

Les passeurs de cultures

Résumé

Est-il vraiment possible, aujourd'hui, de parler d'*économie informelle* comme d'un ensemble de pratiques, d'activités, de relations fermement distinctes de l'*économie formelle* ? Ou sommes nous entrés, depuis le début des années 90, dans une nouvelle phase qui agence de façon encore inexplorée ces différentes réalités, dans une *intégration économique, législative et sociale* que l'on ne sait pas encore nommer ?

On se propose donc d'étudier à l'intérieur de cette intégration économique quatre types différents de la dite économie informelle selon les imbrications, les échanges, les coopérations transversales que les acteurs mettent en œuvre pour réaliser leurs finalités économiques ou culturelles :

- 1) Un groupe d'intermittents du spectacle
- 2) Le parcours d'un artiste RMmiste
- 3) Une association d'«artistes animateurs» qui opère à Pantin
- 4) Une double expérience à Montreuil (banlieue parisienne) d'«ateliers collectifs».

Nous nous attacherons donc à comprendre ce qui, dans ces pratiques singulières d'entrepreneuriat culturel, permet de dépasser les oppositions entre économie formelle et formelle, inventant de *nouveaux rapports entre le social et l'économique*. Ce qui, dans ces activités, confère une valeur économique aux dynamiques sociales par la mise en commun de valeurs immatérielles, et comment se dessine, entre travail de commande et travail de création, un marché et un public en même temps que de nouvelles «professions».

Introduction

Notre hypothèse de recherche se déploie autour d'un des axes proposés par l'appel d'offre, celui qui souligne les points d'«*entrecroisement entre l'informel et le système normal*». Nous proposons de poser la question suivante : est-il vraiment possible, aujourd'hui, de parler d'économie informelle comme d'un ensemble de pratiques, d'activités, de relations fermement distinctes de l'économie formelle ? Peut-on, d'une manière plus générale, manier des concepts tels que l'«exclusion» et l'«inclusion», la «marginalité» et l'«intégration», comme s'il s'agissait d'oppositions nettes et bien établies ? Ou sommes nous entrés, depuis le début des années 90, dans de nouveaux types d'agencements de ces deux pôles, voire une dynamique d'intégration économique et sociale que l'on ne sait pas encore nommer ?

Avec d'autres chercheurs, nous avons contribué ces dix dernières années à l'analyse de cette «économie informelle» (voir bibliographie) en insistant sur la richesse «économique et sociale» ici mise en œuvre. Nous avons montré que ces formes de coopération, qui impliquent des moments de souffrance, mobilisent aussi une créativité singulière, et que si elles représentent une conséquence de la crise, elles peuvent constituer aussi des «lignes de fuite» hors des carcans de l'économie formelle, générant de nouvelles formes de productivité.

Sans démentir ces analyses, il nous semble que l'économie informelle est aujourd'hui devenue, à partir des caractéristiques que nous avons mises en évidence, partie intégrante de l'économie aussi bien en ce qui concerne sa capacité d'innovation et de création, que par la mobilité et la flexibilité qui caractérise cette nouvelle force de travail.

I. Contexte de la recherche

Le «travail» immatériel

La *nouvelle nature du travail* qui s'est déployée dans l'ère «post-fordiste» peut être saisie de façon exemplaire dans les formes contemporaines de l'économie informelle de la production culturelle, comme «*travail immatériel*» impliquant un espace d'organisation spécifique, le «*bassin de travail immatériel*»

Le travail immatériel, comme on l'a défini dans d'autres recherches, est l'activité qui produit le contenu culturel et informationnel de la marchandise ⁽¹⁾. L'activité immatérielle est hautement coopérative, elle implique et se manifeste par des réseaux et des flux d'information, de savoir, de socialité. La «force de travail immatérielle» dépasse les divisions fordistes entre exécution et conception, temps de travail et temps de vie. Sa formation et ses savoir-faire sont corrélés à un mode de gestion autonome de son activité.

Le travail immatériel a pour contenu principal la production de subjectivité du consommateur et/ou du public et il produit ainsi des services, ou mieux encore des normes de production et de consommation. Il donne forme aux besoins, aux goûts, à l'imaginaire, qu'il matérialise dans des produits qui à leur tour sont producteurs de normes nouvelles.

L'analyse du travail immatériel exige un déplacement du regard de la *phénoménologie du travail* vers une *anthropologie de la communauté* de travail. Il apparaît donc impossible de définir le travail, en tant que coopération, comme extérieur à la dimension collective des formes de vie. A travers celles-ci, le travail immatériel se territorialise dans la ville, un bassin de travail mobile et flexible.

C'est sur cette nouvelle nature du travail et de son espace d'organisation que nous avons analysée dans différentes typologies d'économie informelle, que la production «formelle» tend à se restructurer actuellement, en intégrant l'autonomie et les capacités entrepreneuriales de la force de travail immatérielle, sur des modes généralement caractérisés comme «flexibilité» et «externalisation».

Le secteur de la production culturelle (cinéma, audiovisuel, multimédia, etc.) présente la double caractéristique de constituer la tendance la plus dynamique de l'économie actuelle, et de favoriser l'essor d'une multiplicité de formes de coopération «informelles». Les unités «productives» tendent ici à déléguer la «production» à une myriade de petites et moyennes entreprises, jusqu'au travailleur «indépendant» ou à l'association. Le marché du travail dans ces secteurs s'en trouve de plus en plus segmenté et hiérarchisé, avec des disparités de plus en plus importantes des statuts, conditions salariales et couvertures sociales, qu'on peut grossièrement caractériser comme suit :

- En haut de l'échelle, l'«artiste» ou le «technicien» bénéficiant d'une sécurité de l'emploi et d'une continuité de revenus.
- En dessous, les «artistes» et «techniciens» qui bénéficient du «statut» d'intermittents du spectacle avec une alternance de périodes d'emploi et de chômage et une «continuité» des revenus assurée par un mécanisme particulier d'allocations. Cette situation concerne une partie de plus en plus restreinte des acteurs qui interviennent dans la production culturelle.
- Encore en dessous il y a les «artistes RMistes» (à Paris plus de 25 % des bénéficiaires du RMI se déclarent artistes), qui vivent de cette allocation et de petits boulots au noir.

Un autre mode de regroupement émergent est celui des artistes et des techniciens «animateurs» (cours d'alphabétisation, théâtre, stage audiovisuel etc.) qui interviennent dans le social (surtout dans la banlieue) et s'organisent en association. Par ailleurs, on observe actuellement le développement de diverses formes de regroupements, qui peuvent aller de l'auto-organisation communautaire dans des espaces occupés ⁽²⁾, à des ateliers collectifs et légalement loués (pour la plupart situés dans des espaces désaffectés), où le «travail créatif» se développe de manière individuelle et indépendante, mais «sous le regard» des autres. Ces espaces peuvent soit être réservés aux seules activités, soit mêler vie et travail selon diverses formules.

2. Questions et hypothèses

Cette description grossière de l'activité du secteur de la production culturelle nous pose d'emblée un certain nombre de **questions** : peut-on appréhender l'activité productive dans le cadre d'une opposition de la stabilité et de la précarité, de la formalité et de l'informalité, de l'inclusion et de l'exclusion ? Ne doit-on pas plutôt la considérer comme une modulation d'un *continuum* d'organisation et de régulation d'un même marché du travail, d'un même espace productif ?

Est-il donc possible dans de telles conditions d'opposer terme à terme l'économie informelle à l'économie formelle, ou sommes nous ici en présence d'une pluralité de formes de coopération sociale et de constitution des revenus intégrés dans le même espace économique ? Ne doit-on pas au contraire avancer l'hypothèse d'une porosité entre différents modes d'existence et d'activité ? Du point de vue subjectif, peut-on parler d'identification des acteurs aux modèles culturels «dominants» dans chacun des ces espaces ou doit-on plutôt parler de comportements résultant d'une hybridation et d'un agencement, souvent originaux, entre ces différents modèles culturels ?

Ces questions entraîneront les hypothèses et approches suivantes.

Tout d'abord, nous avancerons que le chômage et l'emploi stable ne sont que les extrémités d'un marché du travail qui multiplie les statuts précaires, et dans lequel inclusion et exclusion, formalité et informalité ne s'opposent pas, mais deviennent des situations réversibles. Quand 80 % des nouvelles embauches sont des contrats «atypiques», cela signifie que la relation productive pousse «par le milieu». Aux conceptions bipolaires de ce nouveau marché du travail (inclus/exclus, formel/informel), nous opposerons l'idée d'une **modulation hiérarchisée mais continue** entre les deux extrémités.

Nous tendrons donc à montrer qu'à tous les échelons, **les sujets économiques de la production culturelle agissent et opèrent en intégrant la totalité de ce continuum**. Lorsque ils créent des espaces de communication, de travail et de créativité ou même quand ils se limitent à des pratiques passives de reproduction, ils le font en combinant des ressources humaines et financières issues de différents fragments de ce continuum.

Dès lors, il ne s'agira donc pas tant de caractériser une économie culturelle informelle correspondant à une précarité de l'emploi, que de comprendre les **stratégies** des sujets individuels ou collectifs dans cet espace, en termes notamment de «**contraintes**» et de «**libertés**» (toujours mouvantes, toujours en évolution). Il s'agira notamment de repérer dans quelle mesure ces sujets subissent passivement ou utilisent stratégiquement les conditions du marché du travail, les contraintes financières, institutionnelles et entrepreneuriales. Il s'agira notamment de repérer des **dispositifs** et **trajectoires** qui, par leur transversalité, sont particulièrement productifs, s'établissant aux frontières de ce continuum balkanisé, opérant des **passages** entre mondes et cultures différents, organisant de nouvelles relations entre institutions, entreprises et modes vie, normes de consommation et de production, et enfin brouillant et hybridant les statuts et les codes.

Ce sont ces «**passeurs**» qui retiendront ici notre attention, à travers quatre études de cas empruntés à l'économie dite informelle, mais dont nous montrerons qu'elle ne fonctionne pas ici de façon cloisonnée. et que ses acteurs mettent en œuvre des imbrications, des coopérations, des stratégies, des valeurs différentes pour réaliser leurs finalités économiques ou culturelles. Nous caractériserons donc l'ensemble de ces sujets (ou groupes-sujets) comme des passeurs.

3. Les «passeurs» : quatre cas d'espèce

«Ondes sans frontières»

L'expérience de «*Ondes sans frontière*», organisée autour d'un noyau d'intermittents de la télévision et du cinéma, nous servira pour saisir et analyser la **capacité entrepreneuriale** de cette nouvelle force de travail «intermittente» et précaire : le travail comme gestion et coordination des réseaux et déploiement d'un savoir-faire communicationnel et relationnel.

Le collectif à l'initiative de cette télévision était constitué à ses débuts de quatre intermittents du spectacle, un réalisateur de cinéma, un salarié du CSA, des étudiants en cinéma de Paris VIII, un documentaliste du Département Média de l'Université de Marne la Vallée. Il avait son siège à la Maison des ensembles, rue d'Aligre, occupée par des structures syndicales et associatives militantes depuis les grèves de décembre 95. Lors de l'occupation au printemps 1998 de la «Tour des ensembles», rue d'Avron, dans le 20^{ème} arrondissement de Paris, un intermittent du spectacle membre de l'association Droit au Logement (DAL), les a invité à rejoindre les trente associations culturelles qui occupaient la tour.

C'est à ce moment là que le projet de télévision en gestation depuis longtemps a vu le jour. Le projet de «Ondes sans frontières» a impliqué la mobilisation et l'hybridation d'une multiplicité de réseaux «professionnels», politiques, artistiques et culturels : l'émetteur a été acheté avec les dons des cinéastes signataires de la pétition pour les «sans-papiers», le matériel de régie et les «caméras plateau» ont été fournis par des intermittents, et les émissions sont assurées par des techniciens bénévoles, pour la plupart intermittents du spectacle. La gestion médiatique de l'ouverture de la télé (dans le journal télévisé de France 3) a été assurée par des intermittents employés par la chaîne publique qui, après avoir réalisé le tournage du reportage, on fait pression pour en garantir l'émission. Le collectif a été rejoint ensuite par des artistes infographistes, des employés de *Canal Web* (société qui organise la télévision sur le web) qui ont apporté du matériel et du savoir-faire télématique puis par le «réseau Voltaire» qui a assuré ensuite des émissions d'information. Le réseau de «Télé Bocal», une télévision de quartier qui n'émet pas par ondes hertziennes, mais diffuse dans des cafés des arrondissements de l'Est parisien des reportages tournés dans ces mêmes quartiers a également rejoint cette expérience.

Du point de vue «strictement économique» on peut analyser cette expérience de deux façon différentes :

1) *Ondes sans frontières* a reçu du CSA l'autorisation d'émettre à deux reprises : une première fois pour un mois et la deuxième pour une période de 6 mois). Mais la prochaine concession d'autorisation d'émettre sera sous condition de transformer l'association en SARL. Un débat s'est donc ouvert sur l'utilité de transformer l'activité bénévole en activité professionnelle et marchande. Comment rendre «rentable» cette communication de proximité ? Ce débat a causé le départ d'une partie minoritaire des participants, favorables à l'introduction de la publicité locale et à la vente des services (ils ont constitué une autre télé «Uni-Tv»).

2) Le projet de «*Ondes sans frontières*» est celui d'une télévision locale de proximité, d'«accès public», impliquant notamment des associations politiques et culturelles du quartier. Le projet requiert une redéfinition de l'outil technologique, des normes de production et de consommation relativement aux objectifs spécifiques de cette télévision. Comment passer d'un «média lourd» tant du point de vue technologique que financier à un média plus léger, mobile, flexible, avec des coûts d'exploitation adéquats à la dimension locale ? Cette expérience ne pourra qu'esquisser des réponses, peut-être des tendances, pour une économie de la télévision de demain qui semble s'orienter vers une différenciation des programmes et des publics.

D'un point de vue plus général, la situation précaire (quoique relativement privilégiée par rapport à d'autres forme de précarité) place les acteurs de ce projet à la jonction de mondes et de cultures qui s'ignorent. Et met en lumière, par là même, de nouvelles manières de produire et de

consommer qui expriment de nouvelles formes de subjectivité métropolitaines. La «production» de cette télévision agence et mobilise toutes les «typologies» et les ressources des économies informelles et de l'économie formelle tout en définissant des rapports nouveaux entre le *social*, *l'économique* et *l'institutionnel*.

Githec

L'expérience du Githec nous permet de repérer la capacité de cette «force de travail» précaire de s'inventer elle-même son propre travail. Elle nous permet également d'analyser des relations inédites entre travail, formation et création artistique.

Le Githec est une association (Groupe d'intervention théâtrale et cinématographique) qui s'est installée à Pantin avec un premier financement du Ministère de la Culture, pour faire du «théâtre avec et pour ceux qui manquent *de*, et qui manquent *au* théâtre». Ces publics et acteurs ont été recherchés dans les centres de formation professionnelle et d'insertion. Le projet était de créer immédiatement une *circulation* entre les formations qui avaient lieu pendant la journée (atelier d'alphabétisation et d'écriture, information sur les fonctionnements des institutions, préparation à des entretiens d'embauche etc. ;) et les ateliers de création théâtrale qui avaient lieu le soir. Une centaine de jeunes (des «échecs de l'Éducation Nationale», des réfugiés kurdes, ruandais, sri lankais etc.) transite tous les quatre mois par ces dispositifs.

Le Githec a organisé depuis 1995 trois spectacles de théâtre présentés à l'intérieur de la cité de Courtilleres, constitué une troupe avec les jeunes et produit des vidéos sur leur travail de formation. La même association produit une revue qui publie les travaux des jeunes et des sociologues, philosophes, écrivains qui participent aux ateliers.

On retrouve cette circulation, cette «hybridation» recherchées par les animateurs même dans les sources de financement (700.000 F de budget annuel.), également partagé entre formation professionnelle et DRAC

Là aussi ce groupe se pose à la jointure entre des mondes différents, entre l'institution culturelle et de formation, les collectivités locales et les jeunes «banlieusards», en brouillant les statuts du formateur et de l'écrivain. Les statuts des jeunes aussi - entre «exclusion» et réservoir de créativité - sont indécis.

Une mobilisation importante de ressources financières, corrèle ici la production culturelle à de nouvelles formes de *travail social*. Ce groupe occupe ainsi un espace encore indéfini et qui devient visible par le fait de leur activité même.

Macadam canvas

Cette expérience se concentre sur les rapports des «artistes» avec le travail précaire. *Macadam canvas* est une association qui gère une dizaine d'ateliers individuels d'artistes plasticiens, regroupés dans un espace commun pour partager les frais, à Montreuil (93).

Ici il n'y a pas véritablement de collectif, ni d'implication dans l'action sociale, mais une mise en commun de moyens venant soutenir une pratique individuelle désormais très répandue dans les nouvelles générations du travail immatériel : cultiver des pratiques artistiques sans pour autant réussir à en vivre. On a choisi le territoire de Montreuil, car ici les ateliers de ce genre sont nombreux.

L'étage d'une usine désaffectée que «*Macadam canvas*» loue est divisé en une dizaine d'ateliers individuels. Y travaillent : une peintre au chômage (ex attachée parlementaire), un couple de peintres coréens par ailleurs guide touristique et traductrice, une peintre «chômeuse en fin de droits» qui travaille dans la décoration «quand l'occasion se présente»; un sculpteur Rmiste, un céramiste, un habilleur du Moulin Rouge, une peintre, ancienne employée contractuelle du Centre Georges Pompidou, une costumière du théâtre et de l'audiovisuel, un couple de japonais reporters free-lance pour la télévision japonaise. Parmi les habitants de cette usine désaffectée seulement une peintre est une artiste «professionnelle», c'est-à-dire qu'elle expose dans des manifestations telle que la Biennale de Venise et a un revenu continu assuré par une galerie.

Dans l'Est parisien ces pratiques individuelles et la circulation de cette nouvelle force de travail «immatérielle», sont devenues un phénomène de «masse», qui produisent des formes de vie spécifiques, des styles, des effets de mode (voir l'«explosion» de la vie nocturne dans le triangle compris entre Parmentier, Menilmontant et Belleville) et marquent ces quartiers et leur économie. Le développement, durant ces dernières années, d'une multiplicité de lieux, de restaurants, bistrots, d'associations, d'initiatives (les «portes ouvertes» de la Bastille, Belleville, Menilmontant, Montreuil), de galeries fréquentés par ces acteurs culturels, produisent un certain effet de «renaissance» pour ces vieux quartiers populaires. Les loyers encore relativement modérés et la disponibilité de lieux ont favorisé la concentration de cette force de «travail immatériel» qui est devenue, de ce point de vue, une véritable force de consommation.

«L'artiste Rmiste»

Les conditions de travail et d'existence de cet «artiste éréviste», représentatives d'une situation assez courante, expriment à la fois un choix et une détresse. La trajectoire de ce sujet indique une pluralité de situations souvent masquées sous la catégorie globale de l'«exclusion».

L'activité de notre artiste Rmiste est très riche et peut conforme aux représentations usuelles du «chômage». Il «produit» à la fois beaucoup d'«œuvres» et beaucoup de travail relationnel, assurant son insertion dans des réseaux et des formes de socialisation multiples qui lui permettent de constituer un revenu qu'il intègre au Rmi, tout en développant ses propres projets artistiques. Après avoir tourné dans un film, il a continué son activité d'acteur avec une compagnie de théâtre non subventionnée, jouant dans des lieux associatifs. Parallèlement à ces activités d'artiste interprète, il a publié, en tant que peintre et en collaboration avec le metteur en scène de la compagnie de théâtre où il joue, deux livres mélangeant peinture et texte. Ceux-ci ont été financés par une souscription-vente organisée avant l'impression du livre, par ailleurs imprimé en Italie pour des raisons de coûts. Les deux souscriptions ont permis de couvrir les frais d'imprimerie, ce qui démontre l'étendue des réseaux mobilisés par cette initiative.

Avec l'un de ses amis décorateurs, il a dessiné le décor de la première émission de «Public» sur TF1, mais ce travail ne lui a pas permis de cumuler les heures nécessaires pour intégrer le régime d'intermittent du spectacle. C'est seulement récemment, à travers une création de la compagnie de théâtre qu'il a obtenu ce statut au «niveau plancher». Cette situation est vécue comme réversible et il est ainsi poussé à jongler avec toute ses capacités «entrepreneuriales» pour ne pas retomber dans la condition de Rmiste.

4. Méthodologie

Dans chacun de ces cas, il s'agira non seulement d'examiner les fonctionnements de ces groupes et individus dans leur cohérence interne, mais de saisir la circulation et l'hybridation des ressources, des modèles culturels, dans un entre-deux entre formel et informel, constituant un espace à la fois différencié et intégré.

Du point de vue méthodologique nous affirmerons donc la nécessité de ne pas s'en tenir à une étude séparée des différents types d'acteurs ou de formes de coopération, mais d'analyser en même temps les passages entre leurs mondes et leurs modèles culturels, leurs comportements, leurs organisations du travail. Il s'agira de prendre en compte les agencements opérés par les acteurs entre diverses ressources et les opportunités économiques, culturelles, réglementaires de ces «statuts».

Il s'agira aussi de prendre en considération tant la «régulation étatique» (à travers la loi, les allocations ou encore, au niveau des collectivités territoriales par l'action sociale ou les politiques de la ville) que la régulation économique des entreprises privées sur cette nouvelle galaxie de la production culturelle. A ces deux niveaux, on observe en effet une intervention croissante visant à exploiter la diversité et la complexité de ce marché du travail et de ses ressources.

Tandis que l'État et les entreprises tendent à hiérarchiser cette multiplicité d'espaces et d'activités selon des impératifs économiques les acteurs tendent plutôt à organiser un rapport horizontal entre ces différents niveaux, selon des finalités qui échappent à la logique économique et la codification culturelle dominante, structurées par la division formel/informel.

Les acteurs définissent ainsi des stratégies qui sont à la fois et alternativement de séparation et de négociation-participation relativement à cette régulation qui est à la fois législative, économique et financière ⁽³⁾. La signification des activités informelles pour les acteurs est profondément enracinée dans une conception et une pratique de la culture et de l'art qui se fonde sur la puissance «productive», à la fois économique et sociale de leur activité. Du point de vue des représentations, ces formes de coopération formelles-informelles expriment une volonté d'intégration de la vie et de l'art qui ne fonctionne pas sur le mode «spectaculaire» et «artistique» des «avant-gardes», mais par le sentiment plus paisible de co-produire avec d'autres savoirs et pratiques un monde commun et les relations qui le constituent.

C'est pour cette raison que les acteurs pratiquent à la fois la séparation et la participation en exploitant toutes les occasions dans lesquelles leur «créativité» peut exprimer cette volonté de production du «réel».

En résumé, nous nous attacherons donc à comprendre ce qui, dans ces pratiques singulières d'entrepreneuriat culturel, permet de dépasser les oppositions entre économie formelle et informelle, inventant de nouveaux rapports entre le social et l'économique, conférant une valeur économique aux dynamiques sociales par la production et mise en commun de valeurs immatérielles, dessinant entre travail de commande et travail de création son propre marché et son propre public et de nouvelles «professionnalités».

Bibliographie

Benghozi Pierre-Jean, *Le cinéma : entre l'art et l'argent*, L'Harmattan, 1989.

Corsani, Lazzarato, Negri : «*Le bassin du travail immatériel : la métropole parisienne*», L'Harmattan, 1996 Paris.

AAVV : «*Réseaux productifs et territoires urbains*», 1996 Presse Universitaires du Mirail, Toulouse.

Jouannais Jean-Yves, *Artistes sans œuvres*, Hazan, 1997.

Menger Pierre-Michel, *Rationalité et incertitude de la vie d'artiste*, L'Année sociologique, 3ème série, Vol. 39/1898.

Menger Pierre-Michel, *Marché du travail artistique et socialisation du risque (Les cas des arts du spectacle)*, Revue Française de Sociologie, XXXII - 1, janvier-mars 1991.

Menger Pierre-Michel, *La profession de comédien (Formation, activités et carrières dans la démultiplication de soi)*, Ministère de la culture et de la communication, 1997.

Moulier-Boutang, Lazzarato Negri, Santilli : «*Des entreprises pas comme les autres, Benetton en Italie et le Sentier en France*», Publisud, 1993, Paris.

Maurizio Lazzarato, «*Lavoro immateriale, forme di vita e produzione di soggettività*», Ombre Corte, Verona, 1997.

Lazzarato, Negri, Virno, «*Umherschweifende Produzenten*», ID Verlag, Berlin, 1998.

Bernier-Boissard, Dreyfuss, Nicolas-Le Strat : «*Le travail créatif-intellectuel dans les agglomérations de Nîmes et de Montpellier*»- Rapport pour le Plan Urbain, 1998.

Hélène et Marc Hatzfeld, Nadja Ringart : «*Quand la marge est créatrice, les interstices urbains initiateurs d'emploi*», Editions de l'Aube, 1998.

Roulleau-Berger Laurence, «*La ville-Intervalle, Jeunes entre ville et banlieue*», Klincksieck, 1993.

Roulleau-Berger Laurence, «*Les mondes de la petite production urbaine*, Rapport de recherche du LEST pour le Plan Urbain, 1997.

Notes :

1. «Immatériel» par opposition à la «production matérielle» avec lequel le marxisme et l'économie définissait la production. Positivement le travail immatériel est une activité qui se fonde et implique la dimension *affective* et *sociale* et non seulement *cognitive* ou *informationnelle* de la subjectivité de la force de travail.

2. Comme dans le cas des «Artcloche».

3. Par exemple, un des éléments fondamentaux, dans le contrôle et la régulation de ce type de populations passe par la gestion et la composition des revenus, où les banques jouent un rôle de plus en plus important, car le rapport «salarial» ne se définit plus principalement par un contrat avec un employeur, mais par un cumul des prestations les plus diverses.