous unis.

Oh Sërère, celui qui me
demandait, je suis là.

Texte en anglais

Saafi community,
we are one.

God created everything
in pairs,

Like the right hand and
the left hand,

The Sereer-Sine and
the Sereer Saafi.

The Sereer are all united.

Saafi community is
also united.

We should help each
other to be united.

There is one Sereer
community.

We all belong to the same family.

God created everything
in pairs,

Like the right hand and
the left hand,

The Sereer-Sine and
the Sereer Saafi.

The Sereer are all united.

Oh Sereer, who was asking
after me, I am here.

Cette dernière pièce appelle au regroupement de tous les Sërères *cangin*, porteurs de cette même identité Saafi. Créé dans le cadre de pourparlers d'union avec les Sërères du Sine, le texte est écrit en Sërères Noon, Laalaa et Sine. Souvent oubliés parmi les Sërères, les Saafi sont uniques et complètent cette grande famille sénégalaise. Les expressions « ndefleng » et « wíinóó », respectivement en Sërère-Sine et en Sërère-noon, se traduisent toutes deux par « Nous ne faisons qu'un » (littéralement, *leng* et *wíinóó* se traduisent par le chiffre « 1 »).

This last piece calls for the regrouping of all Sereer *cangin*, bearers of the same Saafi identity. Created in the context of union talks with the Sereer from the Sine, the text is written in Sereer Noon, Laalaa and Sine. Often forgotten among Sereer, the Saafi are unique and complete this large Senegalese family. The expressions “ndefleng” and “wíinóó”, respectively in Sereer-Sine and Sereer-noon, both translate as “We are one” (literally, *leng* and *wíinóó* mean “1”).



Rich'Art Ndione et Le Saawal

Richard « Khadim » Ndione (*voix, guitare*)

Brigitte Ndione (*chœurs*)

Ami « Djimbi » Ndione (*chœurs*)

Mame Françoise « Ngoye » Ndione (*kan-ndang*)

L'ensemble Rakhane Mbissane

Abdoulaye Faye (*thiole*)

Amadou Faye (*mbal*)

Samba Faye (*tal-mbat*)

Cheikh Ahmadou Faye (*tougouni*) *Sauf pistes 1 & 2

Assane Faye (*nder*) *Sauf pistes 1 & 2

Avec la participation de *Pistes 7 à 11

Anthony Grégoire (*guitare solo*)

Serge Tine (*claviers*)

Ndiassé Faye (*batterie*)

Production : Anthony Grégoire

Réalisation : Richard Ndione

Prise de son : Tito Babaca Dia et Demba Aliou Ka (ClapAfrica)

Mixage et masterisation : Frédéric Gravel et Stéphane Trudel

Textes, transcriptions et traductions : Anthony Grégoire et
Mohamadou Hamine Wane

Illustration / Graphisme : Félix Lemay

Crédits photos : Anthony Grégoire