

BUATA B. MALELA

**Oralité et musique dans le roman francophone :
Les *Black Bazar* d'Alain Mabanckou**

Notre propos portera sur le fonctionnement de l'oralité dans la stratégie littéraire de l'écrivain de la diaspora africaine, Alain Mabanckou. Par son intermédiaire, on vise à montrer que la production de la musique populaire enregistrée devient le lieu de prolongement d'une stratégie littéraire qui tend à édifier et renouveler sa posture d'écrivain francophone pour lui permettre de se distinguer des autres agents. On se limitera à *Black Bazar* (2009) que nous comparerons avec la pièce musicale éponyme « Black Bazar face A » (2012). Cette comparaison¹ nous permettra de nous interroger plus spécifiquement sur sa démarche. Celle-ci s'élabore selon une temporalité en pleine mutation, qui ouvre à des espaces de possibles pour se reconstruire une posture ; elle s'élabore aussi dans une esthétique littéraire qui investit la sonorisation du texte dont l'objectif est de mettre en relief le texte par rapport au contexte instrumental, un choix qui traduit aussi une orientation idéologique.

Temporalité, espace des possibles et posture

La consolidation de la position d'Alain Mabanckou dans le champ littéraire parisien s'est faite en fonction de plusieurs temporalités : au moment de la montée en puissance des différents réseaux sociaux (Blog, Sites internet personnalisé, Facebook, Twitter, etc.), au moment où la musique populaire enregistrée accroît son audience dans le monde, particulièrement la rumba congolaise², notamment grâce au transfert d'une partie de l'activité musicale sur Internet, devenu le lieu de la révolution numérique au même titre que l'invention du phonographe par Edison au XIX^e siècle. Cette révolution technologique s'accompagne d'une accélération de la sonorisation de la société par l'équipement généralisé en appareils de diffusion musicale de toutes sortes³, ce qui place l'oralité multiforme au cœur des foyers à travers notamment les réseaux sociaux. Et se fait en parallèle aux bouleversements idéologique et économique qui promeuvent ce que l'on appelle la question communautaire dans l'espace public en France hexagonale et plus largement en Europe. On aboutit ainsi à une forme de lecture culturaliste des enjeux de lutte dans le monde social dont l'une des manifestations demeure le réinvestissement du questionnement identitaire alors visibles dans les différentes prises de positions des agents culturels.

¹ Nous laissons de côté la mise en scène théâtrale de ce roman par Modeste Nzapassara. Son inclusion aurait sans doute donné plus de relief à notre hypothèse générale.

² Cf. Bob W. White, « Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], No.168, 2002, mis en ligne le 25 décembre 2005, consulté le 10 octobre 2012. URL : <http://etudesaficaines.revues.org/161>.

³ Ludovic Tournès, *Musique ! Du phonographe au MP3*, Paris, Autrement, coll. « Mémoires/Culture », 2011, p. 162.

Ces différents éléments traduisent les déplacements idéologiques qui ont lieu dans l'espace public et que prennent en charge des agents hétéroclites issus aussi bien des marges sociales que d'ailleurs. Ces intellectuels font partie de la génération, pour la plupart, née dans les espaces africains, et qui a migré ensuite en Europe occidentale, particulièrement en France, pour y poursuivre des études supérieures. C'est le cas d'Alain Mabanckou. Né en 1960 à Pointe-Noire au Congo-Brazza. Études de sciences humaines au Congo, puis poursuite des études supérieures à Paris, à l'âge adulte. Puis débute dans un champ littéraire dont une fraction est davantage tenue par des formes de domination hétéronome. Parmi celles-ci figure le multimédia où l'oralité exerce son empire dans les différents discours.

C'est dans ce contexte de croissance technologique qu'émerge Alain Mabanckou, lui qui y est amené à y réajuster sa posture d'écrivain francophone. Pour ce faire, les multimédias, notamment Internet (blogs, sites personnels et réseaux sociaux) et les médias traditionnels (télévision, radio et presses écrites) deviennent des lieux de prédilection de sa stratégie de consolidation de sa position littéraire. Grâce à tous ces nouveaux dispositifs, il investit sa légitimité littéraire patiemment construite dans la production musicale, et ce, dans l'objectif non feutré d'accroître sa notoriété littéraire en oralisant sa production romanesque, ce qui en augmente les capacités de diffusion au-delà du public occidental. C'est ainsi que l'on passe d'un mode écrit à la musicalisation de sa production romanesque, *Black Bazar* (2009). Pour ce faire, la musique Rumba est plus encline à amplifier le succès médiatique et populaire de par son statut de musique légitime et hybride. Elle mobilise des éléments traditionnels de la musique africaine d'une part et fait appel à une forme de cosmopolitisme urbain qui circule à Paris⁴ d'autre part. Cette dernière ville est celle où les musiques afro-cubaines connaissent aussi un succès relatif⁵.

L'investissement de ce genre musical n'est pas sans conséquence sur ses engagements idéologiques, puisqu'il s'agit d'une musique ancrée dans l'identité politique congolaise. De plus, le choix de mode de sa production résulte d'un refus assumé et verbal de recourir à l'électroacoustique (p.ex. les Virtual Sound of Technologie ou VST) et plus largement aux instruments digitaux (p.ex. les synthétiseurs) pour l'enregistrement. Ce parti pris favorable à un matériau qui correspond davantage au corpus instrumental établi (guitare, basse, batterie et voix) demeure une manière de manifester une posture d'authenticité, celle-là même que l'on retrouve dans la représentation occidentalisation de la « world music »⁶. Elle demeure aussi une recherche de légitimité en musique et une manière de se distinguer d'autres productions musicales davantage identifiées à la sphère de production large : il s'agit de celles de Papa Wemba, Koffi Olomidé, Werrason que la critique très favorable à Mabanckou qualifie de « Rumba bling bling »⁷.

⁴ Bob W. White, « Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms », *op. cit.*, p.663.

⁵ *Ibid.*, p.680.

⁶ Bob W. White, « Réflexions sur un hymne continental. La musique africaine dans le monde », *Cahiers d'études africaines*, [En ligne], No.168, 2002, p. 635. Mis en ligne le 25 décembre 2005, consulté le 10 octobre 2012. URL : <http://etudesafricaines.revues.org/161>

⁷ Frédérique Briard, « Black Bazar enterre la Rumba bling bling », *Marianne*, 14 avril 2012.

Dès lors, la posture de Mabanckou tend à une relative ambivalence de la figure de l'écrivain francophone : à la fois proche de son milieu d'origine à travers l'évocation systématique de la question communautaire (sape, rumba congolaise, etc.) aussi bien dans l'ensemble de ses prises de position médiatiques, littéraires que musicales ; à la fois, il tente de s'en écarter dans l'injonction qu'il met en œuvre pour sa production littéraire et musicale sapant les codes propres à cette communauté dont par ailleurs il nie l'existence⁸. Sa consécration repose sur ce grand écart et une forme de malentendu bien exploitée par l'auteur de *Black Bazar*, parce que la critique le considère généralement comme un écrivain congolais ou franco-congolais selon les circonstances. Et il en joue d'ailleurs dans ses choix artistiques désormais marqués par la sonorisation de son roman de 2009.

Esthétique et sonorisation textuelle

Cette ambivalence se retrouve aussi bien dans la couverture de ses productions que sur son site Internet officiel (blogs et Facebook). Il se trouve pris dans un double mouvement qui va du pôle de production restreint (le livre) au pôle de production large (musique). Ce mouvement se fait notamment dans la mise en scène d'un soi multiple (écrivain à succès, polémiste, homme des médias, producteur de musique, parolier, etc.) qui rejoint sa façon d'énoncer son discours romanesque et d'en assumer pleinement les effets : notamment l'impact de cette posture sur le contenu de sa production⁹. C'est dans cette perspective qu'il oralise son discours romanesque, ce qui lui offre la possibilité d'accéder à un public plus large. Le cas du roman *Black Bazar* et de la chanson éponyme « Black Bazar face A » écrite par Mabanckou lui-même illustre cette démarche particulière. Ainsi la pochette du disque le mentionne aussi (« Alain Mabanckou présente »), en plus des musiciens Modogo Abarambwa et Sam Tshintu, pourtant principaux compositeurs de l'album.



Cette pièce musicale, qui demeure caractéristique de cette stratégie d'oralisation littéraire par la musique populaire est, par ailleurs, interprétée par un groupe de musiciens de Rumba

⁸ Cf. Alain Mabanckou, *Le sanglot de l'homme noir*, Paris, Fayard, coll. « Points », 2012.

⁹ Mireille Calle-Gruber, *Histoire de la littérature française du XX^e siècle ou les repentirs de la littérature*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp-Essentiel », 2001, p. 59.

congolaise que l'auteur de *Lumières de Pointe-Noire* (2013) produit sous le nom de « Black Bazar ». Cette démarche peut s'identifier par deux marqueurs principaux et corollaires : l'évocation de la culture populaire de la communauté noire, ainsi que la montre du souci de soi qui conduit à une forme très ingénieuse d'autopromotion démontre en quelque sorte le sens du jeu.

Urbanité : sonorité et sape

Le contenu du roman *Black Bazar* (2009) fait montre d'une esthétique en lien avec la mise en scène de soi d'un écrivain dandy (sapeur) et médiatique, car Mabanckou travaille particulièrement le rapport entre la visibilité et la lisibilité. Celle-ci concerne l'évocation de l'urbanité qui correspond à la ville africaine qu'est Paris. La communauté dite noire y mène une vie mouvementée, faites de fêtes congolaises et de musique rumba. Fessologue, le protagoniste principal de ce roman contemporain, est un fin connaisseur du postérieur des femmes qu'il nomme « la face B ». Il traîne souvent dans les bars, notamment le Jip's, en étant toujours vêtue selon les règles de l'élégance et du dandysme de la « Société des ambianceurs et des personnes élégantes » (SAPE), une mode inventée dans les deux Congo, après les indépendances africaines. Il cultive aussi une forme de rapports ambigus avec sa communauté : il en critique certains aspects et se comporte de façon très individualiste¹⁰. C'est ce phénomène urbain que l'on retrouve oralisé dans la chanson « Black Bazar face A ». Elle évoque aussi la vie de dandy d'un énonciateur dont évoque l'élégance :

Bien coiffé bien rasé
Bien parfumé
Costume sur deux mesures
Chaussures Coco bien cirées

Bien parfumé
Costume sur deux mesures
Chaussures coco bien cirées
Merco tout moudia Cabriolet
Mais compte bancaire à découvert¹¹

Ce dandy bien sapé, mais fauché, est aussi incarné par l'interprète de la chanson dans un clip assez convergent avec le texte. Et l'articulation de l'image et du contenu textuel diffère quelque peu de l'articulation entre l'environnement instrumental et textuel. Bien plus, le prolongement de son roman (objet-modèle) dans une pièce musicale (objet-proposé) dont le rendu final se rapproche de l'esthétique du Rap, du Slam et de sa relation agonistique avec le contexte instrumental¹², souligne l'importance du texte écrit par Mabanckou lui-même, et demeure un moyen de contourner l'effet d'hystérésis qu'implique ses choix pour la Rumba et le parti-pris anti VST dans l'enregistrement et l'oralisation de son roman. L'importation de l'esthétique Slam et du Rap dans la Rumba réactualise cette dernière et retravaille sa pièce musicale, comme on peut l'apercevoir dans son agencement global.

¹⁰ Alain Mabanckou, *Black Bazar*, Paris, Seuil, 2009, p. 62-69.

¹¹ *Black Bazar*, [CD, MP3], prod. Alain Mabanckou / Lusafrica, sortie le 5 mars 2012.

¹² Cf. Christian Béthune, *Pour une esthétique du rap*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2004.

En effet, la pièce musicale reste dépendante du texte et d'une scansion qui domine l'environnement instrumental. Les ponts qui les relient et les sérient ne concernent que très peu les instruments. Ils sont davantage introduits par la voix du slameur invité de cet album, Souleymane Diamanka. C'est aussi ce dernier qui amène les intervalles relatifs à chaque partie récitée, soit par une modification légère des hauteurs et de l'ambitus, jusqu'au changement de tempo à mi-morceau. Ce qui est propre à la Rumba pour finalement conduire à la coda et ce dans une rythmique plus soutenue. C'est pourquoi la répartition des différents matériaux sonores dans l'espace tend à privilégier la voix du fait qu'elle est mise largement en avant et par ce fait domine les autres instruments. C'est ce qui apparaît dans la structure même de la pièce musicale *Black Bazar* comme le rappelle la figure 1 ci-dessous.

Introduction	Couplet slam 1	Couplet slam 2	Couplet chauffé
Scansion en Peul	Scansion en français		Appel (texte)/réponse (instru)
	Du fin fond du Fouladou au Congo Brazza L'Afrique est une école buissonnière des beaux-arts Et comme par hasard La chanson s'appelle Black bazar	Tu crois te lever le matin C'est le soleil qui se lève Laisse dans les vestiaires ton baratin La vie c'est pas du rêve Pour pas rater ton train de vie Il fallait prendre le précédent C'est une question de survie Que tu sois pour ou contre Le temps c'est de l'argent comptant L'homme inventa la montre Mais Dieu créa le temps Justice blanche, misère noire La bête noire c'est toi C'est écrit noir sur blanc Long sera ton chemin de croix Et tu peu restera noire Malgré ton masque blanc Sorti droit de la black mafia Premier sur la black list Paumé dans le black out Je joue au black jack J'écoute <i>Paint it black</i> Les doigts sur le blackberry Je flingue le black cobow Bien coiffé bien rasé	Bien coiffé bien rasé Bien parfumé Costume sur deux mesures Chaussures coco bien cirées Bien parfumé Costume sur deux mesures Chaussures coco bien cirées Merco tout moudia cabriolet Mais compte bancaire à découvert
		1 ^e changement guitare	2 ^e changement guitare
	Rythmique constante		Changement de rythmique

Figure 1 – structure de la pièce musicale *Black Bazar*

La figure 1 indique que cette pièce musicale s'articule autour de trois agencements majeurs : (1) une introduction, (2) un couplet à la rythmique constante et (3) un dernier couplet + la coda. Ce dernier couplet fonctionne selon la structure classique de la Rumba où l'on passe d'un rythme lent à plus de vitesse¹³. C'est ici que les appels et réponses entre la voix de Diamanka et le contexte instrumental se manifestent davantage. La rythmique générale reste constante jusqu'au troisième temps

¹³ White, « Congolese Rumba ... », p. 666.

de la pièce, ce qui permet précisément au slam ou scansion de se faire sans être surchargée par un contexte instrumental trop riche. On peut donc ajouter que le choix de cette structure permet de mettre en avant la voix, donc le texte de Mabanckou, que l'énonciateur exprime alors avec toute la persuasion de l'oralité musicale.

Ensuite, si l'on examine la distribution dans l'espace sonore, force est de constater que la tension entre la musique et la scansion de Diamanka se mesure par la répartition dans l'espace sonore des différents matériaux : slam, ligne mélodique, etc. La tension se trouve logée dans la structure de *Black Bazar*. L'introduction est parlée en Peul et la voix structure les différentes parties de sa pièce musicale sans refrain. C'est pourquoi la voix de Diamanka reste en avant et domine le contexte instrumental.

La structure et l'espace sonore de l'œuvre musicale *Black Bazar* (objet-proposé) ayant été rappelée, on voit qu'elles affirment la primauté de la parole oralisée, sonorisée, musicalisée et par là appuie le texte de Mabanckou (objet-modèle), dans la mesure où l'objet-modèle est absorbée par l'objet-proposé. C'est ainsi que Mabanckou reste omniprésent dans cette production musicale qui constitue bien un prolongement et de sa posture et de son roman de 2009 qui mène une réflexion sur soi...

Le souci de soi

La réflexion sur le processus de subjectivation se fait aussi à travers des figures de proximité porteuses d'une interrogation sur soi. De la sorte, Fessologue de *Black Bazar* est l'intermédiaire par lequel sont questionnés les rapports à soi dans la communauté noire à Paris. Cette interrogation a plusieurs aspects et est incarnée par des figures aussi variées que celle de l'Antillais mélanophobe (M. Hippocrate), voisin de Fessologue¹⁴, l'Africaine née en France et complètement étrangère à ses origines (et ironiquement appelée Couleur d'Origine), l'Africain engagé, etc. Dans «Black Bazar face A», la figure du sapeur fait homme en l'interprète fait écho à celle présente dans le roman *Black Bazar*. Mais il est porté par sa voix qui déjà masculine, se cantonne à interpeller un [TU] tout aussi masculin et bien plus, une sorte d'antihéros, mauvais garçon que rappellent les collocations lexicales partagées dans un jeu de miroir entre un [TU] et un [JE]. Le [TU] reste en difficulté et est ébranlé dans sa vie comme le souligne le deuxième couplet.

Tu crois te lever le matin
C'est le soleil qui se lève
Laisse dans les vestiaires ton baratin
La vie c'est pas du rêve
Pour pas rater ton train de vie
Il fallait prendre le précédent
C'est une question de survie
Que tu sois pour ou contre
Le temps c'est de l'argent comptant

Au [TU] s'associe le caractérisant [baratin] et les syntagmes [/en retard/bête noire/ chemin de croix/peau noire masque blanc], tandis que le [JE] tout aussi individualiste relève d'un ordre positif et plutôt proche du mauvais garçon, même s'il flingue le « black cobow ». Il reste

¹⁴ Mabanckou, *Black Bazar*, p. 88.

sapeur [bien coiffé/bien rasé]. Il va bien avec [black mafia/black list/black out/Black berry/Sapeur], comme le rappelle ce couplet:

Sorti droit de la black mafia
Premier sur la black list
Paumé dans le black out
Je joue au black jack
J'écoute *Paint it black*
Les doigts sur le blackberry
Je flingue le black cobow

Ces associations de lexèmes articulées par une syntaxe plus familière permettent de construire la cohésion sémantique de ces paroles dont l'effectivité ne se trouve que dans sa mise en musique. Il ne devient texte oralisé qu'avec la composition. Ces collocations permettent aussi d'établir un dialogisme intertextuel avec l'objet-modèle *Black Bazar*. Ils sont de sorte de stabilisateurs mémoriels que souligne la mise en musique, ce qui ouvre le discours oralisé et la musique sur un arrière-fond de culture littéraire (le roman et le recueil de poésie *Black Label* de Léon-Gontran Damas) et populaire (sape, musique rumba, oralité). Ce choix esthétique musical lui permet de mettre en avant les paroles qu'il a écrites. Il lui permet aussi de créer une divergence avec le contexte instrumental comme dans le Rap et parfois dans le Slam. Ce qui est une manière consciente ou inconsciente de mettre en avant son propre texte en lui accordant la primauté sur la musique, ce que fait la scansion du slameur Souleymane Diamanka, symbole par excellence de l'art oratoire, porte-voix de Mabanckou et de sa posture qu'il réinvente à sa manière, comme en témoigne aussi le clip de « Black Bazar face A » réalisé par Bruno Savoeda en 2012.

Cette vidéo a deux moments : le premier concerne celui du slameur Diamanka et du groupe de musiciens qui se trouve dans un espace clos. Le second est le récit filmé d'un dandy qui se promène dans Paris. On a ainsi une convergence entre l'image et le son, ce qui constitue en même temps une intertextualité avec le roman *Black Bazar*, auteur que l'on voit vers la fin du clip, doté de sa fameuse casquette, comme le montre la figure 2.



Figure 2 - capture d'écran de la vidéo *Black Bazar*, réalisée par Bruno Savoeda, mars 2012

On le voit, la signature sonore de cette pièce musicale, ainsi que son clip vidéo vise à transposer dans la musique l'importance du personnage principal grâce à la domination de la voie plus propre au rap qu'à la rumba.

Mabanckou se réinventent donc en reconsidérant largement son rapport à la question communautaire, en adoptant un point de vue idéologique qui ne se pense pas comme tel, mais comme « universel ». Ce qui lui permet de se consolider sa posture médiatique d'écrivain francophone, entre plusieurs continents et plusieurs champs culturels dont l'univers de la musique populaire enregistrée. Dès lors, cette opération réalisée, sa production peut pasticher le discours social (la culture de la sape liée à la communauté congolaise, la centralité de la musique congolaise à travers la Rumba) et son univers romanesque qui se clôture sur elle-même : son prolongement musical renvoie à sa propre production et ses propres thématiques. C'est ainsi que l'on peut réitérer que la stratégie littéraire de Mabanckou a recours à la production musicale pour oraliser son roman et par ce biais renouveler sa posture d'écrivain francophone.

Références bibliographiques

- Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points-Essais », 1998.
- Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1963.
- Pierre Boulez, *Leçon de musique. Points de repère III*, Paris, Christian Bourgois éd., coll. « Musique/Passé/Présent », 2005.
- Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris, PUF, 2002.
- Paul Aron, Alain Viala, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2006.
- Mouralis, Bernard, *L'illusion de l'altérité. Études de littérature africaine*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2007.
- Mireille Calle-Gruber, *Histoire de la littérature française du XXe siècle ou les repentirs de la littérature*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp-Essentiel », 2001.
- Ludovic Tournès, *Musique ! Du phonographe au MP3*, Paris, Autrement, coll. « Mémoires/Culture », 2011, p. 162.
- Justin K. Bisanswa, *Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène moderne de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.
- Jean Bessière, *Le Roman contemporain ou la problématique du monde*, Paris, coll. « L'interrogation philosophique », 2010.
- Christian Béthune, *Pour une esthétique du rap*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2004.
- Carmen Husti-Laboye, *La Diaspora postcoloniale en France. Différence et diversité*, Limoges, Pulim, 2009.
- Buata B. Malela, *Les écrivains afro-antillais à Paris (1920-1960) : Stratégies et postures identitaires*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2008.

Buata B. Malela, « Médiation médiatique et posture de l'écrivain francophone : L'exemple de Mabanckou dans le champ littéraire à Paris », in Audrey Alvès & Maria Pourchet (éd.), *Les médiations de l'écrivain. Les conditions de création de la création littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 201-226.

Bob White, *Rumba Rules: The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire*, Duke University Press, 2008.

Bob W. White, « Réflexions sur un hymne continental. La musique africaine dans le monde », *Cahiers d'études africaines*, n°168, 2002, p. 635. Numéro mis en ligne le 25 décembre 2005, consulté le 10 octobre 2012. URL : <http://etudesafricaines.revues.org/161>.

Bob W. White, « Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 168 | 2002, mis en ligne le 25 décembre 2005, consulté le 10 octobre 2012. URL : <http://etudesafricaines.revues.org/161>.

Black Bazar, [CD, MP3], prod. Alain Mabanckou / Lusafrica, sortie le 5 mars 2012.

Bernard Lahire, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui/Laboratoire des sciences sociales », 2006.

Bekers, Elisabeth, Helff, Sissy & Merolla, Daniela (dir.), *Transcultural modernities: Narrating Africa in Europe*, Amsterdam / New York, Rodopi, coll. « Matatu », No. 36, 2009.

Alain Mabanckou, *Lettre à Jimmy*, Paris, Fayard, 2007.

Alain Mabanckou, *Le Sanglot de l'homme noir*, Paris, Fayard, 2012.

Alain Mabanckou, *Black Bazar*, Paris, Seuil, 2009.

Alain Mabanckou, « Le chant de l'oiseau migrateur », in Michel Le Bris et Jean Rouaud, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p. 62-63.

BUATA B. MALELA
Université de Silésie
Courriel : buata.malela@gmail.com