

**« *Everything in Moderation Except...* »: histoires des pratiques médiatiques
féministes au Studio XX/Ada X de 1995 à 2000**

Anne-Marie (AM) Trépanier

Mémoire

présenté

au

Département de Communication

Comme exigence partielle au grade de

Maîtrise ès Arts (Media Studies)

Université Concordia

Montréal, Québec, Canada

Septembre 2023

© Anne-Marie Trépanier, 2023

UNIVERSITÉ CONCORDIA

École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

Par Anne-Marie (AM) Trépanier

Intitulé « *Everything in Moderation Except...* » : histoires des pratiques médiatiques féministes au Studio XX/Ada X de 1995 à 2000

Et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès Arts (Étude des médias/Media Studies)

Est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance

Dr. Monika Kin Gagnon Présidente

Dr. Alexandra D. Ketchum Examinatrice externe

Dr. Monika Kin Gagnon Examinatrice

Dr. Krista Lynes Directeur·ice

Approuvé par :

Dr. Fenwick McKelvey, Directeur de programme du deuxième cycle, Département de communication

21 septembre 2023

Dr Pascale Sicotte, Doyenne de la Faculté des Arts et des Sciences

RÉSUMÉ

« *Everything in Moderation Except...* » : histoires des pratiques médiatiques féministes au Studio XX/Ada X de 1995 à 2000

Anne-Marie (AM) Trépanier

Au début des années 90, parallèlement à la démocratisation de l'accès à Internet et à l'ouverture publique du World Wide Web, une vague d'artistes, de théoricien·nes et de technicien·nes féministes développe de nouvelles pratiques pour déconstruire les conceptions genrées de la technologie par l'entremise du cyberféminisme. À Montréal, au Canada, ce mouvement cyberféministe se traduit par l'émergence du Studio XX (aujourd'hui nommé Ada X), un organisme qui entend ouvrir le cyberspace aux femmes en leur fournissant les outils nécessaires pour le développement d'un engagement critique et créatif avec les technologies numériques. Le présent mémoire propose une analyse historique des pratiques médiatiques et du travail de connectivité féministes effectué par les membres du Studio XX, de sa fondation en 1995 jusqu'au tournant du nouveau millénaire. À partir d'une collecte documentaire et d'histoires orales, ce projet met en œuvre une méthodologie hybride qui s'intéresse tant aux réseaux de relations matérielles qu'aux discours et aux pratiques qui ont permis la formation du Studio XX.

Mots-clés : Histoire des médias féministes, cyberféminisme, archives web, culture des médias numériques au Québec, études critiques des archives, années 90.

REMERCIEMENTS

Derrière les deux mains qui écrivent, il y a des corps qui pensent et qui soignent. De nombreuses personnes ont participé, de près ou de loin, à l'élaboration de ce mémoire de maîtrise.

Je tiens à remercier particulièrement Dr Krista Lynes, Chaire de recherche du Canada en études des médias féministes et directeur·ice du Feminist Media Studio, pour la direction qu'il m'a offerte et ses commentaires rigoureux qui ont permis d'aiguiser mon sens critique, d'articuler ma pensée et d'amener ce mémoire là où il est aujourd'hui. Le soutien financier offert par Dr Lynes et les occasions de rencontre et d'organisation via le Feminist Media Studio ont été des bouées de sauvetage dans le contexte pandémique. Je remercie également mon comité évaluateur, Dr Monika Kin Gagnon et Dr Alex Ketchum, pour leur intérêt éprouvé et leur engagement rigoureux envers ce travail de recherche. Leur féminisme est une grande source d'inspiration.

Des remerciements chaleureux vont à Dr Stefanie Duguay pour le mentorat et les nombreuses opportunités qui m'ont permis de consolider mes aptitudes de recherche qualitative et de participer à des projets captivants et professionnalisants dans le cadre de mes activités comme auxiliaire de recherche au DIGS Lab. Ces expériences concrètes ont eu un impact significatif sur la réalisation de ma propre entreprise et auront certainement un effet à long terme sur ma carrière.

Merci sincèrement aux membres de la communauté du Studio XX/Ada X qui ont généreusement accepté de prendre part à cette recherche et de creuser dans les recoins lointains de leur mémoire pour me faire part de leurs souvenirs de cette période de bourgeonnement. Des remerciements sentis vont à Stéphanie Lagueux et Deborah VanSlet, employées chez Ada X, pour leurs contributions, leur mémoire vivante et leur assistance lors des séances de fouille dans les archives.

Cette enquête m'a confirmé que l'amitié est une source énergétique intarissable, qui donne naissance aux plus beaux et aux plus grands projets : Audrey, Casper, Edith, Hannah, Laure, Mégane, Roxa, et tant d'autres, je vous suis infiniment reconnaissante pour le temps, l'écoute, les encouragements que vous m'avez consacrés. Vos gestes, aussi banals que grandioses, m'ont permis de garder le cap et de rester à la surface. Le groupe des *sixters*, Prakash, Jackie, Meli, Dani

et Gabi, m'a fourni la camaraderie et la soupape nécessaire dans les moments les plus exigeants de mon parcours de deuxième cycle. Merci à Sayaka Araniva-Yanez pour la relecture attentive et les commentaires enthousiastes qui ont ravivé mon feu dans les derniers milles de rédaction.

Merci à mes parents, Luce et Jacques, ainsi qu'à ma sœur, Alexandra, qui ont non seulement cru en moi et m'ont soutenu de maintes façons, mais qui sont aussi une immense source d'amour et d'inspiration à l'origine de mes intérêts pour l'histoire, les médias et les luttes sociales.

Un merci tout spécial à mon partenaire de vie et complice, Alexandre Piral, de m'avoir accueilli à bras ouverts dans tous mes états d'âme. Tes innombrables poussées, ta patience et ta confiance en moi ont été à la fois un ancrage perpétuel et un moteur me donnant l'élan nécessaire pour traverser les remous de ce long périple.

Finalement, je tiens à remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, le Fonds de recherche du Québec – Société et culture et l'Université Concordia pour leur soutien financier.

DÉDICACE

À celles qui osent traverser la voie

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	x
AVANT-PROPOS	xi
INTRODUCTION	1
Contributions de la recherche.....	4
Historiciser l’engagement féministe et artistique avec les technologies.....	6
Infrastructures médiatiques, artistiques et féministes	7
Documenter l’absence, entretenir les contre-archives numériques.....	10
Notes sur la méthode.....	12
Aperçu du mémoire.....	13
CHAPITRE 1/<i>GÉNÉALOGIE DU STUDIO XX/ADA X</i>	15
1.1 Présentation générale.....	15
1.2 Décennie 90 : Féminisme, art et technologie au Québec et au Canada	16
1.2.1 Perspectives féministes sur les technologies	19
1.2.2 Perspectives féministes en arts médiatiques.....	21
1.3 Cyberféminisme : une posture critique entre théorie et pratique	23
1.3.1 Définition plurielle du cyberféminisme.....	25
1.3.2 Perspectives critiques sur le cyberféminisme.....	27
1.4 Formations artistiques et féministes indépendantes à l’ère du cyberféminisme	29
1.5 Conclusion partielle.....	34
CHAPITRE 2/<i>CARTOGRAPHIE DES PRATIQUES FÉMINISTES DE CONNECTIVITÉ</i> 35	
2.1 Présentation générale.....	35

2.2. Analyse critique du discours sur la connectivité.....	36
2.3 « <i>We don't want women to be roadkill on the information highway</i> ». Une histoire sociale du Studio XX.....	39
2.3.1 Entre art et militantisme. Articulation du Studio XX.....	42
2.4 Connexion au réseau Internet. « Certainement ! Mais pas n'importe comment ».....	44
2.5 Vers une connectivité féministe	46
2.5.1 Faire avec (making do), faire soi-même (DIY), faire ensemble (DIO).....	48
2.5.2 Détournement, perversion, appropriation.....	49
2.5.3 Apprentissage par les pairs et démocratisation des savoirs.....	51
2.5.4 Infrastructures humaines.....	53
2.6 Conclusion partielle.....	58
CHAPITRE 3/AUTODÉTERMINATION EN LIGNE? UN SITE WEB D'ARTISTES FÉMINISTE AUTOGÉRÉ.....	60
3.1 Présentation générale.....	60
3.2 Une lecture affective des archives web	62
3.3 Machines à mémoire. Visions (re)construites de web passés	66
3.4 Webmaîtresses. Visibiliser le travail genré de l'entretien sur le web	67
3.5 Remédier l'accès à l'information féministe sur le web.....	70
3.5.1 Héberger	71
3.5.2 Lier.....	75
3.5.3 Publier.....	77
3.6 Cultures féministes et désirs technologiques en tension	79
3.7 Conclusion partielle.....	83
CONCLUSION/Entretenir les histoires médiatiques féministes.....	84
Limites de la recherche	86

Extensions de la recherche	88
RÉFÉRENCES	91
ARCHIVES ET DOCUMENTS HISTORIQUES RELATIFS AU STUDIO XX/ADA X	103
APPENDICE A/Chronologie sélective de repères historiques entourant les premières années d'activité du Studio XX	106
APPENDICE B/Reconnaissance des membres de 1995-2000 (par ordre alphabétique) ...	110
APPENDICE C/Lexique technologique	113

LISTE DES FIGURES

- Figure 1.** VNS Matrix, The Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century, 1991. Site web de VNS Matrix (<https://vnsmatrix.net/projects/the-cyberfeminist-manifesto-for-the-21st-century>) 24
- Figure 2.** Page d'accueil du site web du Studio XX. Tiré des archives web du Studio XX, 15 février 1998, Wayback Machine, repéré le 25 mai 2023 (<https://web.archive.org/web/19980215081606/http://www.studioxx.org/>)..... 63
- Figure 3.** Page index du site web du Studio XX. Tiré des archives web du Studio XX, 5 décembre 1998, Wayback Machine, repéré le 25 mai 2023 (<https://web.archive.org/web/19981205122226/http://www.studioxx.org/F/>) 64
- Figure 4.** Équipe du Studio XX lors du lancement de la première édition de Maids in Cyberspace : le festival XX d'art WWW, tenu du 31 mai au 1er juin 1997. De gauche à droite : Rachel Walters, Ingrid Hein, Lyllie Sue, Catherine McGovern et L Vinebaum. © 1997 par S. Hamilton 69
- Figure 5.** Détail de la page d'accueil de la collection d'art web Night Light. Tiré des archives web du Studio XX, 1 décembre 1998 Wayback Machine, repéré le 11 septembre 2023 (https://web.archive.org/web/19981201052651/http://www.studioxx.org/night_light/)..... 73
- Figure 6.** Vue en détail des images du site web du Studio XX publiée dans le magazine BlackFlash. Tiré de « Art in a Digital Age : A Profile of Montreal's Studio XX » de Sheryl Hamilton. BlackFlash Magazine 16 (1), 1998, p. 10. 78
- Figure 7.** Page d'accueil du site web du Studio XX. Telle que publiée en ligne le 13 octobre 1999, repérée le 11 septembre 2023 sur la Wayback Machine. <https://web.archive.org/web/19991013091216/http://studioxx.org/>..... 81

AVANT-PROPOS

Lorsque je me suis installée dans la métropole en 2012, le mouvement étudiant commençait à peine à reprendre son souffle de la grève qu’il avait mené contre la hausse des frais de scolarité. Suivant l’appel de la « grande ville » en quête d’un milieu culturel et artistique plus vaste et diversifié, je me suis déracinée de ma région natale – l’Outaouais – pour me recréer un chez-moi à Tiohtiá:ke, Montréal. Là (ici), j’y ai entamé mes études de baccalauréat en arts médiatiques à l’Université Concordia où mon intérêt pour les relations entre l’art, les médias, les technologies et le genre s’est concrétisé davantage. Dans ce parcours au premier cycle, la rencontre avec la vidéo féministe et le courant cyberféministe dans les cours *Technology and Contemporary Art* (ARTH 353) et *Video History and Theory* (VDEO350) m’a ouvert les yeux sur toute une lignée de pratiques féministes avec les nouveaux médias. Bientôt, je rencontrais la continuité locale de cette généalogie au Studio XX/Ada X par le biais d’un festival étudiant en art actuel. Dans ses locaux modestes du 4001 rue Berri, parmi la communauté d’artistes, d’universitaires et de travailleur·euses culturel·les queers féministes, j’ai immédiatement senti que je venais de trouver un espace où atterrir.

À partir de ce moment-là, mes rôles dans l’organisme devinrent multiples : que ce soit en tant qu’artiste, commissaire, stagiaire¹, membre, modératrice, technicienne, chercheuse communautaire, animatrice d’atelier, visiteuse, ou participante, j’étais (et suis toujours) avide de contribuer à la croissance, au bien-être et à la vivacité critique et créative du studio. Inspirée par les pratiques activistes d’autogestion, d’apprentissage par les pairs et de Do-It-Yourself (DIY), j’y ai appris comment :

organiser des expositions et des événements,

enrouler des câbles,

organiser du matériel audiovisuel,

¹ Ce stage était alors crédité pour un de mes cours au baccalauréat. Le Studio XX/Ada X a depuis élaboré une liste de principes sur les stages et le bénévolat, qui stipule que « [p]our des questions de respect des normes du travail et parce que nous pensons que tout travail mérite un salaire, le centre accepte seulement des stagiaires dont la rémunération est assurée par un programme de développement d’expertise et d’insertion en milieu professionnel, ou qui s’inscrit au sein d’un cursus académique (l’étudiant·e a accès à une bourse ou obtient des crédits, etc.) » (Ada X, s.d.).

utiliser une console de son,
affirmer ma confiance en moi
résoudre des problèmes avec les moyens du bord,
demander de l'aide,
prendre conscience de mon positionnement social et de mes privilèges,
communiquer de manière claire et efficace,
recevoir une critique,
prendre des décisions en comité,
animer une discussion devant public,
écouter activement,
faire preuve d'empathie,
parler de mon travail,
travailler en collaboration,
se mobiliser en solidarité,
demeurer humble,
et j'en passe...

Et pourtant, aussi impliquée que je fus auprès de cet organisme, j'ignorais pratiquement tout de son histoire et de l'héritage dont j'étais moi-même bénéficiaire. Avec ce projet, j'ai souhaité réitérer mon engagement envers cette communauté de création, d'organisation et de pensée féministe qui m'a si généreusement accueilli et m'a tant donné, où j'ai pu entretenir de nombreuses

complicités. Ce qui suit est une tentative de réciprocité, où j'espère rendre la pareille à la communauté du centre en soignant sa mémoire, en documentant ses histoires et en valorisant ses innombrables contributions à l'art, aux technologies et au féminisme. Il s'agit aussi là, plus égoïstement, d'un besoin vital de me situer, en tant qu'artiste et travailleuse culturelle queer féministe, au cœur d'une constellation historique qui me dépasse.

INTRODUCTION

« *A history of feminism is also a history of media and the infrastructural work activists do*². »

—Cait McKinney, *Information Activism* (2020, p. 8)

Dans son documentaire « *Quel numéro What number* » ou *le travail automatisé* (1985), la réalisatrice québécoise Sophie Bissonnette³ enquête sur les effets de l’informatisation du travail sur le secteur tertiaire. Par le biais d’entretiens de groupe réalisés auprès de différents corps de métier féminisés – caissières, téléphonistes, secrétaires et employées des postes – la réalisatrice met en valeur le courage et la créativité de femmes qui doivent négocier avec d’envahissantes machines, qui menacent de transformer radicalement, voire d’annihiler, leurs fonctions⁴. Le film fait résonner les voix de personnages et leur positionnement vis-à-vis du développement de l’industrie informatique et la métamorphose de leur quotidien. Plaçant chacun des groupes de femmes dans une mise en situation élaborée en cohésion avec ceux-ci, la réalisatrice invite ses participantes à mettre en œuvre des stratégies artistiques pour exprimer leur réalité, faire valoir leurs expériences vécues et remettre l’humain au cœur des discours sur la technologie. Les caissières de supermarché chantent en cœur une ritournelle de leur cru, les téléphonistes rejouent des scènes emblématiques de leur routine chez Bell. Se dégage de ces moments de création collective un sens critique du jeu et de partage où les femmes font usage commun de leur savoir-faire et de leur intelligence afin de se réapproprier leurs histoires médiatiques.

Le paysage de transmutation technologique dépeint par Bissonnette s’accélère de manière drastique suite à la sortie du film. En août 1991, l’ouverture publique du World Wide Web donne

² « Une histoire du féminisme est aussi une histoire des médias et du travail infrastructurel que font les activistes » (traduction).

³ Une invitation diffusée sur la liste d’envoi du Studio XX atteste de la participation de Sophie Bissonnette aux activités du studio. Le 29 septembre 2000, la réalisatrice est invitée à prendre part à une édition des Femmes Br@nchées, où elle présente ses projets en cours de réalisation (Kearns, 2000).

⁴ Le film est accessible en ligne gratuitement via un important dossier rétrospectif réalisé par la Cinémathèque québécoise et le Réseau québécois en études féministes en collaboration avec la réalisatrice (Bissonnette, 2020).

lieu à une nouvelle « conquête » de l'espace, cette fois en ligne, où se bousculent intérêts commerciaux, politiques gouvernementales et élans utopiques attirés par le magnétisme de la nouveauté. Bientôt, les médias annoncent en grande fanfare qu'une « autoroute de l'information » permettra aux utilisateur·ices du web d'accéder à toutes sortes de contenu via un ordinateur connecté au réseau Internet⁵. Cette même année, un collectif d'artistes australien nommé VNS Matrix (prononcé Venus Matrix) publie le *Manifeste cyberféministe pour le XXI^e siècle* et lance du même coup un premier appel à une mobilisation cyberféministe internationale. Voyant dans l'avènement des réseaux numériques une opportunité à saisir pour s'émanciper des oppressions vécues dans l'espace « réel » hors ligne et de jouer avec les codes du genre et de la sexualité dans un univers où tout reste à faire, ces femmes et personnes issues de la diversité de genre⁶ – pour la plupart artistes, universitaires et technicien·nes⁷ – se mobilisent sous la bannière du cyberféminisme afin d'investir le cyberespace et d'y dresser les bases d'une chambre à soi hyperconnectée et délocalisée.

L'élan cyberféministe fait des vagues jusqu'au Québec, notamment à Montréal, où il se traduit par la formation d'un groupe de femmes qui se donne pour mandat d'ouvrir les voies du cyberespace à d'autres en leur fournissant les outils nécessaires pour le développement d'un engagement critique et créatif avec les technologies numériques, dont le réseau Internet et le web, alors en plein essor. Initié en 1995⁸ par la chercheuse et professeure Kim Sawchuk, la cinéaste Patricia Kearns, l'artiste sonore Kathy Kennedy et la cybernéticienne Sheryl Hamilton, le

⁵ Un reportage diffusé sur les ondes de CBC en 1994 nous renvoie à l'anticipation de cette nouvelle autoroute de l'information, aux transformations espérées et appréhendées par le public, ainsi qu'à tout un registre de métaphores pour décrire ce nouvel environnement numérique (CBC Archives, 2021 [1994]).

⁶ Le terme « femme » a été largement contesté, notamment par les féminismes noir, lesbien et trans. Dans ce mémoire, j'emploierai le mot « femme » dans le sens le plus inclusif du terme, tout en reconnaissant ses limites. La révision du passé s'avère être un exercice complexe lorsqu'est posée la question du genre, d'autant plus dans cette période d'ébullition de la théorie queer et du genre que sont les années 90. Des membres de la communauté qui se définissaient alors comme « femme » peuvent se définir autrement aujourd'hui. Considérant qu'Ada X a actualisé son mandat et son identité afin d'inclure et de représenter les projets d'artistes « femmes, trans, non-binaires et queer », je favoriserai le recours à un langage non binaire afin d'embrasser une plus grande diversité de genre. Cet exercice servira également à mettre en évidence le passage du temps et d'actualiser les théories et les identités de genre au présent.

⁷ En écho avec la note précédente, j'ai privilégié le recours à l'écriture non binaire comme stratégie d'écriture inclusive. Cette stratégie comprend une formulation neutre, l'emploi du pronom non binaire « iel », une écriture épiciène ainsi que les accords en double flexion abrégée.

⁸ Bien que les premières activités du groupe ainsi que la requête de constitution en organisme à but non lucratif remontent à la fin de l'année 1995, le Studio XX n'obtient son statut légal qu'en avril 1996 (voir Appendice A).

Studio XX (aujourd'hui nommé Ada X⁹) forme un lieu rêvé, imaginé comme une « alternative aux institutions traditionnelles », qui s'inspire des modes d'organisation féministes fondés sur des valeurs de décentralisation, d'horizontalité, d'autodétermination et d'adhésion (Ada X, 2020a). Depuis la fondation du centre, ses membres ont développé un ensemble de programmes récurrents tels que des salons de type *show and tell* (Femmes br@nchées), une émission de radio (ffiles, anciennement connu sous le nom XX Files), un festival international d'arts médiatiques (Maids in Cyberspaces, devenu HTMLles), une revue en ligne d'art et de culture numérique (.dpi) ainsi qu'une archive en ligne (Matricules).

À l'origine de ce mémoire se trouve le désir de représenter les modes d'organisation féministes qui sous-tendent les usages créatifs, critiques et subversifs des technologies numériques, tels qu'observés au Studio XX¹⁰. Les fondatrices du Studio XX/Ada X ont ouvert des brèches où de nombreuses femmes et personnes issues de la diversité de genre ont pu s'engouffrer pour trouver du soutien, des ressources, mais aussi laisser foisonner leur inventivité et leur intelligence, en marge des institutions du savoir et de l'art. C'est à partir de cette situation, de ce site de recherche où s'entrecroisent les histoires du féminisme, de l'art et des médias, que j'ai souhaité entreprendre le présent projet de maîtrise. Les questions de recherche qui ont guidé cette étude vont comme suit :

- Comment le Studio XX a-t-il mis en œuvre les politiques féministes avec les technologies numériques, et tout particulièrement avec le réseau Internet et le web ?
- Comment la communauté du Studio XX a-t-elle utilisé le réseau Internet pour informer, mobiliser et connecter sa communauté au cours de ses années de formation (1995-2000) ?
Comment et selon quels principes les membres ont-ils connecté les pratiques artistiques

⁹ En 2020, à l'issue d'un processus de consultation auprès de ses membres, le Studio XX devient Ada X. Ce processus de changement de nom fut motivé par la volonté des membres à s'éloigner d'une définition essentialiste du genre (représentée par les chromosomes « féminins » XX en suffixe) et de reconnaître la diversité des genres au sein de la communauté du centre (Studio XX, 2019 ; Ada X, 2020c).

¹⁰ La nomenclature employée dans ce mémoire a été élaborée en concertation avec l'équipe d'Ada X. Elle me permettra de me référer à l'organisme dans une dimension transhistorique. J'emploierai « Studio XX » pour me référer à la période précédant le changement de nom (pré-2020), et « Ada X » pour la période subséquente (post-2020). Enfin, lorsque je ferai référence à l'histoire globale du Studio XX-devenu-Ada X, j'utiliserai la contraction « Studio XX/Ada X », ou inversement. Inspirée par d'autres organismes ayant traversé un processus de changement de nom, comme La Centrale/Galerie Powerhouse, cette tactique assure la découvrabilité des contenus et la préservation de l'histoire du centre à travers le temps.

et médiatiques féministes, et quel a été l'impact de ce réseautage sur la création et la collaboration ?

- Que peuvent nous apprendre ces histoires médiatiques sur les façons de *faire* le féminisme¹¹ avec les technologies numériques ?

Contributions de la recherche

Dans le domaine de l'histoire de l'art, des études québécoises se sont intéressées aux projets issus du cyberféminisme dans un contexte international, se concentrant principalement autour de ses canons, sans se pencher sur les manifestations du mouvement cyberféministe à l'échelle locale (Cotton Pigeon, 2022). De plus, ces recherches sont généralement concentrées autour de l'étude d'œuvres ou d'artefacts plutôt qu'à l'analyse des pratiques et des procédés d'organisation sociale, politique et technique auxquels les technologies et leurs usages peuvent donner forme. Globalement, les productions québécoises demeurent absentes des lectures historiques récentes sur le sujet du cyberféminisme, tandis que le Canada parvient ponctuellement à s'y frayer une mince place (Hawthorne et Klein, 1999 ; Reiche et Kuni, 2004 ; Paasonen, 2005, 2010, 2011 ; Barnett, 2014 ; Sollfrank 2015, 2016 ; Seu et al., 2019 ; Gajjala et Oh, 2012). Notons néanmoins la mention du Studio XX/Ada X dans le *Cyberfeminist Index* (2020), un projet d'indexation participative en ligne mené par la chercheuse et designer Mindy Seu¹². Cette initiative d'envergure a servi à recenser des projets technoféministes produits entre 1990-2020 à travers le globe, capturant ainsi la diversité de pratiques et de cultures rassemblée sous l'ombrelle du cyberféminisme. Ancré dans le champ de la sociologie de l'art, l'ouvrage *De la cuisine au studio* d'Anna Lupien (2012) recèle des informations importantes sur le Studio XX tout en offrant un portrait détaillé des parcours de trois générations de créatrices québécoises qui se sont appropriées l'art et les médias comme moyen d'expression dans l'espace public. Bien qu'elle se concentre sur les parcours individuels des artistes interviewées, l'auteurice ne manque pas de souligner les modes d'organisation collective qui permettent de soutenir tant l'art que la lutte féministe.

¹¹ Cette expression est tirée du travail de Carrie Rentschler et Samantha Thrift (2015), qui usent de la formule « *doing feminism* » pour désigner la mise en pratique et l'actualisation du féminisme par l'action.

¹² Le *Cyberfeminist Index* est une commande de Rhizome, organisme américain dédié à l'art et à la culture nés numériques. Le projet a été présenté en première dans le cadre du programme First Look du New Museum et a fait l'objet d'un catalogue imprimé publié en 2022.

La communauté du Studio XX/Ada X s'est engagée à documenter sa propre histoire à travers la production d'ouvrages et de médias divers. À cet égard, l'objet hypermédiatique *xxxboîte* conçu en 2007 pour souligner le dixième anniversaire du centre comprend un recueil de textes écrits par des membres sur leurs expériences de la fondation de l'organisme et de ses dix premières années d'activité. Certaines contributions, comme celles de Kim Sawchuk et Michelle Kasprzak, présentent de rares témoignages écrits de l'histoire et de la préhistoire du Studio XX, du travail d'organisation féministe qui l'a rendu possible et de son engagement politique à travers les âges. Lancée en 2008 à l'occasion du 10^e anniversaire du Studio XX et financée par le Programme en ligne de Patrimoine Canada, l'archive en ligne Matricules a quant à elle dressé les bases d'une politique d'archivage interne qui a permis de documenter de manière extensive les activités du centre. Le catalogue en ligne répertorie une vaste sélection d'œuvres numériques et d'archives documentant les activités du centre. Bien que Matricule donne accès à un riche catalogue de documents nés numériques et numérisés produits par des femmes et des personnes non binaires, elle n'inclut pas de politique d'archivage de sites et de projets web produits par le centre et sa communauté. Depuis sa création, le répertoire lui-même a été modifié à de multiples reprises, ce qui complique la migration de ses contenus et la préservation de ses différentes interfaces¹³.

Entre les mailles de ces recherches précédentes se trouve un espace à combler sur l'histoire précoce du Studio XX et de sa relation avec la popularisation d'Internet, l'ouverture du web, de sa connexion au réseau Internet à la création de son premier site web. Ce mémoire constitue une contribution à la recherche francophone¹⁴ sur les pratiques médiatiques numériques féministes en contexte québécois. Dans ce qui suit, j'exposerai la présence (et l'absence) de discours relatifs au genre, à la sexualité, à la classe, à la langue, à l'art et à la technologie produits dans les contextes bilingues (français/anglais) montréalais et coloniaux des états québécois et canadien, et d'étudier le Studio XX en tant que manifestation locale d'un phénomène international.

¹³ Quelques rares sites web historiques, tels que les sites des HTMLles, demeurent accessibles à ce jour. Ceux-ci font état d'exception et toutefois difficilement retraçables.

¹⁴ Le choix de la langue pour l'écriture de ce mémoire a fait l'objet de nombreuses réflexions. Après des mois de tiraillements intérieurs et de passages perpétuels entre l'anglais et le français, je me suis arrêté·e sur le français comme langue de rédaction. Ce choix est aussi un choix politique, une valorisation du rôle de la langue dans l'articulation de la pensée et un engagement contre l'anglicisation et l'homogénéisation de la recherche, tout particulièrement dans les domaines des médias et des technologies. Il participe de plus à mettre en valeur le bilinguisme si distinctif au Studio XX/Ada X. Enfin, et peut-être tout particulièrement, j'écris ce mémoire en français pour qu'il soit lu par mes parents.

Historiciser l'engagement féministe et artistique avec les technologies

Cette investigation participe à incorporer un écosystème de pratiques médiatiques féministes québécoises dans les histoires larges du féminisme, de l'art et des technologies. En tant que méthodologie de recherche, l'historiographie féministe invite à écrire d'autres histoires que celles, fragmentaires, prescrites par le patriarcat et l'impérialisme, pour panser de manière rétroactive les absences dans l'écriture de l'Histoire. Elle invite à considérer ces dernières non pas comme de simples oublis, mais bien comme volonté d'effacement motivée par le maintien de l'ordre dominant. Le principe occidental « d'Histoire », défini selon un tracé linéaire progressif, construit le « passé » afin de justifier le « présent ». Comme l'explique l'historienne de l'art Ariella Aïsha Azoulay (2019), l'appareil impérial conçoit l'histoire et la politique de manière distincte afin d'« archiver » les violences et les formes de résistance qu'elles soulèvent pour mieux les reléguer à un espace temporel révolu (p. 43). L'autrice nous invite à pratiquer l'« histoire potentielle » (*potential history*) comme façon d'exister avec le mort et le vivant à travers le temps, contre cette séparation temporelle qui restreint toute forme de transformation et de réparation. Dans le champ de l'histoire de l'art, les ouvrages de Linda Nochlin (2015 [1971]) de même que Roszika Parker et Griselda Pollock (1981) ont permis aux artistes féministes de penser le travail de mémoire comme un geste de survie. Dès lors, la réappropriation des histoires minorisées apparaît comme un outil de pouvoir et d'affirmation ayant le potentiel de transformer tant les récits passés que ceux à venir en permettant aux communautés invisibilisées de « se voir dans l'histoire » (Caswell, 2014 ; Steele, 1987). Dans ce qui suit, j'adopterai une posture qui résiste à penser l'histoire comme *chose du passé*, dans le but de faire valoir notre capacité d'intervention historiographique à partir du présent et vers le futur.

Bien que cette étude se situe dans la période associée à la « troisième vague » féministe, je me suis intéressé·e à la mise en relation de différentes échelles de périodisation – des mouvements dans le temps, aux niveaux micro et macro – afin d'apprécier comment elles interagissent les unes avec les autres. J'éviterai donc, autant que possible, de m'arrêter à la typologie par vague dans le but de favoriser des correspondances transhistoriques et de saisir la production médiatique féministe comme un « continuum » plutôt que comme un ensemble de séquences distinctes (Sedgwick, 2020). Comme l'ont démontré des relectures historiques des mouvements artistiques et culturels féministes, les réseaux de transmission entre les générations ont permis à un ensemble

de pratiques féministes d'être réactivées et réappropriées au fil du temps (Wilding, 1998 ; Wilding et Fernandez, 2002 ; Chan, 2011 ; Paasonen, 2010 ; Sedgwick, 2020). Ici, je suivrai l'invitation de Rox Samer à réfléchir à la manière dont les archives et les documents historiques sont reçus et peuvent être « re-visés » au présent (2014). Plutôt que des mouvements pleinement articulés, ce sont les phases de reconfiguration, d'entre-deux, où les mouvements sociaux deviennent le lieu de dissensus, de tensions et de « recompositions » (Renzi, 2020) qui sont la force d'attraction de cette recherche.

Similairement, la périodisation chiffrée du web reproduit une logique du « versionage », qui présuppose une progression constante associée à des mises à jour toujours plus sophistiquées. Ce « discours des versions » propre aux histoires du web renforce le déterminisme technologique associé aux nouveaux médias en créant une rupture nette avec l'ancien, oblitérant ainsi les contributions précurseuses réalisées sur le web 1.0 et ses correspondances temporelles (Matthew Allen, cité dans Ankersson, 2018). Le concept même de « nouveau » média nous maintient dans un perpétuel état de crise, selon la chercheuse en médias numériques et ingénieure Wendy Chun, qui souligne qu'« aussitôt que nous devenons à l'aise [avec un média], les habitudes sont rompues, de sorte que nous sommes toujours dépendant·es à et réactif·ves à l'environnement. Il nous faut sans cesse réagir pour demeurer relativement semblables » (traduction, 2016, p. 85-86). Autrement dit, la mise à jour constante de nos appareils technologiques nous contraint au renouvellement perpétuel et nous habitue à ces changements sans fin afin de maintenir une allure de stabilité.

Infrastructures médiatiques, artistiques et féministes

La posture adoptée par le Studio XX/Ada X s'inspire du double discours canadien pour nous inviter à nous placer dans un rapport de « oui, mais.../yes, but... » face aux nouvelles technologies (Sawchuk, entrevue). En prenant un pas de recul et en saisissant le temps de l'échange, de la consultation et du débat, nous sommes à même de nuancer les discours dominants autour des technologies numériques dans l'espoir de participer et de transformer les prises de décision sur le terrain. Des projets comme Terre à terre dans le cyberspace (Studio XX, 2000), l'atelier « Des “nouveaux” médias... oui, mais à quel prix ? » sur les impacts environnementaux des médias

numériques (Studio XX, 2003), ainsi que le cycle de programmation *Slow Tech*¹⁵ (Ada X, 2019-2022) nous invitent à repenser notre rapport aux technologies dans une approche holistique qui considère ses impacts sociaux, politiques, économiques et écologiques.

L'étude des relations infrastructurelles qui relient les matériaux, les individus et les processus nécessaires au maintien des réseaux de communication de l'organisme nous permet de mieux comprendre l'assemblage subversif de contre-publics à partir de ces infrastructures. S'inspirant des études féministes des sciences et des technologies et des nouveaux matérialismes, les études des infrastructures médiatiques se concentrent sur les dispositifs physiques afin de mieux « comprendre la matérialité des choses, des sites, des personnes et des processus qui situent la distribution des médias dans les systèmes de pouvoir » (traduction, Parks et Starosielski, 2015, p. 5). Appliquée au champ des médias numériques, cette approche m'apparaît d'autant plus pertinente puisqu'elle se meut à contre-courant des imaginaires de la dématérialisation suscités par la théorie cybernétique depuis le milieu du XXe siècle.

Dans leur introduction au *Handbook of Internet Studies*, Ess et Consalvo (2011) fournissent une définition des études d'Internet par la négative : les études d'Internet ne s'intéressent pas principalement aux technologies qui constituent l'Internet. Elles entreprennent plutôt d'étudier « les types distinctifs de communication et d'interaction humaines facilités par l'Internet » (traduction, p. 1). En cherchant à savoir comment les membres du Studio XX ont utilisé le web pour mettre en réseau des pratiques artistiques féministes, ce projet s'inscrit dans le domaine des études de l'Internet, et plus particulièrement des études historiques du web. Sous-catégorie des études de l'Internet, les études historiques sur le web sont un domaine de recherche en plein essor qui s'appuie largement sur les archives web pour étudier la culture et la société (Aspray & Ceruzzi, 2008 ; Brügger, 2011, 2018 ; Schroeder, Brügger et Cowls, 2018 ; Ankerson, 2015, 2018).

Cette recherche analyse la mobilisation des pratiques médiatiques féministes en ligne et hors ligne en temps qu'activisme de l'information. L'ouvrage de Cait McKinney *Information Activism : A Queer History of Lesbian Media Technologies* (2020) joue un rôle central dans la réalisation de ce projet, tant pour son recours à une méthodologie hybride, qui allie archéologie des médias,

¹⁵ Pour une synthèse des projets réalisés dans le cadre de ce cycle, consultez le zine *Slow Tech* publié par Ada X sous la direction éditoriale de Natacha Clitandre et accessible en ligne.

historiographie, études des infrastructures et théories queers et de l'affect, que pour le cadre théorique qu'il offre à la recherche investie dans l'étude des mouvements sociaux. McKinney définit l'activisme de l'information comme « un ensemble de matériaux et de processus constituant le travail collectif, souvent peu spectaculaire, qui soutient les mouvements sociaux » (traduction, p. 2). Inspiré par le cadre théorique développé par Carrie Rentschler et Samantha Thrift autour du « faire féministe » (« *doing feminism* »), qui met de l'avant les assemblages affectifs du féminisme plutôt que ses résultats matériels (cité dans McKinney, 2020, p. 217), l'activisme informationnel :

rassemble les gens, leurs visions de la justice et les médias qu'ils utilisent pour organiser, stocker et fournir l'accès à l'information, une relation qui est essentielle pour comprendre le rôle du féminisme dans les histoires de technologies aussi banales que des bases de données informatiques (traduction, p. 2).

En observant comment le féminisme et l'art se pratiquent au quotidien (*doing*) plutôt que de se concentrer uniquement sur les productions culturelles qui en sont issues (*making*), nous serons à même de prendre en considération les gestes féministes qui se retrouvent traditionnellement en marge des mouvements¹⁶ (Rentschler, 2019, p.130). Cette approche proposée par Rentschler est inspirée par le cadre des études de la performance (*performance studies*), qui considère que les artefacts – livres, publications, documents en tout genre – sont les traces matérielles d'actions et d'événements captées au fil du temps. Influencé par les études féministes du travail (*feminist labour studies*) et les études du travail numérique (*digital labour studies*), ce cadre théorique replace la notion de *travail* au cœur de l'analyse et nous sert également à aborder les objets à l'étude comme la somme des actions performées par les technologies, les idées et les individus. Dans cette volonté, il faut donc souligner que certains éléments ont été exclus de cette recherche. Ne sont pas incluses dans ce mémoire les œuvres et les créations individuelles des membres du Studio XX/Ada X, qui ne sont pas nécessairement animées par les mêmes visées politiques.

Concevoir l'art à partir de ses infrastructures permet de mettre en valeur le travail d'organisation, d'administration, de politique et de gestion qui appuie la création artistique. Dans une ère post-COVID, il m'apparaît d'autant plus urgent d'étudier l'économie de pratiques qui

¹⁶ Sur le plan de la traduction, les concepts de « *doing* » et « *making* » proposent un défi intéressant, puisque les deux termes se traduisent dans la langue française par le mot « faire ».

soutiennent la communauté artistique. L'érosion de l'esprit collectif, accélérée par l'accumulation du néolibéralisme, du technocapitalisme et du confinement sanitaire, appelle à créer de nouveaux espaces de rencontres et de discussion où faire communauté autrement, malgré tout ce qui lui pose entrave. Cette recherche entend donc donner quelques exemples historiques de réponse directe de la communauté artistique montréalaise en temps de crise.

Documenter l'absence, entretenir les contre-archives numériques

Les efforts communautaires qui soutiennent l'essor de pratiques médiatiques numériques féministes – la mobilisation d'équipement technique, le branchement au réseau Internet, la création d'un premier site web, le maintien d'une infolettre, l'apprentissage entre pairs – demeurent relativement banalisés et sont donc peu documentés. Ces pratiques servent pourtant des ambitions on ne peut plus extraordinaires. Comme le met en évidence Monika Kin Gagnon dans une réflexion sur la construction d'une culture féministe au Canada, les histoires communautaires locales desquelles germent les pratiques féministes risquent d'être trop facilement oubliées, omises ou perdues (Gagnon, 1987, p. 122). C'est pourquoi nous avons une responsabilité de préservation, de transmission et de valorisation de la mémoire féministe et de sa documentation à travers les archives communautaires québécoises et canadiennes, d'autant plus dans un contexte de mondialisation. Ces archives locales permettent de sortir des canons du féminisme pour diversifier et recentrer des contributions situées.

Ce projet contribue aux études sur l'information en évaluant la contribution des artistes, des féministes et des activistes aux pratiques de préservation et de diffusion de l'information. Elle apporte également une contribution méthodologique à ce domaine en mobilisant des archives web, des histoires orales et autres documents historiques. Traditionnellement, les études de l'information portent sur la représentation, l'entreposage et la diffusion de l'information, en plus de s'intéresser à la recherche et à la récupération de documents (numériques et non numériques) et de savoirs (Stock et Stock, 2013). Les études féministes et queers de l'information appellent à l'intégration de méthodologies qualitatives issues des études scientifiques et technologiques, des études culturelles et des études féministes/queers dans un domaine dominé par les méthodes quantitatives (Keilty & Dean, 2013). Inspirée par les épistémologies féministes, cette approche considère les archives comme un espace relationnel où se forment des réponses à la théorie

archivistique traditionnelle comme moyens de résister à l'objectivité, à l'authenticité et à l'unicité présumées des archives (Ashton, 2017). Par conséquent, la recherche archivistique féministe, qu'elle soit numérique ou analogique, est un processus toujours actif qui ne conçoit pas l'archive comme une collection de preuves, mais plutôt comme un espace relationnel d'«histoires jusqu'ici» (traduction, Massey et Rose, cités dans Ashton, 2017, p. 147).

Infusant la théorie critique au cœur des études archivistiques, les études critiques des archives sont définies par Caswell, Punzalan & Sangwand (2017) comme un champ d'analyse du rôle des archives dans la production de connaissances et sur les différents types de récits et de constructions identitaires qu'elles permettent. Selon ces auteur·ices, les études critiques sur les archives doivent : « (1) expliquer ce qui est injuste dans l'état actuel de la recherche et de la pratique archivistiques, (2) poser des objectifs pratiques sur la façon dont cette recherche et cette pratique peuvent et doivent changer, et/ou (3) fournir les normes pour une telle critique » (traduction, 2017, p. 2). Parfois appelées « contre-archives » pour souligner leur opposition aux approches institutionnelles de la collecte et de la préservation de la mémoire qui perpétuent le système de domination (Chew, Lord & Marchessault, 2018), les archives critiques reconnaissent le pouvoir de la dénomination, de l'évaluation, de la catégorisation, et les remettent en question en construisant des pratiques archivistiques alternatives, dirigées par la communauté, qui libèrent les potentiels humains (Bowker & Star, 1999 ; Caswell, Punzalan & Sangwand, 2017). Ces théories de l'information et des archives sont orientées vers une pratique féministe du soin qui favorise une posture capable d'accueillir le conflit, plutôt que de favoriser le confort et l'intérêt personnels (Agostinho, 2019 ; Caswell et Cifor, 2016 ; Caswell et al., 2017 ; Cowan & Rault, 2018).

À travers mes entrevues, j'ai longuement cherché à connaître le rôle du site web et du réseau Internet au sein de l'organisation du groupe et dans l'activation de son mandat, pour finalement être ramenée à l'évidence que mon approche était prédéterminée par les technologies et plaçait l'humain au second plan. Les archives web conservées par l'Internet Archive et navigables via la Wayback Machine parviennent difficilement à capturer l'ensemble des ressources et des connexions humaines ainsi que les expériences incarnées qui sous-tendent ces espaces numériques. Pour moi, cette réalisation a été un moment charnière dans l'évolution de la recherche : il m'est alors apparu essentiel de trouver d'autres méthodes pour documenter ces absences, ce qui se cache derrière les interfaces. Mes entrevues m'ont aidé en ce sens, d'abord en relativisant l'importance

du site web dans l'écosystème du Studio, mais surtout en me permettant d'entendre d'autres récits que ceux qui sont racontés dans les archives. Ces entretiens ont démontré les limites des archives web — voire des archives dans leur ensemble — et de la Wayback Machine comme unique source documentaire et ont dévoilé la valeur incommensurable de la discussion comme mode de transmission, si cher au féminisme.

Notes sur la méthode

Pour produire ce mémoire de recherche, j'ai eu recours à une approche méthodologique composite qui m'a servi à travailler tant à partir de la grande Histoire que des récits mineurs et minorisés du féminisme, des arts et de la technologie.

Les données primaires sur lesquelles se fonde cette recherche ont été collectées à partir d'un ensemble de méthodes mixte, structuré autour de trois composantes principales :

- 1) **Une recherche archivistique sur le Studio XX/Ada X** à partir d'articles de presse et de documents historiques conservés dans les bureaux d'Ada X/Studio XX, dans les archives en ligne Matricules, ainsi que sur les serveurs de l'Internet Archive, accessibles à bord de la Wayback Machine.
- 2) **Des entrevues semi-dirigées** avec des membres de la communauté du Studio XX, incluant des co-fondatrices et administratrices, des anciennes créatrices et responsables du site web, ainsi que des membres de l'équipe actuelle responsables du traitement des archives. Le multitasking étant pratique courante dans les organismes communautaires, certaines personnes interviewées exerçaient simultanément plusieurs de ces rôles. L'approche semi-dirigée a été privilégiée afin de permettre aux participantes de contribuer au déroulement de la discussion. Au total, cinq entretiens ont été enregistrés en visioconférence à partir de la plateforme Zoom, quatre en anglais et un en français, en complément de quatre entretiens préenregistrés réalisés par le Studio XX/Ada X avec ses fondatrices (Ada X, 2016).
- 3) Enfin, les participantes ont été invitées à m'accompagner dans des **promenades dans les archives**, un processus actif et collaboratif de co-mémoration à travers les souvenirs activés par les données historiques du web. Ce procédé a été développé par la chercheuse en

histoire du web Katie MacKinnon (2022) dans le cadre de sa thèse de doctorat comme méthode de recherche non extractive basée sur le web permettant aux participant·es d'accéder elleux-mêmes aux données archivées sur le web. Nos promenades se sont déroulées à même la plateforme de vidéoconférence Zoom via la fonction de partage d'écran sous la forme de visites virtuelles du premier site web du Studio XX capturé par la IAWM. Inspirée par les travaux d'historien·nes orales qui ont eu recours à des documents d'archives pour inciter leurs participant·es à situer leurs souvenirs et leurs histoires, ainsi que par les méthodes féministes de partage de connaissances, d'expériences personnelles et d'anecdotes, cette consultation dynamique des archives a permis d'initier des discussions et d'accueillir les expériences et les réponses affectives des participantes face à ces sites défunts.

Les données collectées ont ensuite été compilées de manière à en comparer les contenus et à y déceler des thèmes et des éléments récurrents. L'analyse de ces données s'inspire des paramètres de l'analyse situationnelle (AS), une méthode qualitative tirée des études des sciences et des technologies qui permet de brosser un portrait complexe d'une situation donnée en cartographiant les relations entre actants humains et non-humains (Clarke et al., 2018). Les informations amassées ont d'abord été encodées selon la méthode de la théorie ancrée (Strauss, 1987 ; Glaser, 1998 ; Charmaz, 2008), puis les codes qui en ont émergé ont permis la production de cartes situationnelles historiques qui rendent visible le réseau de relations entre éléments humains, non humains, discursifs, affectifs, géopolitiques qui fournissent au Studio XX l'énergie nécessaire à son émergence et à son maintien (Clarke et al., 2018, p. xxiv).

Aperçu du mémoire

Ce mémoire est divisé en trois échelles d'analyse qui, à la manière d'une poupée russe, s'emboîtent l'une dans l'autre, partant de la plus large à la plus circonscrite. Dans le premier chapitre, il sera d'abord question de situer le Studio XX au cœur de son contexte sociohistorique. Pour ce faire, je dessinerai une généalogie du centre en reliant les différents actants – discours, théories, objets technologiques, organismes – qui ont pris part à la formation d'un organisme cyberféministe à Montréal. En insistant sur les facteurs locaux qui affectent la relation entre l'art, le féminisme et les technologies, il sera question d'approcher l'objet d'étude de manière située en soulignant les

spécificités du contexte montréalais, avant de le relier à d'autres réseaux de correspondances internationaux.

Le deuxième chapitre s'intéresse quant à lui aux pratiques mises en œuvre par la communauté du Studio XX afin de cultiver un engagement féministe avec les technologies numériques, et plus particulièrement avec le réseau Internet et le web. À partir du contexte exposé dans le chapitre précédent, nous nous promènerons à travers l'écosystème de pratiques médiatiques féministes qui gravite autour du centre. Autrement dit, nous cherchons à déterminer ce qui a nourri le désir des co-fondatrices à s'organiser entre elles et de créer un nouvel espace où se rassembler et comment cela a pris forme dans l'action.

Comment ces ambitions sont-elles mises à l'épreuve sur le terrain du « cyberspace » ? C'est la question que pose la troisième et dernière section de ce mémoire. À partir d'une excavation archéologique dans les archives web du Studio XX, j'évaluerai comment les membres de cette communauté se sont appropriées les affordances du web à des fins d'organisation féministe, d'information militante et de création artistique.

À partir de cette enquête, j'espère tracer une filiation entre les artistes, théoricien·nes, activistes qui ont œuvré à imaginer des futurs alternatifs avec les technologies numériques et à revaloriser cet héritage au présent. Le Studio XX apparaît certes comme un objet d'étude particulièrement dense et complexe à manipuler où, comme en témoigne le texte d'accompagnement de l'objet xxxboîte, un·e chercheur·e ferait face à « l'impossibilité de décrire complètement quelque chose qui change de forme et d'intention de façon continue » (Studio XX, 2007). Malgré tout, la plasticité du centre, sa capacité à demeurer flexible aux besoins et aux ambitions parfois conflictuelles de ses membres et à se former avec et non pas en résistance à ces tensions, constitue sa plus grande force. Se saisir du Studio XX/Ada X pour aborder le lien unissant féminisme, art et technologie nous offre la capacité d'explorer d'autres pistes qui peuvent informer les débats internationaux entourant la technologie et le féminisme, tout en y apportant une perspective singulière et périphérique, peu connue en dehors du Québec et du Canada.

CHAPITRE 1/GÉNÉALOGIE DU STUDIO XX/ADA X

1.1 Présentation générale

Montréal, heure de pointe. Des masses de salarié·es s'élancent vers leur journée de travail, convergeant vers les bouches ouvertes du métro, tunnel direct jusqu'au bureau où la besogne les attend. Dans leur sac ou mallette, iels transportent un goûter quelconque, quelques dossiers, une photo de famille. Une main tient un livre, un Walkman, un lecteur CD portatif. Les portes de métro s'ouvrent et une cinquantaine de femmes inondent le wagon. Dans le brouhaha qui s'élève autour de leur apparition, elles tendent un tract photocopié aux passagè·es présent·es. Elles scandent : « Info Métro ! *Info Metro !* », puis disparaissent à la réouverture des portes, fuyant vers le prochain wagon. Les regards interloqués se posent sur la page pliée ; voilà que le trajet matinal paisible prend un virage abrupt. Sur la page, on retrouve des données statistiques, des analyses des impacts des compressions budgétaires sur la santé et la sécurité des femmes, des façons de dénoncer publiquement et de se mobiliser contre ces injustices. Des ressources sont disponibles pour les personnes qui nécessiteraient du soutien. « *We need to talk about this issue!* » (Sawchuk, entrevue).

Cette scène se situe à la rencontre de la réalité et de la fiction. Elle m'a d'abord été racontée de mémoire par Kim Sawchuk, membre du groupe à l'origine de cette action militante performative et co-fondatrice du Studio XX, en novembre 2021. En la relatant ici, j'y ai brodé quelques détails imaginés qui aident à saisir les effets immédiats de l'intervention réalisée par le collectif, dans un contexte qui précède les réseaux sociaux et les technologies mobiles. Ne pouvant accéder au pamphlet d'origine, et n'ayant qu'une vague idée de ses contenus — « *pamphlets about government budget cuts* » (Sawchuk, entrevue) —, j'ai également imaginé le type d'information qui aurait pu s'y retrouver. L'objectif étant de faire ressurgir, à l'aide de cette vignette, l'énergie qui animait ce groupe féministe d'action directe et d'établir un arc généalogique entre celui-ci et ce qui allait devenir, quelque temps plus tard, la communauté fondatrice du Studio XX.

Le présent chapitre dresse un portrait sociohistorique de l'émergence du Studio XX à Montréal, au milieu des années 1990. L'approche généalogique qui y est proposée me servira à dresser l'arborescence de contraintes qui définit l'emprise du pouvoir pour mieux en dégager les formes de résistance qui y gisent en puissance (Foucault, 1971). En vue d'approfondir notre problématique, il sera d'abord question d'ancrer le Studio XX dans son contexte local

d'émergence, en dressant un portrait croisé du féminisme, de l'art et des technologies au Québec et au Canada au cours de la période à l'étude. Après avoir esquissé cette trame de fond, nous nous intéresserons à l'articulation du cyberféminisme comme posture critique située à l'intersection du genre et des technologies. Enfin, nous observerons la diffusion et l'incarnation du cyberféminisme à travers une constellation d'initiatives s'étalant à l'internationale.

1.2 Décennie 90 : Féminisme, art et technologie au Québec et au Canada

Au Canada, les années 1990 sont marquées par une période d'austérité se traduisant par d'importantes coupures de financement dans les secteurs de la santé et des services sociaux ainsi que dans les transferts aux provinces (Vaillancourt, 1997). Ces coupures, alors justifiées par le gouvernement libéral de Jean Chrétien (1993-2003) comme manière de pallier la lourde dette de l'État et de rétablir un équilibre budgétaire pour la bonne santé économique du pays, causent un effritement du filet social qui affecte significativement les populations déjà marginalisées. Le désinvestissement de l'État canadien dans l'économie québécoise est perçu comme une riposte à la montée du séparatisme au Québec, où le Parti québécois de Jacques Parizeau s'affaire à bâtir sa campagne pour un deuxième référendum sur la souveraineté (Hébert, 1995). Le climat politique entre les communautés linguistiques anglophones et francophones à Montréal est particulièrement tendu et les espaces de rencontre entre ces deux solitudes demeureront rarissimes jusqu'à la victoire du NON, le 25 octobre 1995 (Zernentsch, entrevue). L'arrivée au pouvoir de Lucien Bouchard et la tenue de la Conférence sur le devenir social et économique du Québec en mars 1996 donnent lieu, elles aussi, à des réductions budgétaires dans les services publics en dépit de l'insurrection du milieu communautaire, marquant l'entrée du Québec dans l'ère néolibérale (Paquette, 2000).

Alors qu'elles avaient dû se battre pour le droit à l'avortement, l'autonomie sexuelle et l'émancipation de l'espace domestique, les féministes doivent dorénavant militer « contre la pauvreté et l'exclusion du monde de l'emploi, contre les réductions qui les affligent prioritairement dans les domaines de la santé et des services sociaux » (Arbour, 1996, p. 17). La réduction du rôle social de l'État augmente la précarité des femmes en leur bloquant l'accès à des ressources essentielles, amenuisant ainsi leur capacité à participer de manière active à la vie publique. Ces compressions s'effectuent alors même qu'une vague d'agressions physiques prenant les femmes

pour cible dans l'espace public traverse Montréal, violences auxquelles les autorités demeurent impassibles (Sawchuk, entrevue). Ces dernières portent le blâme sur les victimes en les invitant à se responsabiliser et à prendre les précautions nécessaires afin de se protéger d'éventuelles menaces à leur sécurité : « *the police were blaming the women in this sense and telling them "well, close your windows", you know... Like "it's your fault" kind of thing*¹⁷ » (Sawchuk, entrevue). Le mouvement de libération des femmes des années 60-70 en Amérique du Nord et les nombreuses victoires gagnées par les militantes ont laissé un goût amer dans la bouche des plus conservateur·ices, qui voient l'arrivée des femmes dans différents secteurs de l'industrie et leur émancipation hors du foyer domestique comme une menace à l'égard de l'équilibre social. À partir des années 80, cette rancœur se traduit par des campagnes d'invisibilisation et de renversement des progrès réalisés sur le terrain, de décrédibilisation et de répressions marquées des femmes et des féministes, phénomène popularisé par la journaliste américaine Susan Faludi sous le terme de « *backlash* » antiféministe (1991).

L'attentat misogyne et antiféministe de Polytechnique, survenu à Montréal le 6 décembre 1989 représente un exemple prégnant de ce contrecoup à l'échelle locale, dont les ondes de choc bouleverseront le monde entier. Pour Sawchuk, qui enseigne la théorie féministe à l'Université Concordia au moment où 14 femmes¹⁸, pour la plupart étudiantes en ingénierie, sont froidement assassinées dans les murs de l'Université de Montréal, cette situation est une autre démonstration de la violence perpétrée contre les femmes et ceux qui luttent pour leurs droits :

[...] it was a time in which to say you were a feminist [sigh], you always sort of felt you had been potentially a target, and you were being targeted. So I think that's something else about the local history in Montreal is how strongly we were all

¹⁷ « La police blâmait les femmes en ce sens et leur disait "eh bien, fermez vos fenêtres", vous savez... Du genre, "c'est de votre faute" » (traduction).

¹⁸ Les quatorze femmes assassinées sont Geneviève Bergeron, Hélène Colgan, Nathalie Croteau, Barbara Daigneault, Anne-Marie Edward, Maud Haviernick, Barbara Klucznik-Widajewicz, Maryse Laganière, Maryse Leclair, Anne-Marie Lemay, Sonia Pelletier, Michèle Richard, Annie St-Arneault et Annie Turcotte. En 2019, à l'occasion des commémorations des 20 ans de l'attentat et à l'invitation du Feminist Media Studio de l'Université Concordia, ma mère et moi échangeons pour la toute première fois sur son expérience des événements. Ces discussions ont été synthétisées en quelque 100 mots, suivant la méthode des *Hundreds* professée par Kathleen Stewart et Lauren Berlant. Les contributions recueillies peuvent être lues sur le site du FMS (Feminist Media Studio, 2019).

*affected by this so-called “Montreal massacre” and how much Polytechnique was part of the like “we’re not gonna be afraid”*¹⁹ (entrevue)

Les médias de masse contribuent par ailleurs à reproduire cette violence basée sur le genre et à banaliser les discours misogynes et antiféministes dans l’espace public. Suite à l’attentat de Polytechnique, la presse agit en complicité avec les autorités policières, qui tentent alors d’estomper les motifs ayant mené à exécution ce crime de masse contre les féministes en déclarant l’événement comme un geste isolé et désespéré (Payette, 2010). Les autorités en appellent alors au calme et imposent un silence collectif sous le couvert du recueillement (Chun, 1999, p. 2 ; Payette, 2010). Des enjeux de société fondamentaux se retrouvent occultés sous prétexte d’une certaine prudence visant à contenir la propagation de l’idéologie antiféministe, en évitant de fournir des munitions à ceux qui pourraient s’identifier au meurtrier.

L’imaginaire populaire du cyberspace qui se construit vers le milieu des années 90 pose l’accès à Internet comme panacée de la démocratie mondiale. Après près d’un siècle de turbulences et de guerres consécutives, les théories du « village global » établies par Marshall McLuhan 30 ans plus tôt (1964) viennent nourrir le rêve d’un monde hyperconnecté, guéri des inégalités fondées sur le genre, la race, l’âge, le statut socioéconomique et les capacités (Barlow, 1996). La convergence entre la contre-culture de la côte ouest américaine et la nouvelle économie mondiale se traduit en une profusion de « communautés virtuelles » connectées par les réseaux en ligne (Rheingold, 2000 [1993]; Turner, 2006). Ironiquement, les discours sur la cyberutopie font fi du rôle du Département de la défense des États-Unis dans le financement et l’élaboration du premier réseau informatique, le Advanced Research Projects Agency Network (ARPANet), conçu vers la fin des années 60 afin de transmettre de l’information de manière décentralisée dans un contexte de menaces nucléaires (Featherly, 2023 ; Paterson, 1992).

Le Canada entretient une relation particulière avec le cyberspace, non pas simplement parce que le géniteur du concept, l’auteur de science-fiction cyberpunk William Gibson, était basé à Vancouver lors de l’écriture de son roman *Neuromancer*, mais bien parce que les technologies de

¹⁹ « C’était une époque où, de dire que tu étais féministe [soupir], tu te sentais toujours comme si tu pouvais devenir une cible, et tu étais une cible. Donc je pense que c’est quelque chose d’autre sur l’histoire locale de Montréal, c’est comment nous étions tous·tes affecté·es par ce soi-disant “massacre de Montréal” et comment Polytechnique faisait partie de ce genre de “on ne se laissera pas faire” » (traduction).

l'information et des communications ont joué un rôle central dans la construction de l'État colonial canadien. À l'origine d'une « conscience canadienne » des technologies, les discours formulés par le *boys club* des études canadiennes sur les communications – Harold Innis, Marshall McLuhan et George Grant – se placent en opposition avec les modèles états-uniens et européens, à mi-chemin entre l'économie et l'histoire (Kroker, 1984). Les travaux de Maurice Charland (1986) ont à ce titre permis de retracer l'histoire de la construction d'une identité canadienne à travers les politiques gouvernementales qui nourrissent le mythe d'une nation distribuée sur un continent géographiquement vaste grâce aux technologies de l'information et des communications (TIC) (cité dans Sawchuk, 1995, p. 250).

1.2.1 Perspectives féministes sur les technologies

L'expansion du réseau Internet et son entrée fulgurante dans les foyers au cours de cette période reposent sur la création d'infrastructures informatiques et énergétiques complexes qui assurent la circulation et le stockage des données entre les serveurs, les ordinateurs et les internautes. Afin de coordonner la construction et la régulation d'infrastructures plus performantes²⁰, le gouvernement canadien instaure, en 1994, le Comité consultatif sur l'autoroute de l'information (CCAI), un comité d'experts chargé d'étudier les potentiels du réseau Internet et de formuler des directives pour la création de politiques nationales²¹. La composition de ce comité est alors largement décriée par la communauté citoyenne, qui dénonce la prédominance des intérêts corporatifs au détriment des intérêts publics (Shade, 2016, p. 342). Les militantes féministes œuvrent alors à défendre un accès égalitaire à Internet pour les groupes marginalisés par le genre en identifiant les facteurs qui posent obstacle à l'adoption large des technologies numériques. Comme le démontre Wakeford (1997), un de ces facteurs réside dans le fait que certaines femmes perçoivent le cyberspace — et les technologies dans leur ensemble — comme un « territoire masculin », facteur qui les décourage à s'y aventurer. La participation des femmes à l'Internet et au web des premiers jours, soit entre

²⁰ Je fais ici référence au passage du réseau de CA*net, établi vers la fin des années 80, à CANARIE (Canadian Network for the Advancement of Research, Industry and Education). Pour un exposé détaillé de la transition de CA*net à CANARIE, voir l'article « Computer Networking in Canada : From CA*net to CANARIE » de Leslie Regan Shade (1994).

²¹ Les artistes et leurs œuvres ont créé des imaginaires technologiques qui ont informé le langage technique des années 90. L'expression « information superhighway » désigne la construction d'une nouvelle infrastructure de l'information et de communication pouvant accueillir le réseau Internet et le web. Bien que la formule ait été popularisée par le duo présidentiel américain Al Gore/Clinton dans les années 90, elle apparaît pour la première fois 1974 dans un rapport rédigé par l'artiste sud-coréen Nam June Paik intitulé « Media Planning for the Postindustrial Society » (Cukier et al., 2009).

1991 et 1996, correspond à 15-30 %, pour bondir vers la fin du siècle, alors que la lutte contre la fracture numérique retient l'attention médiatique et est cooptée par les autorités gouvernementales et corporatives (Shade, 2002 ; 1996).

Dans le champ des études des sciences et des technologies (STS), les théories de l'acteur-réseau (Latour, 2005) et de la construction sociale de la technologie (MacKenzie et Wajcman, 1985) viennent renouveler la recherche en sciences sociales en insufflant une perspective constructiviste à l'analyse des technologies. À partir des théories féministes du « *standpoint* » et des savoirs situés, les STS rencontrent les épistémologies féministes et établissent une critique de l'objectivité et de l'universalisme « purs » pour découvrir les racines du pouvoir qui sont au cœur des technosciences, et du savoir plus largement (Harding, 1986 ; Kramarae, 1988, Haraway, 1991 ; Wajcman, 2004). L'élargissement du féminisme au-delà des questions de genre s'inspire de la pensée féministe intersectionnelle développée par Kimberlé Crenshaw, qui fournit de nouveaux outils aux STS pour qualifier l'emprise des multiples formes de discrimination éprouvées par celles qui vivent à l'intersection de systèmes de domination multiples (1989). Le féminisme intersectionnel nous permet également de mieux identifier les fils de pouvoir qui forment la matrice de domination, telle que définie par la théoricienne féministe noire Patricia Hill Collins, qui porte en elle les fardeaux de l'hétéropatriarcat, du capacitisme, du capitalisme et du colonialisme de peuplement (1999). Les technologies possèdent aussi une certaine flexibilité interprétative et des « affordances imaginées » qui les rendent malléables aux usages sociaux (Bijker et al., 1987). À ce titre, les travaux de Shade (2002 ; 2004) démontrent comment les femmes ont utilisé l'Internet pour répondre à des besoins différents que ceux des hommes, reproduisant ainsi un processus de « domestication » de la technologie, comme ce fut le cas précédemment avec d'autres technologies telles que le téléphone (Martin, 1991), le four à micro-onde (Cowan, 1983) ou la vidéo (Krauss, 1976 ; Gale, 1995).

Bien que les féministes s'accordent sur le fait que le monopole des hommes blancs, hétérosexuels, éduqués de classe moyenne sur la technologie constitue une importante source de contrôle et qu'inversement, le manque d'aptitudes technologiques des femmes participe à leur dépendance envers les hommes, un enjeu demeure et divise : le problème est-il que les hommes dominent la sphère technologique, ou bien les technologies sont-elles intrinsèquement patriarcales ? Les recherches de la sociologue Judy Wajcman (1991 ; 2004) se révèlent une

ressource fort pertinente dans la compréhension des différentes postures féministes vis-à-vis des rapports entre le genre et les technologies. D'une part, le féminisme radical conçoit la technologie comme une invention du patriarcat essentiellement opposée à la « nature » féminine, alors que de l'autre, le féminisme socialiste accuse la division genrée du travail d'exclure les femmes des sphères techniques et de l'ingénierie des technologies qu'elles utilisent pourtant au quotidien dans l'exercice du travail domestique (Cockburn, 1983 ; Wajcman, 2001, 2004). Le féminisme libéral quant à lui argumente pour l'appropriation et le contrôle des technologies comme forme d'autonomisation, la reprise du pouvoir dans le domaine des technosciences permettant d'en changer le milieu : plus les femmes entreront dans l'industrie, plus la relation entre l'ingénierie et la masculinité sera déconstruite. Dans ces trois cas, la technologie est perçue comme une extension de la domination patriarcale et capitaliste sur les femmes (Wajcman, 2006, p. 29). D'après Wajcman, c'est en développant une expertise des outils technologiques que les femmes pourront retrouver leur agentivité sur ceux-ci, puisque le processus d'innovation ne tient pas en compte des usages des technologies, ni du genre, de la race, du statut socioéconomique ou des capacités des utilisateur·ices qui demeurent en position de « réponse » aux technologies.

1.2.2 Perspectives féministes en arts médiatiques

La frontière entre l'art et l'activisme devient particulièrement ténue au cours des années 1990 en Amérique du Nord. Des groupes militants se tournent vers la création artistique comme tactique de diffusion de leurs revendications politiques, tandis qu'inversement, les artistes réalisent des œuvres qui alimentent les luttes pour la justice sociale. Plusieurs collectifs artistiques politiquement engagés tels que les Guerrilla Girls, Boy with Arms Akimbo/Girl with Arms Akimbo et le Critical Art Ensemble, pour ne citer qu'eux, ont utilisé de manière critique les TIC et les médias de masse dans l'objectif de rendre visibles les inégalités et les discriminations et réclamer leur émancipation dans l'espace public (Alfonsi, 2020). En réponse aux oppressions, plusieurs artistes féministes qui participeront plus tard à la formation du Studio XX coordonnent des actions performatives à travers la ville. Les stratégies auxquelles iels ont recours mobilisent le pouvoir de l'art et de la performance afin de capter l'attention du public sur des enjeux cruciaux alors invisibilisés par les médias et de faire entendre des voix féministes face à cette situation, comme il en a été question en introduction (Sawchuk, 2007 ; entrevue).

Dans le contexte de crise sociale et de transformation économique qui ébranle le Québec, l'entretien d'une carrière artistique devient d'autant plus périlleux pour les femmes et les personnes queer. Comme l'explique l'historienne de l'art québécoise Rose-Marie Arbour, la fin du XXe siècle se relie de maintes façons aux perturbations des années 70, deux contextes dans lesquels les femmes sont amenées à inventer des solutions en l'absence de structures suffisantes :

les femmes artistes sont à nouveau interpellées [comme dans les années 60-70], mais cette fois par la menace de la situation sociale des femmes et, en tant qu'artistes, par le rétrécissement de la place de l'art et des artistes dans une société où l'État tend à se désengager d'un domaine dont il a été depuis les années 60, un moteur et un initiateur majeur (Arbour, 1996, p. 17).

Les artistes féministes mettent en place des interventions critiques au sein et en marge de la sphère institutionnelle patriarcale de l'art. La présentation de l'exposition *Art et féminisme* (1982) commissariée par Arbour elle-même au Musée d'art contemporain de Montréal et la diffusion de l'œuvre *The Dinner Party* de Judy Chicago ravive les réflexions sur l'importance de consolider des infrastructures informées par le féminisme, pour le féminisme (Robertson, 2006, p. 36). D'autres projets de dissémination, comme le Réseau Art-Femme (1982-1983), une série de quatre événements satellites répartis à travers différentes villes du Québec (Québec, Chicoutimi, Sherbrooke, Montréal), tiennent compte de la localité tout en embrassant la « fonction réseau comme alternative de diffusion sur les surfaces régionales du Québec » (Lafortune, citée dans Gourlay, 2002, p. 160). Depuis les années 70, parallèlement au bourgeonnement du réseau des centres d'artistes autogérés, les provinces canadiennes jouissent de l'essor de centres d'artistes autogérés et de structures de diffusion à vocation féministe. Au sein de ces espaces, le féminisme réforme les programmes politiques en défiant la binarité privé/public et en amenant le personnel et le politique sur un même plan (Carol Hanisch et Martha Rosler, citées dans Deepwell, 2020, p. 9). Non mixtes et autodéterminées, ces initiatives tentent de remédier à l'exclusion des femmes dans les institutions et les histoires de l'art et du savoir en plus de leur fournir une alternative aux cadres patriarcaux des galeries, des musées et des universités.

La rencontre entre la culture des centres d'artistes autogérés et des espaces féministes indépendants produit des lieux fructueux d'échanges et de création qui légitime l'activation de la théorie féministe par le biais des arts médiatiques. C'est à partir de la décennie 70 que, inspirées par les modes d'organisation du mouvement de libération des femmes, des vidéastes canadiennes

commencent à se rassembler en groupes autonomes non mixtes (Groupe Intervention Vidéo, 2022, p. 313 ; Bociurkiw, 2016, p. 6). Ensemble, elles exploitent les propriétés spécifiques à la vidéo, comme la proximité avec l'espace intime, la simplicité d'usage et la mobilité pour produire des œuvres qui donne à voir une « image concrète » de la réalité vécue des femmes (Groupe Intervention Vidéo, 2022, p. 313). De manière similaire, dans le milieu des années 90, le web apparaît comme un canal de création et d'expérimentation propice à la production des nouvelles subjectivités féministes. À cet effet, l'artiste Jennifer Chan (2011) identifie une filiation entre les modes d'organisation et les pratiques féministes vidéographiques et web, où l'intimité cultivée dans les premières pratiques vidéo et de l'art du web 1.0 crée un pont qui transperce les espaces privé/public (p. 5-8). Comme elles l'avaient fait avec la caméra vidéo, les artistes se servent des affordances²² propres au web pour réaliser des œuvres introspectives qui trouvent difficilement leur place dans les circuits de diffusion traditionnels et utilisent le réseau Internet pour alimenter des discussions qui seraient improbables dans d'autres espaces publics.

1.3 Cyberféminisme : une posture critique entre théorie et pratique

En 1991, un collectif artistique australien dénommé VNS Matrix (prononcé Venus Matrix), basé à Alélaide en Australie, publie le *Manifeste Cyberféministe pour le XXI^e siècle*, appelant du même coup à une mobilisation cyberféministe internationale. L'optimisme imposé par ce cyberspace où la discrimination basée sur les différences incarnées serait révolue donne lieu à un élan de résistance créative, d'expression et d'émancipation chez ces artistes. Comme le raconte Julianne Pierce (1998), membre du collectif, elle et ses comparses s'en sont données à cœur joie avec l'art et la théorie féministe française, plaisir incisif dont témoigne leur manifeste (figure 2)²³.

²² Le concept d'affordance réfère aux types d'actions permises ou proscrites par une technologie donnée.

²³ « Nous sommes les plottes modernes/positives anti raison/sans limites, déchainé·es, impitoyables/nous voyons l'art avec nos plottes, nous faisons de l'art avec nos plottes/nous croyons à la jouissance la folie la sainteté et la poésie/nous sommes le virus du nouveau désordre mondial/rompant la symbolique de l'intérieur/les saboteur·euses de l'ordinateur central de big daddy/le clitoris est une ligne directe à la matrice/la VNS MATRIX/les terminateur·ices des codes moraux/mercenaires de la bave/descendent sur l'autel de l'abjection/en sondant le temple viscéral que nous parlons dans nos langues/infiltrant perturbant disséminant/corrompant le discours/nous sommes la plotte du futur » (traduction). La traduction du terme « cunt » par l'expression québécoise « plotte » est un hommage à Julie Doucet, autrice du fanzine *Dirty Plotte* (1991-1998).

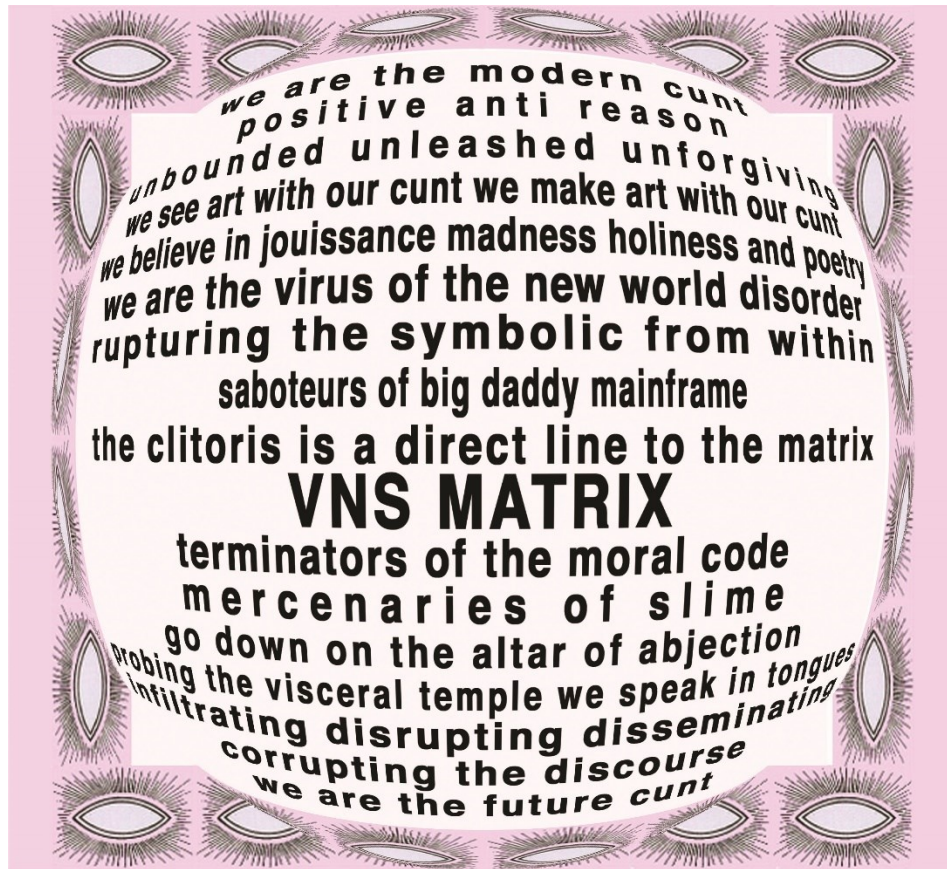


Figure 1. VNS Matrix, *The Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century*, 1991. Site web de VNS Matrix (<https://vnsmatrix.net/projects/the-cyberfeminist-manifesto-for-the-21st-century>).

Presque au même moment, par-delà l’océan pacifique, l’artiste canadienne Nancy Paterson fait paraître l’essai « Cyberfeminism » sur le babillard électronique East-Coast Hang Out (ECHO) (Langill, 2006)²⁴. Le texte fera subséquemment l’objet d’une présentation lors de la sixième édition du Symposium international des arts électroniques (ISEA) à Montréal à l’automne 1995, avant d’être réédité dans un numéro spécial de la revue féministe torontoise *Fireweed* en 1996. Figure négligée du cyberféminisme, Paterson invite à se saisir des technologies numériques pour reconstruire le féminisme à partir d’une posture trans/post-genre, influencée par les récits de science-fiction (Langill, 2006). L’autrice insiste sur le rôle des technologies numériques dans la

²⁴ Fondé par Stacy Horn dans la ville de New York en 1990, ce réseau, d’abord occupé principalement par la communauté LGBTQ+ puis investi par des artistes et des universitaires, se démarque par l’abondante présence de femmes, qui compose près 40 % de ses utilisateur·ices, un nombre qui dépasse largement la moyenne des autres espaces en ligne de l’époque (Fisher, 2023). Paterson mentionne comment, à sa grande surprise, la publication du texte sur le serveur génère un vif engouement auprès de la communauté en ligne, qui le traduit et le cite pour en faciliter la circulation (Langill, 2006).

construction de l'économie, de la classe, de la race, de la nationalité, et du genre et invite les femmes à s'en saisir afin de sortir des rôles qui leur sont prescrits. Les infrastructures de communication numériques constituent, selon elle, une nouvelle avenue à travers laquelle renégocier une nouvelle définition du féminisme.

Ces deux contributions fondamentales suivent de près la réédition du « Manifeste cyborg » de Donna Haraway, paru initialement en 1985 dans la revue *The Socialist Review* puis réédité dans la collection *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature* en 1991. Dans ce texte charnière de la pensée cyberféministe, Haraway mobilise la puissance transformatrice des féminismes noirs, autochtones et de couleur pour produire la figure du cyborg, entité composite à l'intersection de l'humain, de l'animal et de la machine, autour de laquelle rallier les postures féministes divergentes dans leur critique des sciences et des technologies (Lynes et Symes, 2015). Œuvre postmoderne, le manifeste cyborg déconstruit la notion de genre en repoussant les limites des dualismes homme/femme, nature/culture, public/privé, humain/machine pour lutter contre la reproduction du système patriarcal dans le cyberspace.

1.3.1 Définition plurielle du cyberféminisme

Artistes et universitaires ont ouvert des pistes variées dans le but de caractériser le cyberféministe comme théorie, pratique et courant culturel (VNS Matrix, 1991; Paterson, 1995 [1992]; Plant, 1995, 1997; Braidotti, 1996 ; Stone, 1992 ; Hawthorne and Klein, 1999). Néanmoins, à l'image de l'esprit postmoderne qui lui donne forme, le cyberféminisme subsiste à toute configuration définitive. D'une part, la culture internationaliste dont s'inspire le cyberféministe et qui se traduit dans l'activation de programmes politiques localisés et diversifiés empêche l'attribution d'une définition universelle (Paasonen, 2005, s.p.). D'autre part, le recours à l'ironie, à la négation et au langage poétique complique la capture de cette mouvance, comme l'illustrent les *100 Antithèses* rédigées lors de la Première internationale cyberféministe de 1997 et le *Manifeste Cyberféministe* de VNS Matrix (1991). Néanmoins, pour servir les intérêts de cette recherche, je propose ici de nous appuyer sur les définitions potentielles proposées par Susanna Paasonen (2005, 2011) et Sollfrank (2015, 2016). Ces définitions, bien que partielles, nous permettront de caractériser la multiplicité du cyberféminisme, ainsi que les tensions et les contradictions qui traversent ce courant culturel.

Selon ces travaux, le cyberféminisme peut être défini, simultanément ou en partie, comme :

1. **une poétique**, relativement apolitique et technodéterminée, inspirée des travaux de la théoricienne anglaise Sadie Plant (1995 ; 1997) selon laquelle les technologies numériques seraient intrinsèquement « féminines » et recèleraient de nouvelles possibilités d'intervention tactique (Paasonen, 2005, s.p.) ;
2. **une forme d'activisme de terrain** et de lutte pour l'agentivité technologique qui s'inspire du féminisme cyborg pour mettre à l'essai « de nouvelles formes d'organisation et d'agentivité au-delà des idéologies féministes traditionnelles » (traduction, Sollfrank 2015, p. 3) ;
3. une nouvelle appellation pour **l'analyse des cultures et des usages générés des TIC** et des médias numériques, leurs utilisations féministes et leurs structures de pouvoir, principalement employée aux États-Unis, comme équivalent à l'étude féministe des médias (Paasonen, 2011, p. 3-4).
4. **une extension de la culture alternative cybergrll**, version numérisée du courant Riot grll répandu auprès de la jeune génération et dans la culture populaire (Paasonen, 2005, s.p.).

Émulation du *Manifeste cyborg* d'Haraway, le cyberféminisme incite à se ressaisir de son expérience subjective incarnée et à réconcilier la technophobie avec la technophilie, tant par l'activité théorique que pratique (Braidotti, 1996). Plus spécifiquement, les projets de création artistique convoquent les tergiversations philosophiques issues de la théorie et les manœuvres activistes mises en pratique par les cyberféministes (Sundén, cité dans Paasonen, 2011, p. 340). Dans une communication présentée lors de la première édition du festival Maid in Cyberspace à Montréal, Sheryl Hamilton rassemble quelques caractéristiques qui permettent de « décrire plutôt que définir » les pratiques cyberféministes : l'hybridité, le plaisir, la créativité, la spatialité, l'affinité, la corporalité, la fluidité, l'humour et l'ironie font du cyberféminisme une politique affichant un sourire en coin (1997, s.p.). Ces deux derniers traits - humour et l'ironie – détendent le faux sérieux du langage technoscientifique, valorisent les dynamiques interrelationnelles et conversationnelles dans le processus de recherche, et accentuent le plaisir de la pratique : « [l']humour rappelle que chaque recherche est motivée par un élan et des besoins vitaux, qu'elle est propulsée par l'envie de découvrir et le besoin de créer d'autres possibilités d'avenir » (Zitouni, p. 63). Le jeu permet en outre d'explorer les contours du genre comme performance et d'évacuer

les généralisations autour d'une certaine « nature » féminine en établissant une distinction concrète entre sexe (biologique) et genre (culturel) (Butler, 1990).

1.3.2 Perspectives critiques sur le cyberféminisme

La figure du cyborg façonnée par Haraway suscite à la fois l'excitation et la méfiance auprès des communautés féministes. Comme le présentent Lynes et Symes (2015), la tendance populaire à s'appropriier cet objet comme figure de transcendance désincarnée réitère le dualisme cartésien nourri par les discours patriarcaux du cyberspace, affectant en premier lieu les corps qui sont déjà socialement effacés (p. 129). En effet, la virtualisation du genre reliée au fétichisme technologique et à la conception du cyberspace comme lieu démocratique par excellence se fonde sur le précepte de la désincarnation, qui rejette la dimension matérielle et systémique des conditions d'oppression (Wajcman, 2004 ; Lisa Nakamura, cité dans Lynes and Symes, 2016). Ce débat perdure à ce jour, alors que des chercheuses féministes s'acharnent à démontrer comment la collecte de données sur les individus par les outils numériques affecte de manière disproportionnée les personnes marginalisées (D'Ignazio et Klein, 2020). Autrement dit, la mise en données des corps ne résulte en aucun cas en une désincarnation de ceux, bien au contraire.

Si certain·es demeurent suspect·es du battage entourant les technologies numériques et l'ouverture du « cyberspace », d'autres considèrent que les femmes doivent tout mettre en œuvre pour ne pas manquer le bateau. L'émergence des médias numériques représente, dans ce dernier cas, une opportunité de renaissance par une reprogrammation du genre, ne pouvant être assouvie qu'en brisant complètement les liens avec le féminisme des années 70 et la technophobie, l'essentialisme et la pudeur qui lui sont rattachés (Paasonen, 2005, s.p.). En rompant avec cette lignée, les cyberféministes perdent de vue les volontés politiques du féminisme : le côté sexy du « cyber » l'emporte sur l'organisation militante du « féminisme » (Fernandez et Wilding, 2002, p. 19). Certaines critiques ont tenté de renégocier ces deux pans du cyber/féminisme en considérant les dommages causés par un tel abandon de l'histoire féministe et la dépolitisation de la jeune génération et en revalorisant les points de convergence entre le féminisme historique et le cyberféminisme (Wilding, 1998 ; Fernandez et Wilding, 2002). Comme l'illustrent Fernandez et Wilding (2002), les stratégies déployées par les cyberféministes, telles que la production d'espaces non mixtes – listes de diffusion et de réseaux de correspondances pour femmes, apprentissage par

les pairs –, l'analyse féministe socioculturelle et linguistique, et la production de nouvelles imageries féministes employant tant l'essentialisme stratégique que les représentations trans, non-binaires et fluides, font écho à leurs prédécesseuses (p. 20-21). Le désir de se représenter autrement par la production d'une contre-culture cyberféministe se rattache au mouvement artistique féministe des années 70 :

This is reminiscent of many of the goals of the 1970s feminist art movement and cultural feminism which worked to create new images, identities, and subjectivities for women within the art world and mass media as well as the real world. In much the same way as '70s feminist artists appropriated non-traditional media, technologies, and techniques (such as performance, installation, video, and media interventions) to present a new content in art, wired women are now beginning to appropriate digital technologies that do not yet have an established aesthetic history²⁵. (Fernandez et Wilding, 2002, p. 21)

De même, en ignorant le passé dont iels héritent, les cyberféministes sont plus à risque de reproduire les erreurs des féminismes historiques, comme la production d'ouvrages et d'écrits qui présument un lectorat issu d'une élite intellectuelle blanche, de classe moyenne, anglophone (p. 21). Malgré ses ambitions d'inclusivité et de diversité, le cyberféminisme semble reproduire l'idée désuète d'un féminisme universel par son manque de considération pour les conditions matérielles – géographiques, culturelles, économiques, raciales – et les expériences divergentes vécues par les femmes et les personnes queers à travers le monde (p. 21). À cet effet, les contributions du féminisme décolonial décrivent la perte de la conscience oppositionnelle des féminismes noirs, autochtones et des personnes de couleur originalement inspirée par Chela Sandoval (1984) dans le *Manifeste cyborg* d'Haraway. Offrant une perspective critique subalterne sur les discours cyberféministes blancs occidentaux qui entrevoient la possibilité d'effacer les inégalités par le biais des technologies numériques, Radhika Gajjala soulève le risque que les personnes « déconnectées » d'aujourd'hui deviennent les nouveaux « illétrés » de demain (1999-2000, p. 117). Cette manœuvre aurait pour effet de dissoudre les intérêts collectifs au profit des intérêts individuels, amenuisant toute forme d'organisation et de solidarité communautaire et

²⁵ « Cela rappelle bon nombre des objectifs du mouvement artistique féministe des années 1970 et du féminisme culturel, qui visaient à créer de nouvelles images, identités et subjectivités pour les femmes dans le monde de l'art et des médias de masse, ainsi que dans le monde réel. De la même manière que les artistes féministes des années 70 se sont appropriés des médias, des technologies et des techniques non traditionnels (tels que la performance, l'installation, la vidéo et les interventions médiatiques) pour présenter un nouveau contenu artistique, les femmes branchées commencent aujourd'hui à s'approprier des technologies numériques qui n'ont pas encore d'histoire esthétique établie » (traduction).

réduisant la libération des oppressions à un enjeu d'équipement informatique (p. 123). De manière similaire, Françoise Vergès (2019) souligne comment les rêves d'émancipation individuelle nourris par le *Grrl power* omettent les structures mêmes du capitalisme et du colonialisme. Cette dynamique entre femmes branchées et femmes déconnectées nourrit un « féminisme civilisationnel », où il reviendrait aux femmes blanches occidentales éduquées ayant accès à de l'équipement technologique de raffiner les mœurs des plus « démunies » (Vergès, 2019, p. 65).

Des chercheuses féministes en sciences et technologies comme Judy Wajcman (2004) proposent de réconcilier l'approche sémantique du cyberféminisme avec une perspective féministe matérialiste du genre. Wajcman considère que la prédominance des stratégies sémantiques, comme la production d'un nouveau langage et le recours à l'ironie, nuit à la compréhension des effets matériels des technologies et à la compréhension du rôle des technologies dans la construction du genre. De plus, Wajcman identifie un paradoxe du cyberféminisme, qui attribue aux anciennes technologies un caractère technodéterministe, alors que les nouvelles revêtissent un potentiel émancipateur (p. 100). C'est à partir de cette lecture critique du cyberféminisme que l'auteurice développe une nouvelle posture – le « technoféminisme » – pour replacer la transformation et la justice sociale au cœur des pratiques féministes avec les technologies (2004). Le technoféminisme s'appuie sur les (re)configurations sociales dans lesquelles les technologies sont ancrées et sur la manière dont ces technologies peuvent faciliter ou contraindre ces réseaux de relations. Comme pour Paterson (1995), Wajcman place l'accès aux outils technoscientifiques et aux institutions au cœur du renversement technologique. Ainsi, l'expertise technologique des femmes constitue un outil important d'organisation politique et d'agentivité et met en lumière l'importance d'impliquer ces dernières dans la conception et la production même des technologies plutôt que de les préserver dans une dynamique de « réponse » à celles-ci.

1.4 Formations artistiques et féministes indépendantes à l'ère du cyberféminisme

Les cultures féministes produisent des espaces parallèles qui pourvoient à la participation des personnes marginalisées dans la société. L'articulation du cyberféminisme aménage de nouveaux lieux d'expression dans le champ de l'art, du féminisme et des technologies qui s'organisent autour d'infrastructures variées, parfois entièrement en ligne, mais le plus souvent en alternance entre les interactions en présentiel ou à distance. Là, les femmes s'approprient et réinterprètent les

technologies numériques comme outil pour la création et la mobilisation de communautés féministes (Wajcman, 2004, p. 120). Insufflant une critique féministe à la théorie de la sphère publique développée par Habermas (1989 [1962]), la notion de « contre-publics subalternes » articulée par Nancy Fraser (1990) propose un modèle alternatif qui tient compte des inégalités qui donnent forme à la sphère publique. Arènes discursives marginales, les contre-publics féministes et queers sont des circuits d'invention et de partage de contre-discours où les membres de groupes sociaux subordonnés donnent voix à des interprétations oppositionnelles de leurs identités, de leurs intérêts et de leurs besoins (Fraser, 1990, p. 123). Par ses politiques et son militantisme, le féminisme – et le cyberféminisme – parvient à faire passer les revendications d'un contre-public subalterne à l'espace public.

Malgré les facteurs systémiques et la « techno-logie » (traduction, Sharma, 2022, p. 5) masculiniste qui les maintiennent à distance des réseaux numériques, le désir de se créer un cyberspace à soi se reflète dans le nombre croissant d'initiatives et d'espaces en ligne et hors ligne dédiés aux femmes dans le domaine des nouveaux médias et des technologies numériques. Les discours et les pratiques cyberféministes se retrouvent par ailleurs régulièrement exclus des espaces dédiés à l'art et aux technologies. La publication, en 1996, du manifeste électronique « The Vagina Is the Boss on the Internet » par Anne de Haan sur la liste de diffusion nettime²⁶ et la sommation des intéressé·es à poursuivre leurs échanges sur des canaux dédiés aux femmes comme le Old Boys Network, exemplifie cette exclusion (Greene, 2000). Les contre-publics féministes et queers tirent profit des outils disponibles sur le réseau Internet afin de se retrouver en ligne et de discuter de sujets qui les touchent directement. Babillards électroniques, listes de diffusions, forums et sites web fournissent des lieux de stockage et de distribution d'information auprès de « publics intimes » (boyd, 2010).

Sur le web, les sites créés par des femmes et féministes héritent des valeurs de coopération et de partage des connaissances techniques issues des projets de mobilisation politique féministe de la deuxième vague. Pour Nina Wakeford, la création de pages ou de sites web répond à deux besoins : d'abord, celui de produire une identité publique, pour un projet donné ou pour soi-même, puis d'organiser le matériel dudit projet afin de le rendre accessible à d'autres (Wakeford, 1997,

²⁶ Fondée en 1995 par Geert Lovink et Pit Schultz, la liste de diffusion nettime est un réseau international de discussion autour de la culture des réseaux et des médias tactiques.

p. 39). Ces initiatives féministes et groupes de femmes considèrent les possibilités offertes par le réseau Internet pour la promotion d'une culture féministe, à l'instar des presses dirigées par des femmes et des cercles de parole qui voient le jour en parallèle du mouvement de libération des femmes en Amérique du Nord. Les concepteur·ices et développeur·euses féministes de sites web « tissent » des pages et des communautés pour former des toiles d'interaction qui s'étendent au-delà des réseaux informatiques (Haraway, cité dans Wakeford, p. 43-44).

D'autres outils numériques tels que les listes de diffusion, les groupes Usenet ou de simples correspondances courriel se greffent aux sites web et facilitent les communications en proposant des points de contact entre femmes. À Montréal, des projets tels que les réseaux bilingues DigitElles et NetFemmes²⁷ ainsi que le chapitre montréalais des Webgrrls²⁸ fournissent des espaces d'échanges et de discussions en ligne et hors ligne pour les femmes néophytes et initiées aux médias numériques. Actif depuis 1996, DigitElles se compose principalement de femmes qui œuvrent dans l'industrie des nouveaux médias et des technologies numériques (Sollar et al., 2001). L'objectif premier de ce réseau consiste à « faire connaître les nouveaux médias et les technologies numériques aux jeunes filles et adolescentes qui n'ont pas encore fait leur choix de carrière » en facilitant les correspondances avec des professionnelles du milieu (Sollar et al., 2001, p. 109). NetFemmes, quant à lui, est un réseau créé en 1997 dans le cadre du projet « Internet au féminin » du Centre de documentation sur l'éducation des adultes et la condition féminine (CDÉACF) en partenariat avec sept regroupements nationaux de groupes de femmes et le Réseau québécois de chercheuses féministes (RQCF) et est financé par le Fonds de l'autoroute de l'information du Ministère de la Culture et des Communications du Québec (NetFemmes, 2000). Les deux projets sont menés par Sharon Hackett, membre de la communauté du Studio XX, qui est par ailleurs répertorié sur ces deux réseaux. Enfin, le chapitre Webgrrls Montreal est initié par Joya Balfour, membre du Studio XX, suite à sa rencontre avec Aliza Sherman, fondatrice de Cybergrrl Inc. et de

²⁷ DigitElle est le chapitre québécois bilingue de l'organisme à but non lucratif canadien DigitalEve. NetFemmes, quant à lui, est un réseau créé dans le cadre du projet « Internet au féminin » du Centre de documentation sur l'éducation des adultes et la condition féminine (CDÉACF) en partenariat avec sept regroupements nationaux de groupes de femmes et le Réseau québécois de chercheuses féministes (RQCF) et est financé par le Fonds de l'autoroute de l'information du Ministère de la Culture et des Communications du Québec. Les deux projets sont menés par Sharon Hackett, membre de la communauté du Studio XX, qui est par ailleurs répertorié sur ces réseaux.

²⁸ Webgrrls Montreal est créé par Joya Balfour, membre du Studio XX, suite à sa rencontre avec Aliza Sherman, fondatrice de Cybergrrl Inc. et de Webgrrls International, un réseau mondial hybride de femmes en nouveaux médias. L'organisme adopte une posture plus entrepreneuriale que communautaire et vise à intéresser les femmes aux opportunités d'emploi et d'entreprise offertes par les technologies numériques.

Webgrrls International, un réseau mondial hybride de femmes en nouveaux médias (entrevue). Créé en 1996 par et pour les Montréalaises qui s'intéressent aux nouvelles technologies, Webgrrls Montréal offre du soutien et des formations entre pairs et organise des événements de réseautage en ligne et hors ligne pour les femmes dans le domaine des technologies de l'information et des communications (Webgrrls, 2001). L'organisme adopte une posture plus entrepreneuriale que communautaire et cherche à intéresser les femmes aux nouvelles opportunités d'emploi et d'entreprise offertes par les technologies numériques.

D'autres réseaux et collectifs d'artistes comme VNS Matrix²⁹, formé en 1991 à Brisbane et le Old Boys Network³⁰ (OBN), formé en 1997 à Berlin, dont il a été question plus tôt, produisent des œuvres, des interventions et des événements qui mettent en action la pensée cyberféministe par le biais de la création artistique. Aux États-Unis, le collectif d'art cyberféministe subRosa, fondé en 1998 à Pittsburgh en Pennsylvanie, mélange l'art, le militantisme social et la politique pour explorer et critiquer l'intersection de l'information, des biotechnologies et la justice reproductive (subRosa, s.d.). Quelques rares espaces indépendants physiques et centres d'artistes autogérés se forment autour des préceptes du cyberféminisme. Outre le Studio XX, l'organisme à but non lucratif Constant, actif à Bruxelles depuis 1997, œuvre dans le champ de l'art, des médias et des technologies à partir du féminisme et des principes du code ouvert, libre et copyleft (Constant, s.d.). Des organismes féministes des années 70-80 comme le Groupe Intervention Vidéo (GIV) et La Centrale/Galerie Powerhouse se réinventent sous l'influence du mouvement cyberféministe et l'intérêt grandissant pour les nouveaux médias en offrant des programmes et événements orientés vers les technologies numériques, la création multimédia et l'art web (GIV, 2022, p. 317).

Différents réseaux créés par et pour les femmes sont mis en place afin de faciliter le partage d'informations pertinentes à celles qui œuvrent dans le domaine des technologies numériques, des médias et de l'art. La liste de diffusion FACES, par exemple, est instaurée au printemps 1997 par un groupe d'artistes et de théoriciennes basé en Autriche en réponse aux besoins manifestes de se

²⁹ VNS Matrix est formé de Josephine Starrs, Julianne Pierce, Francesca da Rimini et Virginia Barratt

³⁰ Le Old Boys Network se définit comme une alliance cyberféministe internationale. Parmi les membres instigatrices, on compte Susanne Ackers, Cornelia Sollfrank, Ellen Nonnenmacher, Vali Djordjevic et Julianne Pierce.

rallier entre femmes et de nourrir des relations significatives dans un domaine dominé par les hommes. Comme le raconte une administratrice de la liste :

[t]hese women were already seeking out ‘the rest of us’, researching and following up on leads, gathering contacts to women and information about their work. The faces list would provide a space for exchanging all of those details within the existing minor network and also allow that network to be more inclusive, open up to new women in the field of media³¹ (FACES, s.d.).

Des initiatives canadiennes, comme le magazine en ligne *Women’space*, offrent un « lieu où les femmes militantes peuvent partager des histoires de leurs aventures sur le cyberspace et explorer comment l’Internet est utilisé comme un outil puissant pour les femmes » (traduction, *Women’space*, 1999). D’autres comme le réseau Virtual Sisterhood, le Canadian Women’s Internet Association³² vont dans le même sens. Comme le milieu féministe québécois tarde à s’aventurer sur les réseaux numériques, et que la vaste majorité des contenus canadiens sont uniquement accessibles en anglais, les technophiles et les féministes francophones doivent se tourner vers des initiatives européennes afin d’accéder à du contenu d’actualité dans leur langue (Nepton, 2011). Le projet les Pénélopes, lancé en 1996 à Montreuil en France, diffuse des informations créées par et pour les femmes en français sur le web et via une liste de diffusion (Pénélopes, 2000).

De nouveaux formats de publication numérique font également leur apparition au cours de cette période d’effervescence. Des e-Zines comme *Geekgirl* (Australie) et *Wired Woman* (Vancouver), proposent des contenus sur les femmes et les technologies et témoignent des croisements fertiles entre la production de fanzines du mouvement Riot grrl et la culture numérique. En outre, la revue en ligne n.paradoxa³³, fondée en 1996 par Kathy Deepwell, offre un premier exemple de revue dédiée à l’art et au féminisme publiée exclusivement en ligne. Quelques rares lieux d’exposition en ligne, comme le projet *The World’s Women On-Line!* commissarié par

³¹ « ces femmes étaient déjà à la recherche du “reste d’entre nous”, découvrant et suivant des pistes, rassemblant des contacts avec des femmes et des informations sur leur travail. La liste FACES offrirait un lieu d’échange de tous ces détails au sein du réseau mineur existant et permettrait également à ce réseau d’être plus inclusif, de s’ouvrir à de nouvelles femmes dans le domaine des médias » (traduction).

³² Ce dernier organise à cet effet une conférence « Les femmes et l’Internet », à laquelle participe le Studio XX en 1995.

³³ On remarque une connexion montréalaise sur le comité éditorial international de la revue dans la présence de Renee Baert, commissaire et chargée de cours à l’Université Concordia.

l'artiste médiatique Muriel Magenta et présenté en parallèle de la quatrième Conférence mondiale des femmes de Beijing en 1995, rassemblent des œuvres numériques de femmes d'à travers le monde (Magenta, 1996). La contribution du Studio XX à la diffusion de l'art web des femmes et à la reconnaissance de cette forme d'art comme légitime sera considérable, comme nous le verrons dans les prochains chapitres.

1.5 Conclusion partielle

Cette entrée en matière nous a permis de tracer le réseau de relations qui ancre le Studio XX dans son contexte d'émergence. L'analyse généalogique nous a mené·es, en premier lieu, vers un portrait des interrelations entre féminisme, art et technologie dans la décennie 90 au Québec et au Canada. En seconde partie, nous nous sommes penché·es sur l'assemblage de la culture cyberféministe en réponse à ce contexte pour ensuite accueillir les différentes critiques formulées à son égard. Notre analyse a relevé l'importance de situer les organismes et les usages technologiques dans leurs cultures locales. Le contexte exposé ci-dessus permet d'observer et de penser le cyberféminisme et son activation dans le contexte canadien, québécois et montréalais et dégage des spécificités qui servent ses visées politiques. Les premières manifestations du Studio XX se positionnent en réponse (en *réaction*) à leur environnement direct et dans l'urgence d'agir et de lutter de manière créative face aux injustices.

CHAPITRE 2/CARTOGRAPHIE DES PRATIQUES FÉMINISTES DE CONNECTIVITÉ

Connectivity or collaborations; affinities between bodies and practices suggesting not only a connection of like but of the dissimilar in the desire for exchanges and friendship at a personal level, connections at an intellectual level, transformations at the political and economic level of the distribution of power and capacities. For me, this is virtuality in its originary sense of potentiality. It is an approach to theorizing I learned from feminism. It includes in its agenda for critical writing the chance to respond to what is affective, in an equally affective and engaged way. It risks failure. Finally, it is a practice that needs these frictions to produce any sensation or movement at all in this field called new media³⁴

— Kim Sawchuk, 1995, p. 251

2.1 Présentation générale

Prononcé par Kim Sawchuk lors de la sixième édition du symposium ISEA pour l'art électronique tenu à Montréal à l'automne 1995, l'extrait placé en exergue peut être lu comme témoin de la formation imminente du Studio XX/Ada X. Dans ce point de vue critique sur les rapports entre artistes et chercheur·euses, Sawchuk se positionne en faveur d'une connexion productive — parfois antagoniste, mais toujours ouverte aux débats — entre théorie et pratique de l'art, des médias et des technologies. Dans un contexte où les discours sur la connectivité envahissent le champ médiatique et les politiques gouvernementales, Sawchuk formule, en complicité avec ses collègues et amies, une lecture incarnée et sociale du concept où l'interaction entre « frictions critiques » et « affinités connectives », issues de la pensée par le corps chère au féminisme donne lieu à des assemblages inusités recelant de nouvelles potentialités d'action matérielles dans le monde (p. 250).

Ce deuxième chapitre se consacre à une exploration de la connectivité et de sa négociation par les membres du Studio XX. Terme francisé de la langue anglaise, la connectivité (*connectivity*)

³⁴ « Connectivité ou collaborations ; affinités entre les corps et les pratiques suggérant non seulement une connexion du semblable, mais aussi du dissemblable, à travers un désir d'échanges et d'amitié au niveau personnel, de connexions au niveau intellectuel, de transformations aux niveaux économique et politique de la distribution du pouvoir et des capacités. Pour moi, c'est la virtualité dans son sens originel de potentialité. C'est une approche de la théorisation que j'ai apprise du féminisme. Elle inclut dans son programme pour l'écriture critique la possibilité de répondre à ce qui est affectif, dans une approche tout aussi affective et engagée. Elle risque l'échec. Finalement, c'est une pratique qui a besoin de ces frictions pour produire une sensation ou un mouvement quelconque dans ce champ que l'on appelle les nouveaux médias » (traduction).

correspond à la capacité, pour un individu ou un organisme, de se connecter à un réseau informatique (Office québécois de la langue française). Les questions de recherche suivantes guideront mon analyse : comment le Studio XX a-t-il mis en œuvre un engagement féministe avec les technologies numériques, et tout particulièrement avec le réseau Internet et le web ? Quels rôles les technologies numériques occupent-elles dans la volonté de connexion, de contact et de rencontre au sein de la communauté féministe en arts médiatiques ? Les formes de travail et d'organisation qui facilitent les pratiques féministes avec les médias numériques forment la clef de voûte de ce chapitre. Dans un premier temps, je concrétiserai mon objet d'analyse par la présentation d'une histoire sociale du Studio XX en abordant sa composition première, sa formalisation progressive, l'articulation de son mandat et sa connexion simultanée au réseau Internet. Dans un deuxième temps, j'évaluerai comment l'infrastructure et les activités du Studio XX mettent en œuvre une pratique féministe des médias numériques basée sur une économie alternative à l'intersection de l'organisation communautaire et des politiques féministes. J'observerai à ce titre comment la coopération et le renforcement communautaire opèrent au profit de l'accessibilité : en mutualisant les ressources, en entretenant les liens entre les individus, les pratiques et les technologies, en connectant les besoins et les capacités des un·es et des autres. Dans l'ensemble, ce chapitre m'amènera à cartographier l'écosystème des pratiques médiatiques féministes qui facilitent la mise en œuvre d'une connectivité féministe.

2.2. Analyse critique du discours sur la connectivité

Dans une économie du capitalisme tardif qui carbure à la numérisation et à l'extraction de données performées par des plateformes numériques corporatives, nous sommes à même de porter un autre regard sur la culture de la connectivité qui émerge vers la fin du siècle. Dans une analyse historique critique des médias sociaux, Van Dijck (2013) explique comment des plateformes telles que Facebook, YouTube et Instagram ont remodelé la socialité d'une culture de la participation à une culture de la connexion. Avec le développement du web 2.0, des termes tels que « collaboration », « social » et « participation » deviennent commercialisables pour les plateformes corporatives qui exploitent le pouvoir et le profit des contenus générés par les utilisateur·ices. En positionnant la socialité comme un produit, les plateformes sociales usent de la connectivité comme ressource pouvant être techniquement conçue, exploitée, et profitable, tout en la faisant passer comme une nécessité à la création et au maintien d'un contact social : « “[r]endre le web social” signifie en

réalité “rendre la socialité technique” » (traduction, 2013, p. 12). La recherche sur l’impact des médias sociaux oppose deux écoles de pensée qui défendent, d’une part, l’ouverture de nouveaux potentiels créatifs et politiques, et de l’autre, le confinement de cette créativité à l’intérieur de plateformes propriétaires où les individus sont sujets au contrôle corporatif, à la surveillance et au travail immatériel exploiteur (Fenton et Barassi, 2011, p. 180).

Au cours de la décennie 90, les discours sur la connectivité et les stratégies libérales apolitiques d’accès universel au réseau Internet servent une vision fétichiste et solutionniste de la technologie, où la connexion au réseau Internet devient impérative à l’*interaction* et à l’intégration à une société néolibérale en formation (McPherson, 2014). Des campagnes publicitaires et des slogans comme « *Don’t be a roadkill on the information highway !* » génèrent des discours d’épouvantes et de peur devant l’éventualité de devenir un·e accidenté·e de la route de l’information. Celles-ci témoignent en outre d’une ascendance des pays « développés » sur les autres cultures technologiques, qui se traduit en une forme de suprématie numérique (Faye Ginsburg, cité dans MacPherson, 2014, p. 247-248). L’exemple donné par Kim illustre de façon judicieuse la manière dont ces discours se matérialisent en contexte médiatique québécois :

When searching for discussions of interactivity in the media for this paper, my library search inevitably coupled the term with the research of Videotron, the [Québecor] Quebec cable company who have been investigating and promoting home shopping and playing blackjack via your t.v. for some time. It made me wonder whether interactive engagements are a desirable state of affairs after all, and who was doing the desiring³⁵. (je souligne, Sawchuk, 1995, p. 250-251)

Les perspectives cyberféministes sur la connectivité font face à des tensions entre le désir de contrer le fossé numérique qui discrimine les personnes marginalisées par le genre, la race et la classe et l’excitation procurée par la nouveauté technologique et leurs promesses. D’une part, les groupes engagés dans la lutte féministe gardent une certaine méfiance pour le battage numérique alors que les artistes et les jeunes générations ont plutôt tendance à tomber dans le deuxième clan. Les membres du Studio XX adhèrent à une conception de la connectivité cyberféministe qui peut

³⁵ « En cherchant des articles sur l’interactivité dans les médias pour cette présentation, ma recherche en bibliothèque a inévitablement associé le terme à Vidéotron, la compagnie québécoise de télécommunication qui investigate et promeut depuis un certain temps le télé-achat et le blackjack via votre téléviseur. Cela m’a amené à me demander si l’engagement interactif était un état de choses souhaitable après tout, et *qui était réellement à la source de ce désir* » (traduction).

s'arrimer à la pensée critique. Les connexions portent en elles le *potentiel* de faire advenir l'action, mais ne produisent pas en elles-mêmes de transformation sociale. C'est d'ailleurs ce que Susan Hawthorne et Renate Klein mettent en évidence à travers leur conception du cyberféminisme comme négociation de la connectivité, de la critique et de la créativité :

*Connectivity provides us with the means for communicating, acting together in the real world, and for sharing information and resources. Critical engagement enables us to develop discernment, to rise above the hype and seductiveness of this new and powerful medium. And creativity should not be underplayed in the electronic culture, as it could be an important source and sustenance for social change in the future*³⁶. (1999, p. 24)

Or, afin d'être activé, ce potentiel repose sur les politiques et la pratique mises à exécution par les communautés féministes. Paradoxalement, c'est dans un contexte de connexion quasi totale au réseau Internet et de déconnexion à la collectivité – amplifié par le confinement récent et les crises écologiques, sanitaires, humaines – que nous devons réactiver la connectivité de manière féministe (Stark et al., 2020, p. 448-449). Malgré l'accessibilité grandissante de l'information relative aux femmes et au féminisme sur le web, nous devons nous rappeler que cette information doit être contextualisée politiquement et actée sous forme de pratiques créatives et militantes situées pour devenir signifiantes dans la connexion et la mobilisation des individus (Wilding, 1998, p. 10). Comme une extension de la critique de cyberféministe à l'ère des plateformes numériques et des réseaux sociaux, Aristeia Fotopoulou déconstruit l'imaginaire social du « féminisme en réseau », dans lequel elle identifie une contradiction entre l'esprit de la « sororité numérique » et les réalités matérielles des femmes qui impactent leur participation et leur accès aux technologies numériques (2016). Il est donc impératif de replacer la question du féminisme au cœur des pratiques de connectivité. L'histoire de la formation du Studio XX et l'examen des pratiques féministes de connectivité auxquelles elle donne lieu peuvent nous assister en ce sens.

³⁶ « La connectivité nous donne les moyens de communiquer, d'agir ensemble dans le monde réel et de partager des informations et des ressources. L'engagement critique nous permet de développer notre discernement, de nous élever au-dessus du battage médiatique et de la séduction de ce nouveau et puissant média. La créativité ne doit pas être sous-estimée dans la culture électronique, car elle pourrait s'avérer une source importante de changement social » (traduction).

2.3 « We don't want women to be roadkill on the information highway ». Une histoire sociale du Studio XX

Dans une entrevue vidéo réalisée par l'équipe du Studio XX à l'occasion du 20^e anniversaire du centre, les quatre amies et cofondatrices Kathy Kennedy, Kim Sawchuk, Patricia Kearns et Sheryl Hamilton ressassent leurs souvenirs afin d'y déterrer les premiers germes des événements qui mèneront à la constitution de l'organisme. Kennedy raconte comment le désir de mettre en commun les ressources à leur disposition et les savoir-faire spécialisés acquis dans le cadre de leur pratique agit comme catalyseur dans la formation du collectif. Tirant profit de leurs privilèges socioéconomiques et institutionnels, elles souhaitent participer à contrer la fracture sociale autour du numérique :

When my best girlfriends and I decided to start Studio XX, this was a time, so long ago, the beginning of the web, where there was an actual digital divide between women and men and their access to computers, their feeling about capability or just a feeling of intimidation toward technology³⁷ (Ada X, 2016).

Lors d'un 5 à 7 de balcon typiquement montréalais agrémenté de martinis maison, elles partagent leur sentiment d'exaspération vis-à-vis des politiques canadiennes sur la construction de la nouvelle autoroute de l'information, qui reproduisent le discours colonial, patriarcal et capitaliste de conquête et de domination de l'espace, cette fois appliqué aux environnements numériques :

I could see in the documents on kind of the « new information superhighway » as it was being called using images of like... You know voyagers in canoes! And a highly masculinized kind of patriarchal image of sort of the domination of space [laughs] basically... In order to promote a new kind of economy! And I was just thinking: « Fuck! Not again! » You're just replicating tropes that had been around for hundred years in the kind of digital imaginary that was being constructed. So Trish [Patricia] and, you know, we would sit around and we'd have martinis on my balcony [laughs]! I remember it! We were having martinis on the balcony and we're like « We should do something! Someone's gotta do something! » And so I don't know it just kind of formed³⁸ (Sawchuk, entrevue).

³⁷ « Lorsque mes meilleures amies et moi avons décidé de lancer le Studio XX, c'était une époque, il y a si longtemps, au début du web, où il existait une véritable fracture numérique entre les femmes et les hommes et leur accès aux ordinateurs, leur sentiment à l'égard de leurs capacités ou tout simplement un sentiment d'intimidation face à la technologie » (traduction).

³⁸ « Je pouvais voir dans ces documents relatifs à ce genre de "nouvelle superautoroute de l'information", comme on l'appelait, des images de genre... Tu sais, des explorateurs en canot ! Et une image patriarcale très masculinisée de la

C'est à partir de ces constats que les fondatrices proclament en cœur : « *if we don't want women to be roadkill on the information highway, we need to drive our own car*³⁹ ». Cette phrase porte en elle-même la raison d'être de leurs ambitions ; elle incarne le refus primordial qui allume l'étincelle nécessaire aux membres du collectif pour se mettre en action, rompre le silence et s'organiser. Cette reprise de pouvoir face à une situation de dépossession relève du « snap féministe », décrit par Sara Ahmed comme un point de rupture, le moment où nous refusons l'héritage qui nous est transmis et rompons le cycle de reproduction du silence en faisant éclater une parole vive, abrasive, *snappy* (2017). Le développement d'une « conscience-en-résistance » (Sandoval, 2011[2000]) et la théorisation du refus comme politique féministe héritent du travail réalisé par les féministes latino-américaines, noires, queer, trans et autochtones (Ahmed, 2017 ; Cifor et al., 2019). La négation, comprise comme un non-consentement, se veut être un outil puissant permettant d'ouvrir et de mettre l'emphase sur des futurs alternatifs radicaux (José Esteban Muñoz, cité dans Cifor et al., 2019).

D'un autre côté, l'emphase exercée sur l'accès universel à Internet et de la lutte contre la fracture numérique mérite une relecture critique. Comme le suggèrent Radhika Gajjala (1999) et Tara McPherson (2014), les innombrables initiatives mises en place à l'époque pour fournir un point d'entrée à l'autoroute de l'information pour ceux qui n'en avait pas présument que l'accès à l'équipement et aux outils numériques garantit l'engagement citoyen. L'association des technologies avec la culture démocratique perdue dans notre société contemporaine, où les stratégies numériques dans les domaines de l'éducation et de la culture foisonnent, mais où les questions de littératie numérique, d'intérêts collectifs et de diversification des médias demeurent peu réfléchies (McPherson, 2014, p. 3 ; Gajjala, 1999, p. 123).

Parallèlement à l'inquiétude entourant l'accès inéquitable aux technologies numériques, les membres fondatrices du Studio dénoncent l'exclusion des femmes dans le milieu des arts médiatiques et la culture technomasculiniste qui y règne. La tenue du ISEA95 constitue un

domination de l'espace pour promouvoir une nouvelle économie [rires] ! Et je me suis dit : "Fuck ! Pas encore !" Vous faites juste reproduire les tropes qui existent depuis des centaines d'années dans le genre d'imaginaire numérique qui était en train d'être construit. Donc Trish [Patricia Kearns] et, tu vois, on était assises avec nos martinis sur nos balcons [rires] ! Je m'en rappelle ! On buvait des martinis sur le balcon et on se disait : "Il faut faire quelque chose ! Quelqu'un doit faire quelque chose !" Et donc, je ne sais pas, ça s'est formé tout seul » (traduction).

³⁹ « si nous ne voulons pas être des accidents de la route sur l'autoroute de l'information, nous devons conduire notre propre voiture » (traduction).

deuxième élément déclencheur à l'agencement du Studio XX, cette fois en réponse aux biais de genre dans le domaine des arts médiatiques. Sawchuk se remémore son expérience de l'événement et des effets qu'il produit sur son groupe d'amis et de collègues :

The other thing that happened is that because the involvement with the arts community, ISEA [...] came to Montreal and Nell [Tenhaff]⁴⁰ and myself and a bunch of us went to ISEA and we thought : « Where are the f... Where are the women?! » Like it was so, this kind of, we thought: male, techno robotic art, the Daleks⁴¹, you know? [...] we were so disturbed⁴² (entrevue).

Plusieurs femmes ayant soumis leur travail au symposium reçoivent un refus de la part du comité de programmation et ratent une opportunité de présenter leurs œuvres dans ce contexte d'envergure internationale (Sawchuk, entrevue). C'est dans ces circonstances que Sawchuk, Kennedy, Nell Tenhaff et d'autres acolytes qui participent à l'événement proposent aux refusées d'organiser des « para-activités » en marge d'ISEA (Sawchuk, entrevue ; Sawchuk, 2007). Ces événements non officiels leur permettent de diffuser des œuvres médiatiques réalisées par des femmes, comme le projet *BIT Phone* du Bureau of Inverse Technology (BIT), formé des artistes et ingénieures Natalie Jeremijenko et Kate Rich, installé dans la résidence personnelle de Sawchuk grâce à son modem et à sa connexion Internet (Sawchuk, entrevue ; Studio XX, 1996). C'est également lors de ce rendez-vous que le groupe fait la rencontre de VNS Matrix, avec qui elles organisent une présentation performative spontanée. L'événement se déroule à l'espace Geordie situé au 4001 rue Berri dans le quartier du Plateau Mont-Royal, futur lieu de résidence du Studio XX, et connaît un véritable succès avec la venue de près de 200 personnes (Sawchuk, entrevue).

⁴⁰ Nell Tenhaff est une artiste canadienne, autrice et professeure féministe alors impliquée à La Centrale/Galerie Powerhouse.

⁴¹ Les Daleks sont des créatures extraterrestres fictives insensibles déterminées à exterminer tout ce qui s'interpose sur leur chemin dans leur conquête de l'univers. Elles ont été créées pour la série télévisée britannique *Doctor Who* (Wikipédia).

⁴² « L'autre chose qui s'est produite, c'est qu'en raison de l'implication de la communauté artistique, ISEA est venu à Montréal et Nell [Tenhaff] et moi et un gang d'entre nous sommes allés au ISEA et on s'est dit : "Où sont les... Où sont les femmes ?!" C'était tellement, ce genre d'art technorobotique masculin, les Daleks, vous voyez ? » (traduction).

2.3.1 Entre art et militantisme. Articulation du Studio XX

Devant l'effervescence et le « désir sincère » (Kennedy, 2016 ; Sawchuk, entrevue) de la communauté artistique féministe⁴³ à voir advenir un espace pour les femmes et les médias numériques, les co-conspiratrices instiguent un contexte de rassemblement qui permet « aux femmes de développer les outils et qualités nécessaires pour participer pleinement dans le monde de la technologie “branchée” » (Studio XX, 1999b). La théorie de l'érotisme formulée par Audre Lorde nous offre un modèle affectif pour saisir l'énergie qui conduit à la formation d'une telle communauté. Comme l'indique la chercheuse Amber Jamilla Musser d'après Lorde, penser à partir de l'*affect* permet de décentrer l'identité comme base de l'agencement communautaire pour considérer la formation de communauté autour de flux affectifs, caractéristiques du sujet pluriel (cité dans McKinney, 2020, p. 11). Le désir exprimé à ce stade n'est donc pas de produire une infrastructure permanente ou de s'embourber dans les démarches administratives, mais plutôt de se laisser porter par la spontanéité et l'énergie des membres par effet d'adhésion.

Les fondatrices embrassent l'approche guérilla adoptée par d'autres collectifs artistiques œuvrant à l'intersection de l'art et de l'action sociale, comme les Guerilla Girls, pour observer ce qui peut émaner d'interventions ponctuelles à saveur critique (Sawchuk, entrevue). Dans cette volonté de former un contre-public, le groupe souhaite créer une coalition avec d'autres organismes — groupes minoritaires, communautés immigrantes, groupes de femmes — pour se conscientiser et formuler une réponse à l'exclusion, par la critique des discours, mais aussi agir autrement, de façon à reconnaître et à unir (et non pas unifier) les différences (Sawchuk, entrevue). Le Studio XX se forme ainsi au croisement de l'action sociale, de la théorie critique et de l'art. Cet agencement pluriel est informé par les expériences individuelles de ses instigatrices, qui gravitent autour des institutions et des organismes artistiques, de l'action communautaire, des groupes de femmes et du milieu universitaire. Leurs premières activités se forment dans un esprit d'urgence et de contrepoint, souvent autour ou en réponse à d'autres événements plus structurés et mieux financés comme le ISEA95.

⁴³ Il est important de souligner de nouveau qu'à cette époque, peu de femmes s'affirmaient ouvertement comme féministes. Tant dans les milieux francophones qu'anglophones, le mot semble connoté d'une certaine lourdeur ou d'une attitude vieux jeu dont les plus jeunes générations souhaitent se départir.

Au cours de ses cinq premières années de vie, le Studio XX traverse une période de formalisation progressive. À partir de sa forme première de collectif composé d'universitaires, d'artistes, de professionnelles, d'étudiantes et de techniciennes, le Studio XX est ensuite passé à un groupe d'intervention socioculturel répondant aux besoins des femmes dans le domaine des nouvelles technologies numériques (Studio XX, 1995), à un centre de ressources en médias numériques pour femmes (Bérubé, 1997 ; McGovern, 1997), pour enfin parvenir à sa structure actuelle comme centre d'artistes autogéré féministe en médias numériques (Hamilton, 1998 ; Ouaknine, 1998 ; Cotton, 2000). L'ancrage dans la localité montréalaise fait partie du modus operandi du groupe. Malgré le retentissement autour du cyberspace et de la mondialisation, les co-fondatrices insistent sur l'importance de maintenir des activités et une culture numérique imprégnée par les coutumes et les traditions locales : « *[t]hat's about thinking about, as we move into the digital world, we don't leave place behind, and there's still an offline world in a locale that needs to be cultivated* » (Sawchuk, 2021). Cette interprétation *située* de la technologie résonne avec les critiques du féminisme matérialiste, qui revendiquent une définition localisée et incarnée des technologies, en opposition à la logique cybernétique, afin d'en dégager des actions opportunes (Wajcman, 2004 ; Bromseth et Sundén, 2011).

Agité par les arrivées et les départs, les horaires variables et l'enthousiasme fluctuant de ses membres, le Studio XX connaît ses propres vagues internes, chacune étant associée à une culture organisationnelle et à une identité spécifique. L'organisme se réorganise continuellement autour des membres qui ont l'énergie et la volonté de faire naître de nouveaux projets. Sawchuk explique comment les ressources financières limitées (ou inexistantes) du Studio et le travail bénévole ont influencé la coordination autour de l'énergie féministe des membres :

whoever had the energy to put something in, even if you had been involved with things at the beginning, you had to let go. And so there was always a sense of all of us that if you weren't putting in, you couldn't make demands that you stick to an original agenda [...] we would all sort of say that we were not there to police and babysit the next generation. That feminism was an evolving thing and whoever was putting the energy into doing this, even if we didn't agree with things, we just had to let it go⁴⁴. (Sawchuk, entrevue)

⁴⁴ « quiconque avait l'énergie de mettre quelque chose en place, même si vous aviez été impliqué dans des choses au début, vous deviez lâcher prise. Nous avons donc toujours eu le sentiment que si nous ne participions pas, nous ne pouvions pas exiger que nous nous en tenions à un programme original » (traduction).

Ce trait spécifique au fonctionnement du Studio XX traduit une définition inclusive du féminisme dans la performance d'un « activisme connectif » en perpétuelle recombinaison avec et autour des gens, de l'art et des technologies à disposition (Renzi, 2020). La « première vague » du Studio XX, associée à la force directrice de Kennedy, est caractérisée par la création d'un espace social où l'esprit « grassroots » et la transmédialité font la particularité des activités. À partir de 1997, le Studio XX entre dans sa « deuxième vague », une période décrite par Hamilton comme la numérisation et la mise en ligne des activités du centre (entrevue). Cette transition se caractérise dans la nomination de Catherine McGovern en tant que première coordinatrice de la programmation rémunérée. Originaire de Vancouver, McGovern est une artiste visuelle et une travailleuse culturelle active dans le milieu artistique féministe montréalais, où elle œuvre à titre de membre du comité de programmation de La Centrale/Powerhouse et agente de développement de novembre 1995 à mai 1996. Dans le cadre de ses tâches, elle assure notamment la préparation, la création et la maintenance du site web de La Centrale (<http://www.accent.net/lacentrale>), rôle qui lui servira à endosser les responsabilités de webmaîtresse au Studio XX. Diplômée en arts visuels de l'Université Concordia, elle s'initie très tôt aux pratiques d'art sur le web et est une réelle visionnaire dans le domaine du net.art, intérêt qui se traduit dans l'emphase posée sur les activités en ligne.

2.4 Connexion au réseau Internet. « Certainement ! Mais pas n'importe comment »

Alors que les discours et les politiques publiques sur « l'autoroute de l'information » pressent la société civile canadienne à se connecter coûte que coûte au réseau Internet, le Studio XX finance une étude de terrain réalisée par Colette Lelièvre sur l'utilisation des technologies de communication et de l'informatique par les groupes de femmes à Montréal dans le cadre de « Terre à Terre dans le cyberspace ». Le rapport produit à l'issue de cette étude (Lelièvre, 1999) réalisée auprès de onze organismes, dont le Collectif des femmes immigrantes, Stella et le Centre de santé des femmes de Montréal, conclut que la connexion à Internet et au web doit être une manœuvre mûrement réfléchie, réalisée en correspondance avec les désirs et la culture organisationnelle des groupes communautaires. Ce faisant, une telle connexion ne devrait pas mener au détriment du contact direct, en face à face, avec et entre les membres de la communauté locale, mais bien nourrir celui-ci en facilitant la possibilité de rencontres, conviction que chérit le Studio XX (Lelièvre, 1999 ; Sawchuk, 2007, p. 49).

La connexion du Studio XX au réseau Internet s'effectue en parallèle de la formation du groupe, à l'automne 95, à partir d'un esprit de coalition : le partage des ressources ainsi que l'alliance avec d'autres organismes lui permettent de se frayer un chemin vers le « cyberspace » et d'investir le terrain de possibilités (et de contraintes) offertes par les réseaux numériques. Les membres du collectif participent à bâtir l'infrastructure numérique du centre en réunissant leurs équipements personnels pour un usage commun. Après avoir fourni un premier ordinateur Macintosh à l'usage du collectif, Kennedy parvient à mettre la main sur un modem à 56 kbit/s pour connecter son appareil au réseau Internet via la ligne téléphonique du local où il est installé⁴⁵. Siégeant au 4001 rue Berri, le Studio XX côtoie plusieurs organismes culturels et partage un coin reclus des bureaux de la troupe de théâtre anglophone Teesri Duniya⁴⁶. L'espace, qui leur est fourni gratuitement par la troupe, leur donne également accès aux services de télécommunications auxquelles elle souscrit. Une première expérience de connexion abordable, donc, mais tout de même marquée de défis techniques causés une transmission intermittente et ralentie, une interface laborieuse et une courbe d'apprentissage abrupte⁴⁷.

Étape déterminante et précoce dans la mise en pratique du mandat du Studio, le branchement au réseau Internet permet au groupe de mettre en place une adresse électronique (studioxx@odyssey.net) de même qu'une « page d'accueil sur le World WideWeb » (<http://www.odyssee.net/~studioxx>), qui servent toutes deux de points de contact avec la communauté en ligne (Studio XX, 1996)⁴⁸. Si certains membres entrevoient dans les réseaux numériques un potentiel certain pour documenter et promouvoir les activités du groupe, le manque de connaissances techniques et de disponibilité pour prendre en charge la responsabilité de *faire vivre* le Studio XX en ligne pose entrave. L'extension des activités du centre sur le réseau Internet et le web exige un personnel spécialisé et dédié à la tâche, qui puisse assurer à la fois la conception

⁴⁵ Le groupe se voit subséquemment offrir un deuxième ordinateur, don de la compagnie montréalaise Softimage Inc. (Studio XX, 1997).

⁴⁶ L'histoire immobilière du centre mériterait à elle seule une recherche approfondie. Des projets comme *Projet de relocalisation* de Benjamin J. Allard (2023) ou mes propres enquêtes sur l'histoire du bâtiment 2-22 pour *dans le souffle de c.* (2022) mettent en lumière les relations entre les artistes et l'accès à l'espace des centres d'artistes autogérés selon les politiques économiques culturelles et la géographie urbaine.

⁴⁷ Hamilton estime qu'il est probable que le Studio ait payé une certaine somme d'argent pour la connexion Internet, mais comme iels opéraient sans financement, il est peu probable que les membres aient eu la capacité de couvrir l'entièreté des frais (entrevue).

⁴⁸ Le Studio fait alors affaire avec un fournisseur de services Internet basé à Montréal, Odyssey, qui offre également des services d'hébergement de site web et d'adresses électroniques. Il aurait également eu recours aux services de Internauts.ca, où un autre nom de domaine est enregistré : <http://www.internauts.ca/~studioxx>.

et la maintenance du site web et des communications en ligne, ainsi que des ressources techniques. C'est pourquoi, après une première année d'opération, le Studio XX dépose une demande de subvention au Conseil des arts et des lettres du Québec afin de financer la main-d'œuvre nécessaire au développement et le maintien de trois secteurs d'activité en ligne : la liste d'envoi, le site web ainsi qu'une liste de diffusion⁴⁹. Rassemblée sous le projet composite « ConneXXions », cette proposition entreprend de bonifier le site web du Studio en y incluant davantage d'information sur ses activités, de connecter sa communauté à des initiatives et des enjeux pertinents et de donner plus de visibilité aux contributions des femmes dans le milieu des arts médiatiques (Studio XX, 1996). Comme les autrices de la demande le formulent elles-mêmes : « Internet nous semble actuellement le média par excellence pour servir, informer, “guider” et lier un nombre grandissant de groupes, d'artistes et de femmes, ce qui est au cœur même du mandat du Studio XX » (1996). Le Studio dispensant des ateliers de formation sur l'utilisation d'Internet et la création de sites web, les administrateur·ices souhaitent donner l'exemple en se donnant les moyens d'expérimenter les réseaux informatiques.

2.5 Vers une connectivité féministe

Pour les membres du Studio XX, l'accès des femmes et des groupes marginalisés aux technologies numériques repose d'abord et avant tout sur la capacité à entrer en contact avec les autres et à se solidariser. Autrement dit, la formation d'une communauté féministe critique autour de la technologie prédomine sur la technologie en elle-même (Sawchuk, entrevue). Bien que la question de la fracture numérique soit un catalyseur à la formation du centre, le large éventail d'activités proposées permet de répondre à une diversité de besoin auprès de la communauté et ne s'arrête pas à l'accès à l'équipement ou à la formation technique.

La production de médias et les usages féministes des technologies offrent des modèles économiques alternatifs basés sur la libre circulation de l'information, la diffusion de concepts, le partage d'équipement et la création de modes de résistance pour la transformation sociale (Zobl & Drüeke, 2012). Cette forme de mutualisation crée un pouvoir entre les participant·es qui mettent

⁴⁹ Les entrevues n'ont pas pu confirmer l'existence d'une telle liste modérée par le Studio XX. Toutefois, des demandes et rapports de subvention font mention d'un groupe de discussion électronique sur les implications des femmes dans les nouvelles technologies et leurs contributions aux arts médiatiques sur Majordomo (majordomo@concordia.ca), le logiciel de médiation de courriel hébergé sur le serveur de l'Université Concordia.

en commun leurs savoir-faire, leurs ressources matérielles, et leurs expériences personnelles. Les objectifs explicités sur le site web du Studio XX vont comme suit :

L'objectif principal de Studio XX est d'offrir aux femmes un meilleur accès à la technologie digitale. Accès est pour nous le mot clef. Fournir un ordinateur et enseigner quelques techniques de base n'est pas suffisant pour acquérir les connaissances qui permettent un apprentissage adéquat... Pour vraiment apprendre à utiliser et intégrer ces technologies il faut offrir aux femmes de l'information et des outils qui leur permettent de développer l'habileté et la confiance nécessaire pour parachever leur propre apprentissage (comment s'y retrouver dans la jungle du langage « techno » par exemple). Démystifier ces technologies est aussi un objectif important pour XX. (Studio XX, 1999b)

Cette vision de l'accès comme engagement communautaire, l'autonomie et apprentissage par les pairs rejoint la définition du cyberféminisme dans son mandat d'action sociale ancrée sur le terrain pour revendiquer l'agentivité technologique, que nous avons abordé dans le précédent chapitre. Les membres du collectif performant un « activisme informationnel » (McKinney, 2020) en débroussaillant, en sélectionnant et en livrant des informations pertinentes aux femmes qui souhaitent développer une certaine autonomie avec les technologies numériques ou qui sont tout simplement curieuses de comprendre leur fonctionnement pour mieux rompre le sort de la mystique numérique.

Les opportunités de rencontre entre membres sont activées par la *connectivité*, dans une compréhension hybride du terme. Principalement employé pour décrire la possibilité de se brancher au réseau Internet, le terme est détourné par les membres du Studio XX pour décrire la capacité d'entrer en relation, de réseauter et de faire communauté avec d'autres, que ces rencontres soient médiées par des technologies numériques ou non. Comme le mentionne l'artiste transmédiatique co-animatrice des XX Files/ffiles Valerie Walker, la constitution du Studio XX repose sur la conviction que les femmes ont le pouvoir de se rassembler, d'apprendre et de s'enseigner les unes les autres à user des technologies numériques dans le cadre de leurs pratiques (2016). Cette connectivité sert donc non pas à créer un réseau toujours plus abondant, mais plutôt de cultiver un ensemble de pratiques sociales, d'*habitus* (Bourdieu, 1980), produisant des relations significantes et enrichissantes entre femmes et personnes queers dans une volonté d'émancipation collective.

Rather than just assuming that access was a necessity or that we all needed to get on line or on board, we wanted to better understand the needs, desires, hopes and expectations of specific users. Access is tied to social and economic class and in the 1990s the divide between the haves and have-nots with access to the hardware and infrastructure was deep. We wanted to do our bit not only to bridge the so-called 'digital divide' but to determine how the bridge would be build and to figure out where we wanted this bridge to go⁵⁰. (Sawchuk, 2007, p. 50)

L'accès constitue un axe central du mandat du Studio XX. L'accessibilité des ressources matérielles et théoriques passe par une connexion préalable à la communauté, par laquelle le·a membre est en mesure de cultiver un rapport créatif et critique avec les technologies numériques. C'est pourquoi le Studio XX priorise le renforcement communautaire « que ce soit dans son espace physique, parmi ses membres, ou virtuellement » (traduction, Catherine McGovern citée dans Skidmore, 1998, p. 37). L'accès se montre intrinsèquement lié aux pratiques médiatiques⁵¹ qui contribuent à mobiliser un réseau de participant·es autour d'une approche féministe des technologies. Cette compréhension du féminisme comme « *techne* » comprend l'ensemble des procédés dans lesquels s'engagent les individus, que ce soit grâce à des outils numériques ou autre, pour *faire* le féminisme, et s'intéresse avant tout au geste plutôt qu'à l'artefact (Rentschler, 2019).

2.5.1 Faire avec (making do), faire soi-même (DIY), faire ensemble (DIO)

Les récits sur les premières années d'activité du Studio XX font valoir la capacité d'action des membres de la communauté malgré l'absence de subventions et d'infrastructure conséquentes. D'abord financées par des levées de fonds et la vente de boissons lors des événements, les organisatrices parviennent à subvenir à leurs besoins avec peu. La motivation première des femmes qui s'investissent dans le projet repose sur le désir d'agir et de s'organiser dans un contexte où peu d'espaces pouvant réunir le féminisme, les médias numériques et les arts existent. Ce faisant, l'esprit DIY et l'esthétique pirate du Studio XX dans ses premiers jours lui permettent de trouver

⁵⁰ « Plutôt que de supposer que l'accès est une nécessité ou que nous devons toutes nous mettre en ligne ou monter à bord, nous voulions mieux saisir les besoins, les désirs, les espoirs et les attentes d'utilisateur·rices spécifiques. L'accès est lié à la classe sociale et économique et, dans les années 1990, le fossé entre ceux qui avaient accès à l'équipement et à l'infrastructure et ceux qui ne l'avaient pas était marqué. Nous voulions apporter notre contribution, non seulement pour combler ce que l'on appelle la "fracture numérique", mais aussi pour déterminer comment ce pont serait construit et où nous voulions qu'il aille » (traduction).

⁵¹ Je précise ici que les pratiques médiatiques ne sont pas restreintes aux médias numériques. Le bouche-à-oreille, les campagnes d'affichage, les interventions à la radio et dans la presse imprimée sont autant de médias qui ont servi à faire connaître le Studio XX à ses débuts.

les ressources nécessaires afin de démarrer leur projet, notamment en « parasitant⁵² » des institutions plus anciennes ou mieux financées afin de détourner des ressources de base (Sawchuk, entrevue).

Le Studio XX partage de nombreuses similitudes avec les groupes de production et de distribution vidéographique féministes qui voient le jour dans les années 70-80 avec l'intention de démocratiser l'accès aux outils de production médiatique. Dans le cas de Vidéographe, fondé à Montréal en 1971, c'est « l'idéal d'accès démocratique à cette nouvelle technologie [qu'est la vidéo] » et « l'espoir placé dans la vidéo comme outil de transformation sociale » qui est à l'origine du centre (Boulangier, 2022, p. 233). La nouveauté technologique de la vidéo ouvre le champ large pour les femmes qui souhaitent investir un terrain encore immaculé des pratiques et des histoires masculines de l'art (Boulangier, 2022, p. 234). D'abord mixtes, une vague de féminisation s'opère sur les regroupements de production vidéo à partir du milieu des années 70 avec la formation de Vidéo Femmes (Québec, 1973), du regroupement féministe lesbien Réseau Vidé-Elle⁵³ (Montréal, 1975), et du Groupe Intervention Vidéo (Montréal, 1975) (Boulangier, 2022, p. 235). Comme ce fut le cas avec l'avènement d'Internet et des technologies numériques, le mythe de la « virginité originelle » des nouveaux médias dissimule les facteurs socioéconomiques, industriels, et politiques qui permettent l'émergence de tels outils technologiques. Le mouvement, la progression médiatique produit néanmoins un certain élan où femmes et personnes queers peuvent assouvir leur désir d'expérimenter, de s'informer, de s'approprier et de comprendre ces nouveaux médias afin de mieux les critiquer.

2.5.2 Détournement, perversion, appropriation

L'historiographie des pratiques médiatiques féministes et de la contribution des femmes et des personnes queers œuvrant à l'intersection de l'art et de la technologie démontre que de nombres d'entre elleux ont su tirer profit leur position à l'intérieur de différentes infrastructures — académiques, artistiques, industrielles — et de leurs accès privilégiés aux ressources afin de développer un rapport expérientiel et critique des technologies numériques (Trépanier, 2021 ;

⁵² L'expression est ici employée de manière positive, au sens de symbiose, où l'association entre différents organismes leur est mutuellement bénéfique.

⁵³ Le Réseau Vidé-Elle est fondé par Diane Heffernan et Suzanne Vertue. Voir Heffernan, D. (1994). « Réseau Vidé-Elle (fondé en 1975). L'œil des événements de femmes ». Dans M. Darsigny, F. Descarries, L. Kurtzman et E. Tardy (dir.), *Ces femmes qui ont bâti Montréal* (p.425-426). Éditions du Remue-Ménage.

Steele, 1987). Leurs projets étaient en dialogue avec les ressources disponibles, et non déterminés par elles. À titre d'exemple, Steele relate comment l'artiste médiatique canadienne Vera Frankel a su détourner son emploi comme comptable pour le Ministère de la culture de manière afin de soutenir sa pratique et de trouver des repères à partir d'histoires d'autres artistes œuvrant avec la vidéo : « *[Frenkel] has a special agreement with the archivist : in exchange for long weekend, she has access to the projection room where she can view the videotaped stories of artists preserved in the museum there* » (Steele, 1987, p. 57). Ce type d'exemple illustre avec justesse les tactiques inventives auxquelles ont recouru ces artistes afin de contourner les barrières qui s'interposent sur leur chemin, comme la quête d'une autonomie financière, et accomplir leur souhait d'entretenir une pratique artistique.

La capacité des féministes à s'investir dans des projets militants et des espaces indépendants dépend de leurs sources de revenus externes et de la redistribution de leur temps. Cait McKinney en fournit un exemple à partir des archivistes qui s'affairent à documenter et à préserver les archives communautaires du féminisme tout en demeurant des « infiltrateur·ices bienveillant·es » dans leurs contextes de travail institutionnel (2020, p. 181). Les salaires que reçoivent les universitaires, les travailleur·euses culturel·les et les artistes assurent leur participation à ces groupes activistes. Les ressources spécialisées auxquelles iels peuvent avoir accès dans leurs milieux professionnels, comme les laboratoires informatiques, les salles de projection appuient leurs pratiques. Il en va de même pour les membres fondatrices du Studio XX, qui peuvent compter sur un accès à du financement universitaire, des réseaux professionnels, et des ressources matérielles précieuses. Leur travail salarié ou leurs accès à du soutien financier de par leurs études leur permet de dégager du temps pour des tâches non rémunérées comme la mobilisation communautaire.

Les événements et les programmes du Studio XX pervertissent l'exactitude technologique promue par les technologies numériques. Dans un article datant de 1996, l'artiste montréalais Rafael Lozano Hemmer s'approprie la notion du « technologiquement correct » développée par le critique d'art Lorne Falk afin de démontrer comment les archétypes de l'art pionnier et de l'« avant-garde » se voient ressuscités par les discours sur la technologie numérique comme génératrice de puissance et d'innovation. Plaçant les pratiques médiatiques féministes, décoloniales et minorisées qui mettent en œuvre la technologie de manière incisive et satirique au

cœur de cette théorisation, Lozano Hemmer affirme que ces pratiques parviennent à pervertir l'exactitude technologique dans les usages artistiques. Des interventions et activités éducatives comme « *Cooking up the computer* », où une animatrice assemble un ordinateur devant public à partir de ses différents ingrédients sur le ton d'une émission de cuisine (Walker, 2016), illustrent comment la perversion des usages dits technologiquement corrects peut servir à éduquer d'autres communautés et groupes sociaux, en employant un langage et des codes avec lesquels elles sont familières. Ces réponses à l'exactitude technologique substituent la dépendance à un média ou à une technique donnée au profit d'une praxis libérée de toute exigence technique ou formelle. Ces emplois obliques des médias numériques — ou usages *queers*⁵⁴ pour reprendre les mots de Sara Ahmed (2019) — infléchissent les usages prescrits afin de libérer des potentiels sous-jacents, inutilisés, sclérosés dans la norme. Dès lors, l'acquisition de savoir-faire techniques, si elle permet de se donner confiance en manipulant l'équipement technique, procure également une autonomie qui assure la diversification des pratiques médiatiques.

2.5.3 Apprentissage par les pairs et démocratisation des savoirs

En s'organisant en communauté, en cultivant leurs connectivités affectives, les femmes et personnes queers sont plus à même de se donner les moyens d'accéder aux outils numériques tout en préservant une attitude critique vis-à-vis de celles-ci. Iels doivent compter sur leurs réseaux d'am·es, de collègues et de partenaires afin d'accéder aux ressources — techniques et théoriques — dont iels ont besoin. Ces tentatives s'avèrent parfois épuisantes en raison des préjugés et du discrédit qui pèsent sur leurs ambitions artistiques et technologiques, d'autant plus lorsqu'il est question de se les approprier pour en faire un usage créatif, expérimental ou critique. Ces pratiques, qui nécessitent plus de temps, de liberté et d'intimité avec la technologie, requièrent des ressources supplémentaires que les contre-publics féministes et queers s'appliquent à mobiliser. Si les plus privilégié·es d'entre elleux sont autorisé·es à utiliser les ressources informatiques de leurs départements universitaires, iels requièrent néanmoins des points de références pour s'approprier ces technologies selon leurs propres termes.

⁵⁴ La traduction offerte par Romain Emma-Rose Bigé alterne entre les expressions « usage queer » et « usage oblique » pour décrire le concept de « *queer use* » développé par Sara Ahmed dans « Vandalisme Queer », traduit par Romain Emma-Rose Bigé, *Trou Noir* 8, 28 octobre, 2020, <https://trounoir.org/?Vandalisme-Queer-77>.

Les méthodes pédagogiques cultivées par le Studio XX prennent racine dans les modes d'éducation populaire et de mentorat par les pairs (Sawchuk, entrevue). D'autres initiatives canadiennes comme le réseau Mentoring Artists for Women's Art (MAWA) fondé en 1984 à Winnipeg, et le GIV emploient des approches similaires afin de permettre aux femmes d'apprendre entre elles dans un contexte propice à leur épanouissement. L'idée des ateliers de formation provient elle-même d'une situation d'apprentissage par les pairs. Lors d'une visite à l'Université Concordia dans le Département d'études en communication, la professeur Barbara Crow partage son expérience d'enseignement de l'exploration du réseau Internet à des groupes de femmes et offre un atelier d'introduction à l'Internet et à la programmation d'une page web en HTML. Les conseils de Crow inspirent la création d'un programme de cours et d'ateliers du Studio XX conçus de manière à susciter l'engagement des femmes tout en demeurant ouvert à tous·tes (Sawchuk, entrevue). Les participant·es y acquièrent des compétences de base pour naviguer Internet, entretenir leur ordinateur, et utiliser des logiciels et des langages de programmation informatique variés⁵⁵.

Comme l'affirment les cofondatrices, leur démarche s'inspire des luttes féministes antérieures en construisant des « espaces à soi » comme moyen de favoriser l'autonomie et la subjectivation. Abordant l'espace comme une technologie – une construction en soi –, elles ont mis en évidence la nécessité de configurations spatiales qui permettent l'action : « *things to happen, for unexpected occurrences to happen, and for encounters and meetings to happen between constituents and people and thinkers and artists and writers and activists, who'd never met each other before*⁵⁶ » (Sawchuk, entrevue). Se tenant tous les premiers vendredis du mois, les soirées Femmes Br@nchées offraient une occasion de se réunir, de présenter son travail, de partager leur expérience personnelle avec la technologie, d'obtenir des commentaires rétroactifs, de résoudre des problèmes techniques et d'apprendre les unes des autres. Ces échanges constituent alors et encore la « raison d'être » de l'organisme (Balfour, entrevue). Créés en hommage aux salons parisiens de Gertrude Stein et Alice B. Toklas⁵⁷ et à la tradition montréalaise du 5 à 7, ces espaces constituent des brèches

⁵⁵ Selon un rapport d'activités datant de 1997, les participant·es pouvaient apprendre à utiliser WordPerfect, Quark Xpress, Illustrator, FileMaker/PageMaker, Photoshop, Sound Edit, Director et HTML (Studio XX).

⁵⁶ « aux choses de se produire, aux événements inattendus de se produire, et aux rencontres et réunions de se produire entre des constituants et des personnes, des penseur·es, des artistes, des écrivain·es et des activistes, qui ne s'étaient jamais rencontré·es auparavant » (traduction).

⁵⁷ Gertrude Stein et Alice B. Toklas étaient partenaires, mécènes et collectionneuses. Ensemble, elles tenaient des salons réunissant l'avant-garde parisienne dans leur demeure du 27 rue de Fleurus.

dans l'espace du quotidien, qui permettent de poser un temps d'arrêt pour se rassembler, discuter et se rencontrer. Le Studio XX offre un espace et des activités modestes, qui permettent néanmoins à des idées grandioses de jaillir, pour que les femmes puissent apprendre ensemble et s'interroger dans un milieu amusant et sécuritaire : « *[g]rand ideals and fantastic visions manifest in more modest feminist collectives, events, and spaces that attempt to produce conditions denied elsewhere* » (McKinney, 2020, p. 171).

Des chercheur·euses en études féministes de médias ont démontré comment la production de médias indépendants est intrinsèquement liée à la diffusion et à la mise en œuvre de la théorie féministe. Dans son ouvrage *Girl Zines : Making Media, Doing Feminism*, Alison Piepmeier relie la fabrication de zines avec la mise en action et la diffusion du féminisme, qui reprend la maxime « le privé est politique » (2009). Les zines, par exemple, sont des outils pédagogiques qui permettent de donner forme à la théorie, de créer des communautés et de transmettre de l'information. Les médias féministes alternatifs se transforment avec l'évolution des technologies, tout en gardant les mêmes valeurs politiques. Pour la production de zines, des technologies comme les télécopieurs et plus tard le réseau Internet et le web servent à la production de publications autonomes. Les zines permettent de construire des réseaux de correspondances entre les membres de la communauté, une adéquation importante avec la deuxième vague, pour qui la construction et l'entretien de réseaux communautaires étaient également essentiels (Sedgwick, 2020). À cet effet, le Studio XX produit différents médias – émissions de radio, e-zine – qui assurent la circulation de ces idées et d'activités auprès de différents publics.

2.5.4 Infrastructures humaines

Bien que, selon son mandat, le Studio XX soit dédié aux médias numériques, les relations interpersonnelles et la connexion « en personne » constituent la base de ses activités (Hamilton, entrevue ; Balfour, entrevue). À cette fin, Hamilton insiste sur le fait que les individus sont tout aussi sinon plus importants que les machines dans l'infrastructure du Studio XX (entrevue). La considération pour le travail communautaire nécessaire à l'entretien des réseaux contribue à une éthique féministe du care, où l'humain est placé au cœur de la connexion. Pour d'autres organismes féministes nord-américains comme le Lesbian Herstory Archive, la tactilité et la rencontre en personne demeurent au cœur de l'accès aux documents historiques et à leur organisation, principe

qui se traduit difficilement à travers les interfaces numériques de connexion avec les visiteur·euses (McKinney, 2020, p. 160).

L'autonomie technique a été un terrain contesté dans les années de formation du Studio XX. L'évolution perpétuelle des technologies numériques, qui génère des besoins sans cesse renouvelés en termes d'expertise et de personnel, et la pression d'être à la fine pointe de la technologie ont constitué un défi considérable pour l'équipe. Les dépendances à l'égard des réseaux et des ressources personnelles, qui ont permis au Studio XX de se constituer grâce à une économie de moyens, peuvent également limiter l'autonomie de l'organisation. Selon Hamilton, la fusion d'identités personnelles avec les identités XX a pu causer des problèmes organisationnels. Ces enjeux ont justifié le besoin de posséder des ressources indépendantes afin de se structurer de manière stable et de réduire la « vulnérabilité [de l'organisme] aux aléas des éléments interpersonnels » (traduction). Comme l'explique Hamilton :

*you need your own equipment. You need your own connections because you know digital technology is not just the machines, it's also the connectivity. You need that for the organization, not for a [single] person. And then the high-end expertise associated with that. It has to be part of your infrastructure*⁵⁸ (entrevue).

Les événements en personne offrent une régularité et une opportunité de réseautage pour les membres et opèrent à titre d'« activités de sensibilisation et de communication » (Hamilton, entrevue). Les programmes du Studio ont permis de tisser des liens solides entre des communautés éparses, qu'il s'agisse de salons d'artistes, de discussions critiques ou d'ateliers éducatifs (Studio XX, 1999b). Sawchuk décrit comment les événements du studio offraient autre chose dans le déploiement du monde numérique, c'est-à-dire des ressources et des espaces de discussion :

workshops and events and connection were primordial rather than saying : 'we have to build a digital world.' People were already starting to do that ! And also we had this idea of idea sharing and knowledge sharing. So if I didn't know how to

⁵⁸ « vous avez besoin de votre propre équipement. Vous avez besoin de vos propres connexions parce que, vous savez, la technologie numérique n'est pas seulement une question de machines, c'est aussi une question de connectivité. Vous avez besoin de cela pour l'organisation, pas pour une seule personne. Et puis, il y a l'expertise spécifique qui y est associée. Cela doit faire partie de votre infrastructure » (traduction).

*do something here's somebody's contact : you call up and maybe they can help you out*⁵⁹ (entrevue).

La chroniqueuse de *The Hour*, Ingrid Hein, qui participe aux événements Femmes Br@nchées après avoir dépensé trop de temps et de frustration à apprendre l'informatique auprès de « gars geeks », écrit dans sa chronique « Tech Tonic » que le groupe l'aide à cultiver des amitiés avec des femmes qui s'intéressent à la technologie dans la « vraie vie », qu'elle aurait eu du mal à trouver autrement (1996, s.p.). Cette définition fait écho au constat formulé par Paasonen (2005), qui suggère que le cyberféminisme doit s'effectuer à la fois en ligne et hors ligne tout en questionnant, d'abord et avant tout, les effets et les postulats d'une telle division (p. 10). Critiques de la précipitation à tout mettre en ligne, certaines membres du Studio XX se sont plutôt concentrées sur l'importance des connexions communautaires dans la construction d'une sphère de communication.

Les défis auxquels le studioxx sera confronté demeureront rattachés à l'accès, mais le besoin d'accès à une technologie physique sera remplacé par *le besoin d'accès à un réseau humain* et la nécessité de développer un contexte pertinent créé dans un esprit communautaire [...] L'accès le plus essentiel que le Studio puisse fournir est un réseau de soutien formé de pairs et de mentors, ainsi que la mise en contexte critique de ces développements d'un point de vue féministe (je souligne, Kasprzak, 2007, p. 24).

Bien que le mandat du Studio XX porte sur les pratiques numériques, les relations interpersonnelles constituent la base du soutien de l'organisation. À cette fin, Hamilton insiste sur le fait que les individus sont tout aussi importants sinon plus que les machines dans l'infrastructure du Studio XX (entrevue). Cette affirmation résonne avec le concept de « personnes comme infrastructures » développé par AbdouMaliq Simone dans son analyse de l'expérience collective et des agencements entre agents humains et techniques en contexte urbain (traduction, 2004 ; 2021). Comme l'explique Simone, cette expression aspire à « accorder à la vie collective le langage énergétique des infrastructures avec ses pics d'intensités, ses réticulations, ses goulots d'étranglement, ses contournements, un langage qui soulig[ne] les intensités et les conditions des

⁵⁹ « les ateliers, les événements et la connexion étaient primordiaux plutôt que de dire : “nous devons construire un monde numérique”. Les gens commençaient déjà à le faire ! Nous avons aussi cette idée de partage d'idées et de connaissances. Alors si je ne savais pas comment faire quelque chose, voici le contact de quelqu'un : tu l'appelles et il pourra peut-être t'aider » (traduction).

personnes créant entre les corps des espaces occupés » (traduction, 2021, p. 1343). Cette citation résonne avec l'affirmation de Sawchuk sur l'énergie propre au Studio XX :

What has traveled along with [the Studio XX], isn't just the computers, but I think a kind of energy that electrifies and a compulsion to creatively experiment, debate and discuss the continuing relevance of crossing the wires of feminism with digital technologies [...] In this sense, xx isn't just an idea, a place, or an organization, but a pulse and an impulse [electrical or otherwise] inviting its members to plug in, stay charged, boot up in order to re-energize that long and unruly tradition of feminism that is truly an energy in xx⁶⁰ (2007, p.51)

Les conclusions rapportées par Lelièvre dans le rapport sont ainsi entrecroisées avec les expériences vécues au sein du Studio XX lui-même. L'Internet et le web sont certes séduisants par leurs capacités de connexion, mais leur utilisation ne doit pas se faire à n'importe quel prix. C'est cette même réflexion qui conduit Kim Sawchuk à affirmer que :

what we were doing is we were saying, always, that it wasn't the technology that mattered. That you didn't put your faith in the technology to create community. You had to create community on the ground level as we moved into so-called cyberspace and into the online world, that it was a constantly evolving world. You had to have discussions of what are your values, and what are your intentions and what are, what's important and undergirding this. 'Cause if not, it would all fall apart. And that's the ground work⁶¹ (entrevue).

Ce constat formulé par Sawchuk fait écho l'analyse de Leslie Regan Shade, qui conclut son ouvrage *Gender and Community in the Social Construct of the Internet* (2002) de la façon suivante :

We can use the Internet to debate, inform, organize, and mobilize, but at the end of the day, when we finally turn off the computer... we're still left with the messiness of our lives. We still have bodies that need more than virtual connections, real

⁶⁰ « Ce qui a voyagé avec [le Studio XX], ce ne sont pas seulement les ordinateurs, mais une sorte d'énergie qui électrise et une compulsion à expérimenter de manière créative, à débattre et à discuter de la pertinence continue de faire se toucher les fils du féminisme avec les technologies numériques [...] En ce sens, xx n'est pas seulement une idée, un lieu ou une organisation, mais une impulsion [électrique ou autre] invitant ses membres à se brancher, à rester chargé-es, à démarrer afin de redonner de l'énergie à cette tradition longue et indisciplinée du féminisme, qui une énergie avérée du xx » (traduction).

⁶¹ « ce que nous faisons, c'est que nous disions toujours que ce n'était pas la technologie qui comptait. Qu'il ne fallait pas faire confiance à la technologie pour créer quelque communauté. Il fallait créer des communautés sur le terrain, au fur et à mesure que l'on entrait dans ce que l'on appelle le cyberspace et dans le monde en ligne, car il s'agissait d'un monde en constante évolution. Il fallait discuter de nos valeurs, de nos intentions, de ce qui est important et de ce qui sous-tend tout cela. Sinon, tout s'écroulerait. C'est ça le travail de terrain » (traduction).

*children who need to eat real food and be reminded to do their homework, real dogs that need their daily park jaunts and real partners and friends that need conversation. No matter how much the tentacles of the new media spread in their synergistic and adulterous couplings — and believe me, we ain't seen nothing yet! — we are all, at the end of the day citizens. Not citizens.com*⁶² (p. 113).

Différentes pratiques médiatiques permettent différentes formes de participation (Fenton et Barassi, 2011). Chaque médium possède des affordances spécifiques et des communautés de pratique qui doivent être prises en considération dans leurs usages. Le Studio entretient un rapport hybride à la connectivité où les médias dits « traditionnels » et les « nouveaux médias » — autrement dit, les médias analogiques et numériques — se côtoient et se complètent afin de créer différents espaces communautaires. Les pratiques médiatiques féministes cultivées au Studio XX abordent les médias de manière spécifique et déconstruisent la hiérarchie médiatique et la suprématie numérique. Le fil conducteur de toutes ces pratiques demeure l'engagement féministe critique avec les technologies.

Les listes de diffusion constituent des canaux de communication et de réseautage importants pour les groupes féministes et queers comme le Studio XX. Comme le démontre Cait McKinney dans son analyse historique de l'infolettre *Matrices : A Lesbian/Feminist Research Newsletter* (1977-1996), la pensée en réseau est une caractéristique propre au militantisme et à la production de savoirs féministes qui précède largement l'avènement d'Internet (2015, p. 309). Chaque membre de la communauté était abonné·e à des listes de diffusion et à des réseaux locaux et internationaux qui lui permettaient d'observer comment d'autres groupes de femmes abordaient les enjeux liés au genre et à la technologie, et ce qu'elles mettaient en place pour contrer la disparité entre les genres dans les domaines de l'art, des médias et de la technologie (Balfour, entrevue). En tant qu'organisation, le Studio XX participe également à ces réseaux, en publiant des annonces sur ces différents canaux. Lors de notre entrevue, Balfour a expliqué qu'elle était responsable de faire

⁶² « Nous pouvons utiliser l'Internet pour débattre, informer, organiser et mobiliser, mais à la fin de la journée, lorsque nous éteignons l'ordinateur... il nous reste le désordre de nos vies. Nous avons toujours des corps qui ont besoin de plus que de connexions virtuelles, de vrais enfants qui ont besoin de manger de la vraie nourriture et qu'on leur rappelle de faire leurs devoirs, de vrais chiens qui ont besoin de leur promenade quotidienne dans le parc et de vrais partenaires et ami·es qui ont besoin de conversation. Peu importe à quel point les tentacules des nouveaux médias s'étendent dans leurs accouplements synergiques et adultères — et croyez-moi, nous n'avons encore rien vu ! — nous sommes tous·tes, en fin de compte, des citoyen·es. Pas des citoyens.com » (traduction). Bien que ce passage résume adéquatement la pensée de Shade, le recours au concept de citoyenneté et la généralisation du statut citoyen invisibilisent la réalité des personnes sans statut vivant au « Canada ». Il serait intéressant de revisiter cette déclaration dans une approche critique du concept de citoyenneté.

circuler ces annonces sur les listes d'envoi des médias locaux, comme *The Hour* et *The Mirror*, des programmes d'études supérieures, des listes de quartier du Plateau et du chapitre Webgrrls de Montréal. En tant que fondateur du chapitre Webgrrls de Montréal, Balfour était également responsable de l'administration de la liste de diffusion Webgrrls, à laquelle étaient abonnées Kathy Kennedy et Catherine McGovern (Balfour, entrevue). En complément des listes de diffusion, le Studio pouvait aussi compter sur la générosité et l'ingéniosité d'autres organisations qui entretenaient des systèmes de communication complexes et offraient d'inclure XX dans leur calendrier (Hamilton, entrevue).

Dans son rapport réalisé sur le compte du Studio XX, Lelièvre explique comment le travail en réseau est essentiel pour les groupes communautaires, qui utilisent le réseautage pour mobiliser la solidarité (1999). De même, les membres des groupes communautaires sont généralement investies au sein d'initiatives, conseils d'administration, comités de consultation distincts, mais entrecroisés (Colette Lelièvre, citée dans Cotton, 2000). À ce titre, Lelièvre perçoit le web comme un réseau d'une grande valeur pour l'organisation communautaire : « C'est un moyen efficace et humain de maintenir des liens, d'échanger des informations et de se faire connaître autant des autres groupes que des instances gouvernementales » (1999, p. 9). Ce même « désir de se faire connaître », d'exprimer son identité et d'expérimenter les potentiels du web motive la création du premier site web du Studio XX. La création du site web accompagne la formalisation progressive du centre en documentant l'historique de ses activités et en la diffusant au grand public. Selon Hamilton, le site joue trois rôles dans l'écosystème de l'organisme : 1) un moyen de publiciser leurs activités 2) un profil pour le reste du monde 3) un répertoire d'information. Cependant, l'empressement à documenter et à diffuser les activités du centre via le site web a contribué, toujours selon Hamilton, à ancrer l'organisation et à archiver son caractère éphémère, question que nous approfondirons dans le prochain chapitre.

2.6 Conclusion partielle

Dans ce chapitre, nous avons pu observer comment le principe de connectivité – la capacité à se brancher au réseau Internet – a été interprété selon les politiques féministes mises en place par le Studio XX. Dans un premier temps, j'ai proposé une brève analyse critique du discours sur la connectivité qui précède et accompagne la formation du studio, pour évaluer comment le

Studio XX s'est formé en réaction à ces discours. À partir de l'histoire de la connexion du Studio XX au réseau Internet et de la mise en place de ses premières activités en ligne et hors ligne, j'ai exposé les tactiques médiatiques féministes mises en place par ce groupe afin de se frayer un chemin vers l'autoroute de l'information, d'une part, et de détourner les pratiques et les discours dits « technologiquement corrects » autour de celle-ci. La contribution centrale de ce chapitre se découvre en toute fin, dans la considération pour les infrastructures humaines qui permettent de tels espaces féministes de prendre forme. La connectivité féministe opère au profit de l'accessibilité en mutualisant les ressources ; en entretenant les liens entre les individus les pratiques et les technologies ; et en connectant les besoins et les capacités de chacun·e. Ces réticulations permettent d'échanger de l'information de distribution dans le milieu local et de le projeter à plus grande échelle pour stimuler de nouvelles alliances féministes et artistiques internationales.

CHAPITRE 3/AUTODÉTERMINATION EN LIGNE? UN SITE WEB D'ARTISTES FÉMINISTE AUTOGÉRÉ

3.1 Présentation générale

Joya Balfour⁶³, 22 ans, est fraîchement diplômée d'un baccalauréat en études culturelles de l'Université McGill lorsqu'elle débute un stage postuniversitaire au Studio XX financé par le Centre for Research in Canadian Cultural Industries and Institutions, à l'été 1996. Elle est alors affectée à l'organisation en cohésion avec les besoins de celle-ci et ainsi que ses intérêts personnels. À son arrivée au Studio, Balfour rencontre Kathy Kennedy, qui supervise le déroulement de son stage et devient son principal point de contact avec le groupe. Kennedy l'introduit aux lignes directrices du projet et lui fait part de son désir de nourrir un intérêt pour les nouvelles technologies chez les femmes. En lui montrant la page d'accueil quelque peu rudimentaire qu'elle a créée pour le Studio sur le web, elle souligne l'intérêt du groupe à se doter d'un site plus complet et mieux conçu, une tâche à laquelle Balfour se consacrera. Les membres bénévoles conviennent que, compte tenu du mandat de l'organisation et de l'exigence d'antécédents par les subventionnaires, un site web aiderait à structurer l'identité distinctive du Studio et à soutenir la transition d'un collectif informel à une organisation plus structurée et visible. Balfour n'a aucune expérience préalable en programmation HTML ou en conception de sites web avant d'accepter ce mandat. Elle possède en revanche une curiosité avérée pour les technologies numériques et le web en particulier. Au cours de notre entretien, elle se rappelle avoir été initiée au courrier électronique et au World Wide Web par son directeur de programme, le professeur Ron Burnett, et d'avoir été « époustouflée » par le navigateur Netscape Navigator 1.0. Le cyberspace regorgeait de secrets qu'elle était impatiente de découvrir.

Ce dernier chapitre examine comment le travail numérique de conception et d'entretien du site web active et remet en question les politiques féministes de réseautage. Dans le cadre des questions de recherche de ma thèse, cette troisième section expose le rôle du site web du Studio XX dans la mobilisation des pratiques et discours féministes avec et autour des technologies numériques. Elle

⁶³ Joya Balfour s'identifie comme une femme blanche hétérosexuelle anglophone.

examine en outre les tactiques mises en œuvre par ses membres pour accéder à cet espace malgré les nombreuses limitations imposées aux femmes et aux personnes queers.

En utilisant le site web du Studio XX comme principal site d'excavation archéologique, j'observe comment les membres ont mis en pratique les politiques féministes avec les technologies en réseau numériques. J'ai suivi, cliqué et dérivé à travers l'ensemble des hyperliens qui forment le site web et son réseau plus large, et j'ai recueilli des documents de presse et des documents administratifs qui traitent de sa création et de son objectif pour la communauté XX. Pour compenser les données manquantes des sites web saisis par l'Internet Archive Wayback Machine (IAWM), j'ai mené des entretiens semi-dirigés avec les participantes, divisés en deux parties. La première partie de l'entretien était axée sur l'implication des participantes dans le Studio XX, qui a déjà commencé à se développer au chapitre 2. Dans ce qui suit, j'aborde la deuxième partie des entretiens, au cours de laquelle nous avons effectué une « promenade dans les archives » (Mackinnon, 2022) à travers les ruines des sites web. En parcourant les pages web consultées à l'aide de l'IAWM, les participantes ont pu revisiter ces espaces numériques de l'au-delà (Mackinnon, 2022). La promenade dans les archives a suscité de nouvelles discussions autour des thèmes introduits dans la première partie, et a fait place aux souvenirs affectifs des participantes en mettant l'accent sur les relations incarnées qui perdurent dans ces espaces numériques. Les participantes à la recherche incluent deux cofondatrices et anciennes administratrices de l'organisation (Kim Sawchuk, Sheryl Hamilton), la conceptrice du premier site web complexe de Studio XX (Joya Balfour), et une ancienne webmaîtresse et actuelle responsable du développement numérique (Stéphanie Lagueux). J'ai également interviewé une ancienne étudiante diplômée en études médiatiques à l'Université Concordia, Sheri Zernentsch, embauchée comme assistante de recherche par Kim Sawchuk en 1995 et qui a travaillé avec l'équipe fondatrice du Studio XX à ses débuts.

Mes méthodes s'inspirent de l'histoire orale pour recueillir des récits qui n'ont pas été préservés par les canons historiques et épistémologiques. Les témoignages oraux me donnent un accès privilégié aux histoires du web, telles qu'elles ont été vécues et racontées par les membres de la communauté du Studio XX/Ada X. Ces récits racontés de leur propre point de vue et dans leurs propres termes mettent en évidence ce qui a été le plus significatif pour elles et ce qu'elles souhaitent entretenir dans les histoires médiatiques et féministes du Studio XX/Ada X.

3.2 Une lecture affective des archives web

Ce projet de recherche a débuté par une première séance de navigation dans les pages web archivées du Studio XX à l'aide d'une machine à voyage dans le temps du web, la Wayback Machine de l'Internet Archive. Curieux·se de remonter le temps du web afin de découvrir les reliques du premier site web du Studio, j'ai entré l'URL correspondant (<http://studioxx.org>) dans la barre de recherche et ai pu récupérer une première capture effectuée le 15 février 1998. Cependant, la copie accessible via la IAWM n'était qu'un simple maillage de ce qu'était jadis le site—une maison presque vide où l'on pouvait toutefois déceler quelques artefacts et le cerne des cadres sur les murs (figure 2). Avec l'aide de Stéphanie Lagueux, coordonnatrice à la médiation et au développement numérique, et Deborah VanSlet⁶⁴, coordonnatrice de production impliquée au sein de l'organisme depuis ses tout débuts, j'ai fouillé dans les piles de CD-ROM et de disquettes conservées dans les bureaux de l'organisme dans l'espoir de trouver une mention « site web » sur une étiquette, qui aurait pu me conduire à une copie locale des fichiers HTML. Sans succès. Bien que certains intitulés prometteurs aient fait miroiter la présence possible d'une version archivée du site, leur format obsolète des disquettes les rendait illisibles par le lecteur USB acquis par Ada X⁶⁵.

⁶⁴ Deborah VanSlet joue un rôle essentiel auprès du Studio XX. Que ce soit comme animatrice des files (XX Files), membre du conseil d'administration, coordonnatrice aux ateliers, elle a contribué de maintes façons à l'instigation et à l'épanouissement de l'organisme et poursuit son engagement à ce jour en tant qu'employée salariée. À l'époque du lancement de l'émission XX Files, elle anime l'émission Dykes on Mykes sur les ondes de CKUT 90.3, un programme qui eut un fort impact sur le développement des sous-cultures lesbiennes et queers anglophones à Montréal. Voir Macphee, M. C., & Hogan, M. (2007). The Role of Montreal's Dykes on Mykes Radio Show. *Resources for Feminist Research*, 32(3-4), 222-223.

⁶⁵ D'après mon expérience d'extraction de données à partir de disquettes, il y aurait deux causes possibles. Premièrement, les anciennes disquettes Mac (400k et 800k) nécessitent un lecteur à vitesse variable, ce qui est différent des lecteurs USB à vitesse fixe. Deuxièmement, même avec un lecteur à vitesse variable, il est possible de rencontrer des difficultés si vous utilisez un système d'exploitation Mac qui ne prend pas en charge le système de fichiers de la disquette, ce qui la rend obsolète. Voir Sonic Purity. (2021, 9 janvier). *Working With Macintosh Floppy Disks in the New Millenium*. <https://siber-sonic.com/mac/newmillfloppy.html>.

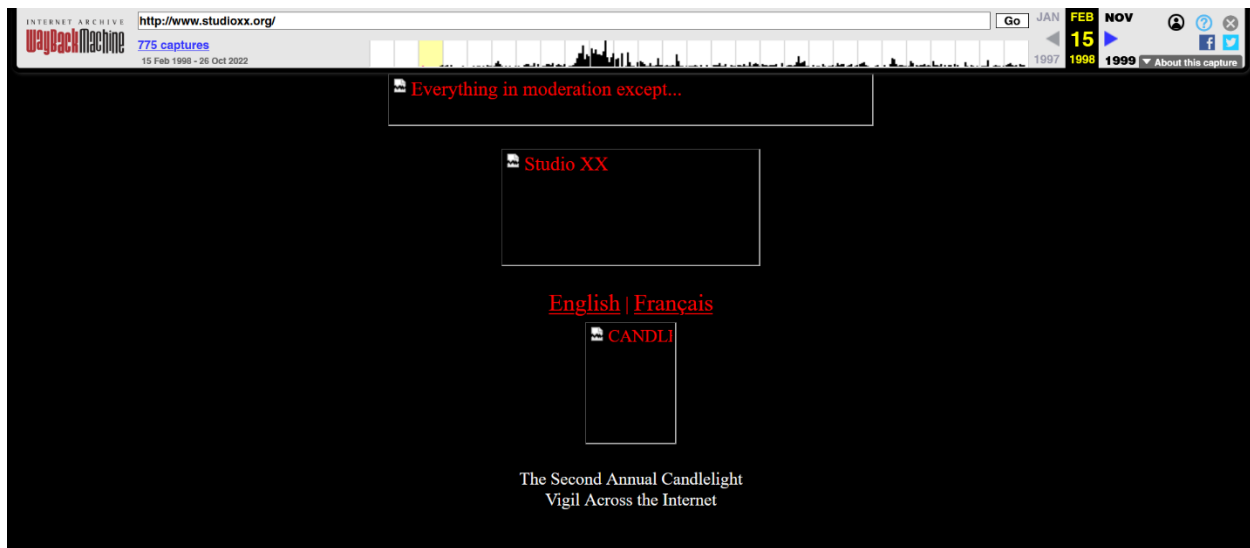


Figure 2. Page d'accueil du site web du Studio XX. Tiré des archives web du Studio XX, 15 février 1998, Wayback Machine, repéré le 25 mai 2023 (<https://web.archive.org/web/19980215081606/http://www.studioxx.org/>).

Premier élément frappant lorsque l'on accède à la première version archivée du site, la présence d'une vigile virtuelle sur Internet et d'une image rompue de chandelle attire mon attention. En cliquant sur la chandelle, je suis redirigée vers une page du site de l'organisme Canadian Women's Internet Association (<http://www.women.ca>), qui présente les objectifs de cette campagne commémorative en ligne dédiée à la mémoire des victimes de l'attentat de Polytechnique. De retour sur la page d'accueil, c'est maintenant le slogan audacieux disposé en haut de la page qui retient mon attention : « *Everything in moderation except... Studio XX* », un clin d'œil à l'expression du poète Oscar Wilde, « *everything in moderation, including moderation* » (Sawchuk, entrevue). Un menu permet d'opter entre l'anglais et le français pour la navigation du site. Je choisis la deuxième option et traverse de l'autre côté du seuil, où le noir et le rouge sombres de la page d'accueil sont remplacés par un jaune vif et chaud, tout aussi explosif. Je découvre alors la démesure dont faisait mention le slogan à l'entrée : incarnation parfaite de la culture cyberféministe sur le web. L'énergie contagieuse, radicale qui se dégage du site donne l'impression d'une certaine jeunesse, associée au mouvement. Le contenu regorge de connotation sexuellement explicite, de jeux de mots, de néologismes et de surnoms, tactique qui rappelle l'éthique du jeu promulguée dans le manifeste cyborg. L'usage créatif et ludique de la page web reprend une esthétique maximaliste du collage, qui s'agrément de couleurs vives et chaudes et de contrastes explosifs.



Figure 3. Page index du site web du Studio XX. Tiré des archives web du Studio XX, 5 décembre 1998, Wayback Machine, repéré le 25 mai 2023 (<https://web.archive.org/web/19981205122226/http://www.studioxx.org/F/>)

La page principale est structurée de la façon suivante. En entête et en pied de page, nous retrouvons un menu rassemblant les différentes sections du site :

- **Femmes Branchées**, qui regroupe des images et des transcriptions des présentations données lors des événements
- **Pervers**, le spécial *amour* des Femmes Branchées, qui rassemble les contenus diffusés lors de cette édition spéciale présentée par les Féministes Techno Pervertes
- **Night Light**, une galerie d'art web produit par des femmes
- **X Words**, le e-zine du Studio XX
- **XX Files**, section réservée à l'émission radio du même nom
- **Marco Pola**, un journal de récits de voyage pour filles (grrls)
- **Favoris**, un répertoire de liens sur les femmes, les arts et les médias numériques
- **XX identité**, une page dédiée aux membres de l'équipe, du conseil d'administration, du comité de programmation ainsi qu'aux fondatrices
- **Maid in Cyberspace**, un espace qui inventorie les projets présentés dans le cadre du festival d'art web

Le menu varie légèrement entre les versions archivées, et des sections sont ajoutées pour faire place aux événements marquants. Entre les deux se trouve une liste d'actualités et d'informations sur les contenus récemment ajoutés ou archivés sur le site, des appels à soumissions et des dates à ne pas manquer, ainsi qu'une invitation à s'inscrire aux bulletins de nouvelles du studio (grrls@studioxx.org).

De l'esthétique et du discours employé sur ce site émane une attitude imprégnée de la culture cyberféminisme. L'emploi de langage sexuellement explicite, érotique et queer, l'aspect ludique du collage, les jeux de mots, surnoms, et néologismes féminisés sont à l'image du courant qui émerge au début des années 90. Le site déploie une énergie contagieuse et radicale, où la perspective intime presque narcissique rappelle le ton d'une jeune génération de Riot Grrls et de Cyber Grrls. Le recours à l'anecdote, aux surnoms et au langage codifié de la culture web est commune à ces sites cyber grrls, mais se distingue sur le plan de la langue par son bilinguisme, où un français passable et parfois anglicisé rappelle la spécificité du contexte montréalais devient apparente.

Suite à ces balades dans les archives, j'écris à une amie pour lui exprimer mon sentiment de filiation avec ce groupe :

Y'a des choses que je trouve dans les archives web du Studio XX qui me font beaucoup penser à nous. J'ai l'impression que si on avait été [dans la scène artistique de] Montréal dans les années 90, on aurait définitivement fait partie de cette communauté. L'amitié entre Catherine McGovern et Lillye Sue, qui étaient deux inséparables et le rôle de l'humour, du jeu, et de l'érotisme dans les activités du Studio à cette époque [me parlent] (22 juin 2023)

De mon point de vue d'artiste médiatique féministe et queer qui œuvrant à l'intersection des communautés francophones et anglophones de Montréal, d'étudiant·e en études des médias, et en découvrant les ruines du site web, j'ai ressenti un sentiment d'« appartenance représentationnelle », un terme proposé par Michelle Caswell, Marika Cifor et Mario H. Ramirez, spécialistes des études archivistiques, pour décrire la sensation apportée par les archives communautaires qui « empuissent les personnes marginalisées par les médias de masse et les institutions de la mémoire » (traduction, 2016, p. 57). Les bibliographies produites en marge du mouvement pour les droits des personnes LGBTQ+ permettent à des personnes queers de trouver

une parenté avec d'autres vécus, dispersés à travers le temps (McKinney, 2018). Les archives et les ressources bibliographiques rendent possible des filiations intergénérationnelles et de fournir de l'information appropriée aux sujets marginalisés.

3.3 Machines à mémoire. Visions (re)construites de web passés

Lancée en 1996, la Wayback Machine de l'Internet Archive (IWM) est un logiciel qui « rampe » parmi les sites web accessibles publiquement pour en extraire des captures datées et récursives. Ces données peuvent ensuite être consultées par les utilisateur·rices du web à l'aide d'un outil de recherche par URL. Chun (2008) cherche à défaire le mythe de l'Internet comme « mémoire culturelle » du monde et de l'amalgame entre mémoire et stockage qui émerge des « nouveaux » médias numériques. En attribuant au stockage numérique des propriétés mémorielles, les médias numériques transforment le permanent en « éphémère persistant », créant ainsi une dégradation des liens entre l'humain et la machine (traduction libre, 148). De Kosnik (2016) soutient que ce qui demeure absent des confabulations technodéterministes sur l'« ère des ténèbres numériques » et de l'automatisation de l'Internet-comme-archive, est la présence de l'archiviste humain. Elle encourage donc les chercheur·euses à adopter un « regard théâtral » face aux archives web, en opposition au « regard froid » de l'archéologie des médias pour mettre de l'avant le travail performé par les « techno-bénévoles », qui ont tendance à être marginalisé·es ou ignoré·es dans la documentation et la préservation de l'Internet et du web (De Kosnick, 2016, p. 51-53). De la même façon, l'archiviste Hélène Brousseau incite les membres de la communauté artistique à prendre en main la documentation de leurs activités, en participant entre autres à des campagnes d'archivage web (2021).

L'IAWB n'ayant commencé à récupérer les sites web qu'en 1996, les premières itérations du site web de Studio XX n'ont pas été incluses dans le contenu extrait. En plus des sites web précédant 1996, certains sites protégés par des mots de passe ou protégés par des bloqueurs de robots (robots.txt) ne peuvent pas être collectés par l'application (Hogan, 2012). Lors de notre entretien, Balfour a confirmé que le site web archivé par l'intermédiaire de l'IAWB n'était pas celui qu'elle avait conçu elle-même, ni la page d'accueil initiale créée par Kennedy, mais une version plus récente complétée par Catherine McGovern lorsqu'elle reprit le rôle de webmaîtresse. Compte tenu des limites de l'Internet Archive, les chercheur·euses devraient donc utiliser la

Wayback Machine pour compléter d'autres sources de données, telles que les archives papier, les entretiens et les articles de presse, afin de dresser un portrait humanisé des pratiques historiques du web. À partir des traces du passé conservées dans les archives médiatiques, nous pouvons imaginer des formes alternatives de production épistémique et culturelle dans un présent politiquement et économiquement précaire (Eichhorn, 2013, p. 4).

3.4 Webmaîtresses. Visibiliser le travail généré de l'entretien sur le web

La création du premier site web du Studio XX s'accompagne d'une nouvelle charge de travail liée à son entretien. La nécessité de mettre à jour le site, de dépanner ses utilisateur·ices et d'en assurer la maintenance générale exige l'adaptation de la structure du personnel afin de remplir ces nouvelles tâches. L'établissement d'une corrélation entre le personnel et les besoins en infrastructures est conforme à l'orientation du Studio XX, qui est de répondre aux besoins de la communauté. La création de nouveaux postes au sein de l'organisation implique la reconnaissance du travail et des compétences spécifiques nécessaires pour maintenir sa présence numérique. Comme l'exprime clairement Hamilton, la création d'un poste distinct pour une webmaîtresse au sein de l'équipe traite la question du travail numérique comme un domaine à part entière, qui nécessite une attention particulière :

[webmistresses are] not trying to figure out what event we should do next, and they're not applying for, you know, arts funding, and they're not hosting the annual general meeting, and they're not paying the rent. They are keeping our digital self fresh and the mailing list and the newsletter and getting things up and you know, figuring out how to get video up and you know, like [...] advocating for more bandwidth, advocating for more memory, you know, doing the planning for what kinds of [...] new computers we needed to get, transferring everything from one to another with all that was involved with that⁶⁶ (entrevue).

Balfour consacre l'entièreté de l'été 96 à apprendre comment construire un site web. Elle entame son autoformation en se familiarisant avec Netscape 2.0, apprend à créer des infographies, découvre comment numériser des articles en JPEG et les mettre en ligne. Elle met au point un

⁶⁶ « Les webmaîtresses n'essaient pas de savoir quel événement nous devrions organiser la prochaine fois, elles ne font pas de demande de financement pour les arts, elles n'organisent pas l'assemblée générale annuelle et elles ne paient pas le loyer. Elles s'occupent de notre identité numérique, de la liste de diffusion et de l'infolettre, et elles s'occupent de mettre nos choses en ligne, de trouver comment mettre en ligne des vidéos et de [...] plaider pour plus de bande passante, plaider pour plus de mémoire, planifier le type de [...] nouveaux ordinateurs dont nous avons besoin, transférer tout d'un ordinateur à l'autre, avec tout ce que cela impliquait » (traduction).

procédé de travail qui alterne entre BBEdit pour coder les fichiers HTML et Fetch pour transférer ces fichiers de l'ordinateur local du Studio XX au serveur web. Alternant entre l'écran et les livres de référence, Balfour acquiert la réputation de la « fille techno qui sait coder » au sein de la communauté du Studio (traduction, entrevue). Sur le web ou lors des soirées Femmes Branchées, sa rencontre avec un réseau grandissant de projets numériques et d'espaces en ligne dirigés par des femmes la sensibilise à la relation entre le genre et la technologie, en particulier dans le monde de l'informatique⁶⁷. Elle se rappelle l'excitation ressentie lorsqu'elle et Kathy entament le processus d'acquisition du premier nom de domaine, le www.studioxx.org : « *it just felt so cool that we were actually able to buy, you know, to get that. And have our own address*⁶⁸ ». Odyssey, le fournisseur d'accès à Internet qui héberge leur site web, les assiste pour rediriger leur site à sa nouvelle adresse web. Le bulletin d'information et l'adresse électronique de Studio XX sont également été transférés vers le nouveau domaine, à l'adresse grrls@studioxx.org.

La recherche dans les archives du Studio XX a confirmé l'intérêt des membres pour la documentation de leurs pratiques et la traduction de la politique féministe dans la programmation web et la création en ligne. Dans le cadre de son travail d'assistante de recherche au Studio XX, Zernentsch produit deux documents axés sur le travail féministe sur le web : « A Feminist HTML Programming Guide for the Studio XX » et l'étude dirigée « Women Working the Web : A Look at the Studio XX World Wide Web Site and its Maintenance » (1996)⁶⁹. Les webmaîtresses, ces « femmes qui travaillent la toile », sont les précurseures des gestionnaires de communautés et des coordinateur·ices aux communications. Iels conçoivent et maintiennent le contact avec la communauté par le biais des réseaux numériques. Elles ont également exercé les fonctions de développeuse web, de soutien informatique pour la communauté. Les webmaîtresses manifestent leur présence sur les sites web : leur travail est rendu visible par de multiples moyens. D'abord,

⁶⁷ En parallèle de son stage, Joya initie un chapitre montréalais des Webgrrls après avoir pris contact avec l'instigatrice du mouvement, Aliza Sherman. L'objectif de ce chapitre était de créer un réseau de femmes pour les aider à acquérir des compétences et de trouver des opportunités d'emploi dans l'industrie grandissante des technologies numériques.

⁶⁸ « c'était tellement cool de pouvoir acheter, vous voyez, d'obtenir ça. Et d'avoir notre propre adresse » (traduction).

⁶⁹ Malgré mes efforts de recherche, nous n'avons pu retrouver ces documents ni dans les archives d'Ada X/Studio XX, ni dans les archives personnelles de Zernentsch. Ces titres apparaissent également dans d'autres documents trouvés chez Ada X/Studio XX.

«IT'S SUMMER HOLIDAYS at XX !! The office will be closed from June 15th til August 3rd, 1998. We will be working on the site nonetheless...⁷⁰» (BlackFlash, 1998).



Figure 4. Équipe du Studio XX lors du lancement de la première édition de *Maid in Cyberspace* : le festival XX d'art WWW, tenu du 31 mai au 1er juin 1997. De gauche à droite : Rachel Walters, Ingrid Hein, Lyllie Sue, Catherine McGovern et L Vinebaum. © 1997 par S. Hamilton

L'effacement progressif et la dématérialisation du travail numérique au sein du site web sont visibles au fil du temps. Au fur et à mesure des mises à jour du site, on trouve moins d'informations sur la date et l'heure de la dernière mise à jour, et une mention moins évidente de la personne responsable de sa maintenance. Les coordonnées directes de la webmaîtresses ont également été

⁷⁰ « C'EST LES VACANCES D'ÉTÉ au XX !! Le bureau sera fermé du 15 juin au 3 août 1998. Nous travaillerons sur le site malgré tout... » (traduction).

supprimées de la page d'accueil du site. Pour Adair et Nakamura (2017), le concept de visibilité prend forme dans leur recherche sur la transformation du travail intellectuel, qui subit les effets précarisant des espaces numériques corporatifs. Iels soulignent que la production d'une pédagogie critique et l'entretien des connexions sociales en ligne pour ceux qui évoluent en marge de l'institution nécessite le travail invisible de ces mêmes groupes marginalisés (Adair et Nakamura, 269). En effet, le travail reproductif et le *labour of love* encourage l'exploitation de groupes d'emblée marginalisés dans l'actuelle économie du savoir. D'un autre point de vue, les auteur·ices soulignent l'importance des technologies numériques dans la diversification et l'accessibilité des savoirs en dehors des institutions traditionnelles. Il s'agit donc d'assurer une visibilité radicale, tant des contenus que de ceux qui mettent en œuvre leur circulation. Cette étude de cas de la numérisation de *This Bridge Called My Back* nous amène à reconnaître la valeur du travail collectif de reproduction exercé par les femmes racisées, qui se réapproprient ce travail reproductif comme acte de piraterie résistant et féministe. Adair et Nakamura considèrent que la démarche de ces femmes ne se réduit pas à un geste de reproduction ou de réception, puisqu'elle donne une valeur ajoutée à l'œuvre comme objet pédagogique. Iels pointent également vers les stratégies employées par ces femmes racisées dans la construction d'une éthique du travail pédagogique en ligne centrée sur la valorisation d'opérations consensuelles et la reconnaissance de la propriété intellectuelle par le biais de la citation et de la dissémination (p. 274).

3.5 Remédier l'accès à l'information féministe sur le web

L'analyse des histoires web du Studio XX révèle comment les webmaîtresses du Studio XX ont tenté de remédier à l'accès à la technologie numérique par l'utilisation du site web, en diffusant des contenus conçus pour la communauté artistique féministe et en présentant les créations d'artistes et de communautés travaillant avec et sur les médias numériques. Comme l'indique Miriam Verburg, responsable du laboratoire et des bénévoles, le site était opéré comme un lieu de dissémination des œuvres culturelles et la publication d'informations pertinentes pour les féministes qui abordent différents aspects des technologies dans leur travail (2003, p. 8-3). La section suivante examine les tactiques développées par ces femmes pour outrepasser les limites qui les empêchent d'accéder au web et à ses contenus. Pour ce faire, les webmaîtresses ont utilisé les affordances du web tels que l'hébergement, les (hyper)liens et la programmation HTML de publications en ligne.

3.5.1 Héberger

Des entretiens avec des membres de la communauté XX et des fouilles dans les archives ont démontré comment le groupe utilisait ses propres ressources pour faciliter l'accès à la technologie numérique, comme il le faisait avec le reste de son infrastructure numérique. En ce qui concerne le web, ces politiques du féminisme Doing-It-Ourselves se sont traduites par des tactiques de piratage de l'hébergement web et de partage avec la communauté artistique et militante.

L'hébergement web est un service qui fournit les installations nécessaires à la maintenance d'un site et à son accessibilité sur le World Wide Web. Le prestataire de services fournit généralement de l'espace sur un serveur dédié, identifié comme « l'hôte », pour le(s) site(s). Dans le contexte de cette section, nous définissons un serveur comme un ordinateur capable de se connecter à l'Internet et de fournir un espace de stockage de fichiers pour permettre à un site web de fonctionner. Les femmes et les personnes non binaires ont réclamé leur droit à l'autonomie infrastructurelle en construisant leurs propres serveurs féministes, tels que *syservers* et *anarchaserver*. Cependant, dans cette étude de cas, je montre que le Studio XX s'est introduit sur le web non pas en construisant et en entretenant son propre serveur, mais en parasitant les services d'hébergement offerts par une entreprise locale, où les membres avaient un point de contact. Ce mode d'autonomie fait écho à l'un des principes des serveurs trans*féministes, qui stipule qu'un tel serveur « considère l'autonomie, la souveraineté et les multiples formes de gouvernances auxquelles il peut s'engager comme étant toujours partielles et mutuellement constitutives, en négociation constante des conditions de possibilité » (traduction, Cell for Digital Discomfort, 2022). Dit autrement, à chaque nouveau défi technique, les membres du Studio XX apprennent à se demander où iels pourraient accéder aux ressources nécessaires pour atteindre leurs ambitions.

Grâce à ses nouvelles compétences, Balfour dénicher un emploi comme conceptrice de site web chez Generation Net, une société de fournisseurs d'accès Internet basée à Montréal. En tant que seule femme de tout le bureau à faire du travail informatique, elle plaide pour que l'entreprise soutienne les organisations à but non lucratif dédiées aux femmes dans la technologie – telles que le Studio XX et le chapitre Webgrrls de Montréal – en offrant un hébergement gratuit pour leurs

sites web en échange d'une publicité sous la forme d'un badge numérique⁷¹. Le site web du Studio a ensuite été transféré sur un serveur dédié en 2003, ce qui lui a donné une autonomie supplémentaire en lui permettant d'acquérir des compétences en matière d'hébergement, de diffusion de contenu, de programmation et d'activités en ligne (Verburg, 2003).

Le site web hébergeait également des œuvres d'art numérique réalisées par des femmes. Au cours de ses premières années d'existence, le Studio a hébergé une collection d'œuvres d'art web réalisées par des femmes au sein d'une collection d'art numérique appelée *NightLight*. Créée et organisée par Catherine McGovern, *NightLight* a contribué à « la reconnaissance du cyberarts en tant que forme contemporaine d'expression » (Verburg, 2003, p. 8-2). Bien que minimale, la collection comprenait des œuvres d'artistes locaux tels que J.R. Carpenter, Petra Mueller, Pascale Malaterre et le collectif d'art lesbien *Lock Up Your Daughters*. La collection comprenait également des collaborations avec d'autres organisations, telles que l'organisation *Mentoring Artists for Women's Art*, basée à Winnipeg, ainsi que *La Centrale*, à Montréal. L'appel à soumission de *NightLight* précise : « Notre but est de regrouper des projets intéressants et innovateurs pour les rendre plus accessibles. Nous allons promouvoir *NightLight* dans les moteurs de recherche et par des échanges de liens avec d'autres sites pertinents, ainsi que dans les journaux. Nous acceptons des projets français, anglais ou bilingues » (Studio XX, 1999a).

⁷¹ Le site était précédemment hébergé par Internauts.ca, un prestataire des services Internet local ayant pour mandat de soutenir les techniques d'éducation alternative. Generation Net soutient les activités du centre en lui donnant accès à un compte gratuit ainsi qu'à 2MB d'espace web.

Bienvenue à 
 Night Light, le collection de 
 "WEB ART"
 de 
 nous collectionnons...

Welcome to Night Light,
 's **WEB ART** collection.

Nous acceptons des **SOUMISSIONS**
 de "web art" des femmes artistes.

We welcome submissions
of web art from women artists.

renseignements : **Catherine McGovern**
For more info. contact : Catherine McGovern

à **Studio XX**
 ou catherine@studioxx.org
at Studio XX
or catherine@studioxx.org

et un gros "merci" à Yves pour toutes ses "critiques constructives" !!

Figure 5. Détail de la page d'accueil de la collection d'art web Night Light. Tiré des archives web du Studio XX, 1 décembre 1998 Wayback Machine, repéré le 11 septembre 2023
 (https://web.archive.org/web/19981201052651/http://www.studioxx.org/night_light/)

Les œuvres d'art qui ont été collectionnées du début du Studio XX jusque dans les années 2000 ont aujourd'hui disparu du site web d'Ada X/Studio XX. L'artiste indépendante Stéphanie Lagueux⁷², qui a commencé à travailler au Studio XX en 2001 en tant que contractuelle, avant de devenir webmaîtresse et d'être aujourd'hui coordonnatrice à la médiation et au développement numérique, explique que de nombreux microsites d'artistes de la première heure, très novateurs dans leur utilisation des nouvelles technologies du web, ont été collectés par Ada X au fil des ans. Leur perte aurait été causée par un administrateur système, qui les aurait laissés·es tomber sans préavis, disparaissant avec ces précieux fichiers. Stéphanie raconte que « nous n'avons pas tout récupéré. On a pu récupérer le site web, mais cet espace, la section des projets, j'en ai probablement des traces, mais pas tout dans mes archives ». Elle explique en outre que même si elle parvenait à trouver des copies locales des projets sur un disque dur, elle devrait obtenir l'autorisation des artistes avant de les remettre en ligne pour des raisons de droits d'auteur.

⁷² Stéphanie Lagueux s'identifie comme une femme blanche hétérosexuelle québécoise francophone.

Cet exemple nous amène à considérer la pertinence d'établir des pratiques de préservation et d'archivage numérique en dialogue avec la communauté des membres. Les premières années du Studio XX ont été dédiées à l'action plutôt qu'à la documentation. C'est à partir de l'arrivée en poste de Catherine que les pratiques documentaires commencent à prendre davantage de place dans les activités du centre. Plutôt que de tomber dans un impératif de la documentation, il serait intéressant de voir se déployer des processus consultatifs entre archivistes du Studio XX et la communauté pour identifier ce qu'il lui apparaît important de préserver pour la mémoire de ce réseau technoféministe. Ces pratiques doivent résister aux mises à jour et aux changements technologiques, sans quoi elles risquent rapidement de devenir inaccessibles ou inutilisables, comme on l'observe actuellement avec les archives Matricules. Ce n'est pas l'exhaustivité, que les opportunités de rencontre, de circulation et de transmission de mémoire qui serviront à préserver et à faire fleurir les souvenirs et les imaginaires du Studio XX. Chercheur·euses, artistes, travailleur·euses culturel·les, féministes doivent pouvoir se réapproprier ces histoires pour les réactiver et les rendre accessibles sous différentes formes, comme les projets XXXBoîte, une capsule temporelle créée à l'occasion et Artefact, un projet de réemploi des archives du Studio XX réalisé par Paule Mackrous. Les enjeux liés à la préservation numérique, à l'autonomie infrastructurelle et à la durabilité se retrouvent au cœur de ces questions.

Comme le remarque Hamilton, avant qu'il ne puisse compter sur du financement au fonctionnement pour rémunérer une équipe d'employé·es, le Studio XX était le lieu d'une histoire de la précarité des femmes artistes :

it was a story about women artists precarity, particularly for those who wanted to be doing digital stuff, whether that was digital sound, digital radio, digital art [...] And then also people joining who, who loved it, and we're so excited and just wanted to give their all, but then kind of burned out or the boundaries between volunteer labour and paid labour and home and work, you know, like once you're starting to sleep at the studio that's maybe not. They blur because of precarity. And in part because of passion for something creative that's being built⁷³ (Hamilton, entrevue).

⁷³ « c'était une histoire de la précarité des femmes artistes, particulièrement pour celles qui voulaient faire des choses numériques, qu'il s'agisse de son numérique, de radio numérique, d'art numérique [...] Les frontières entre le travail bénévole et le travail rémunéré, entre la maison et le travail, comme lorsque vous commencez à dormir au studio, ce n'est peut-être plus le cas... Ces lignes s'estompent donc à cause de la précarité. Et en partie à cause de la passion pour quelque chose de créatif qui est en train d'être construit » (traduction).

En parcourant les sections du site web du Studio XX de 1998, un hyperlien me redirige vers le site personnel de Catherine McGovern. En jetant un coup d'œil à l'URL, je réalise que le site de McGovern partage la même adresse, la même racine, que celui du Studio XX. Il est donc probable que McGovern ait profité d'un accès à de l'hébergement gratuit pour soutenir et diffuser sa propre pratique, qui se tourne de plus en plus vers l'art web. Les moyens à disposition ont donc pu influencer choix médiatiques entrepris par l'artiste. Confrontée à un besoin urgent de subvenir à ses besoins et à ceux de son travail artistique, McGovern a reproduit à son profit l'injonction faite par les membres du Studio XX d'utiliser l'espace à disposition afin de contrer l'incertitude persistante de la précarité artistique (Menger, 2009). Les archives web et les témoignages recueillis démontrent que les débuts du Studio XX sont aussi une histoire de lutte quotidienne pour les femmes qui tentent de survivre tout en faisant ce qu'elles aiment.

3.5.2 Lier

Les technologies de la communication et de l'information ont façonné la manière dont les artistes conçoivent l'engagement social et s'organisent au fil du temps (Chandler et Neumark, 2005). À l'ère du web 1.0, des compagnies informatiques envisagent progressivement la construction d'outils de recherche pour faciliter la navigation sur le World Wide Web. Les moteurs de recherche qui sont alors en phase d'élaboration sont précédés par des répertoires en ligne, qui cataloguent et catégorisent les sites pour les rendre plus accessibles. D'autres méthodes alternatives face à la surabondance d'informations font leur apparition par et pour les nouveaux·elles utilisateur·ices d'Internet et du web qui peuvent se trouver désorienté·es dans ces environnements en ligne. Martine Gingras leur suggère d'avoir recours à des répertoires thématiques, de suivre les vitrines consacrées aux « sites branchés du jour » ou consulter les chroniques web pour s'informer et faire des découvertes pertinentes (1996). Par ailleurs, ces outils de navigation peuvent être particulièrement utiles pour les utilisateur·ices francophones, qui tentent tant bien que mal de trouver du contenu en français dans un espace majoritairement anglophone.

Les index web ont orienté les utilisateur·ices vers des pistes potentiellement pertinentes. Dans un chapitre consacré aux indexeur·euses féministes-lesbiennes, McKinney identifie les activations politiques potentielles de l'index, lorsqu'il facilite l'accès à des contenus autrement marginalisés (2020). La structure même du web repose sur la technologie des hyperliens : le maillage entre les

pages du code HTML permet une navigation non linéaire à travers différentes sources d'information. Alors que les index imprimés ou manuscrits indiquent l'existence d'une certaine information et la localisent, la technologie des hyperliens permet aux utilisateur·ices d'accéder directement au contenu de cette source⁷⁴. Des technologies comme les cercles Internet ou anneaux web (*Web rings*) permettent de rassembler des collections de sites web organisés selon des thèmes spécifiques. Le Studio XX se retrouve d'ailleurs dans le WWWomen WebRing⁷⁵ (Studio XX, 1997).

L'intégration d'hyperliens vers d'autres projets permet au Studio de se connecter à une communauté féministe et artistique internationale alors en plein essor. La coopération avec un réseau diversifié de groupes communautaires était au cœur du mandat du Studio XX et a permis la connexion et la circulation des ressources entre les initiatives existantes (Verburg, 2003). Les politiques féministes de mise en réseau se traduisent sur le site web, en orientant les visiteur·euses vers un éventail de sources sur le féminisme, les arts des nouveaux médias, l'organisation communautaire, la culture queer, l'activisme en ligne, etc. Les références sont suggérées par les membres de la communauté à la webmaîtresse, qui a ensuite pour tâche de les collecter et de les diffuser sur le site web et via d'autres canaux de communication comme les infolettres (Balfour, entrevue). Malgré la qualité de ces listes de liens commissariés, les membres de la communauté ont perçu un potentiel de coopération limité et ont déploré la redondance et le manque de convergence entre ces initiatives. L'affiliation n'est pas déterminée par les hyperliens, elle nécessite une action humaine.

Alors que nous faisons défiler les liens répertoriés sur IAWM afin d'identifier ceux dont elle se souvient, Balfour confie qu'elle n'a jamais été en mesure d'exploiter pleinement le potentiel de connexion avec d'autres organismes : « *I don't know why. I didn't like that there were so many groups out there [...] that weren't necessarily working together*⁷⁶ ». L'indexation et le réseautage numérique tendent parfois à se transformer en un processus tautologique de recherche perpétuelle

⁷⁴ There are indeed limitations to this, one example being scholarly articles protected by paywalls, or disconnected contents that result into broken links.

⁷⁵ Lancé en 1996, l'anneau web WWWomen œuvre à lier et à visibiliser les contenus produits par les femmes sur le web.

⁷⁶ « Je ne sais pas pourquoi. Je n'aimais pas le fait qu'il y ait tant de groupes [...] qui ne travaillaient pas nécessairement ensemble » (traduction).

de nouvelles connexions. Offrant un point de vue critique sur la domination de la figure du réseau comme outil de compréhension de notre ère, Wendy Chun défend que les nouveaux médias (les médias numériques) ont suscité l'émergence d'une « cartographie perpétuelle », comprise comme l'acharnement à vouloir constamment retracer les liens, cartographier différents éléments locaux et globaux pour saisir ce qui les lie, sans ultimement parvenir à trouver ce que l'on cherche (p. XX). Cette culture des réseaux constitue un danger dans la mesure où elle limite les possibilités d'intervention sur le monde qui nous entoure. Déterminé-es que nous sommes à chercher du lien, nous faisons face à l'impossibilité de saisir l'objet de notre quête, sans pour autant résoudre les défis imposés par le capitalisme tardif et la mondialisation (Chun, 2016, p. 44).

3.5.3 Publier

Le site web du Studio XX complète la mobilisation de l'engagement féministe dans les nouveaux médias en donnant accès à des informations – sous la forme d'œuvres d'art, de textes, d'images – qui présentent des discours alternatifs sur les questions technologiques contemporaines. Je me réfère ici à la publication dans son sens le plus large, c'est-à-dire l'introduction dans la sphère publique.

Tout d'abord, les webmaîtresses ont publié des contenus « nés numériques », créés spécifiquement pour circuler sur le web. Comme l'explique McGovern, le e-zine *X Words* présente des textes sur le genre et les technologies numériques. Mélanie Gauthier raconte son expérience de harcèlement au téléphone suite à la mise en place du service interurbain informatisé de Bell : « Grâce à cette innovation informatique révolutionnaire de Bell, les harceleurs peuvent nous harceler en toute impunité et ne jamais être arrêtés. Sauf si nous changeons notre numéro de téléphone (50 \$ de frais) et que nous le laissons confidentiel (ce qui coûte 5 \$ de plus par mois) ».

Le site web du Studio XX complète la mobilisation de l'engagement féministe vis-à-vis des nouveaux médias en lui fournissant un accès à des documents qui présentent des discours alternatifs face aux enjeux technologiques contemporains. Les comptes-rendus critiques d'ouvrages, de films, de colloques et d'autres manifestations présentés lors de ces 5 à 7 sont subséquemment transcrits et archivés par la webmaîtresse sur le site dans une section dédiée. Le désir d'archiver les activités du centre pour la postérité, ainsi que le travail associé au processus

de mise en ligne est verbalisé dans une annonce publiée sur le site web : « *now that the regular Femmes Br@nchées series is over for the season, we will be busy getting our archives online this summer!*⁷⁷ » (image publiée dans Hamilton, 1998). Plutôt un survol qu'une documentation exhaustive des présentations, les extraits transcrits sont rassemblés par édition des Femmes Br@nchées, le plus anciennes remontant à 1996. Les présentations rassemblées présentent des comptes-rendus critiques d'ouvrages, de films, ou de conférences.

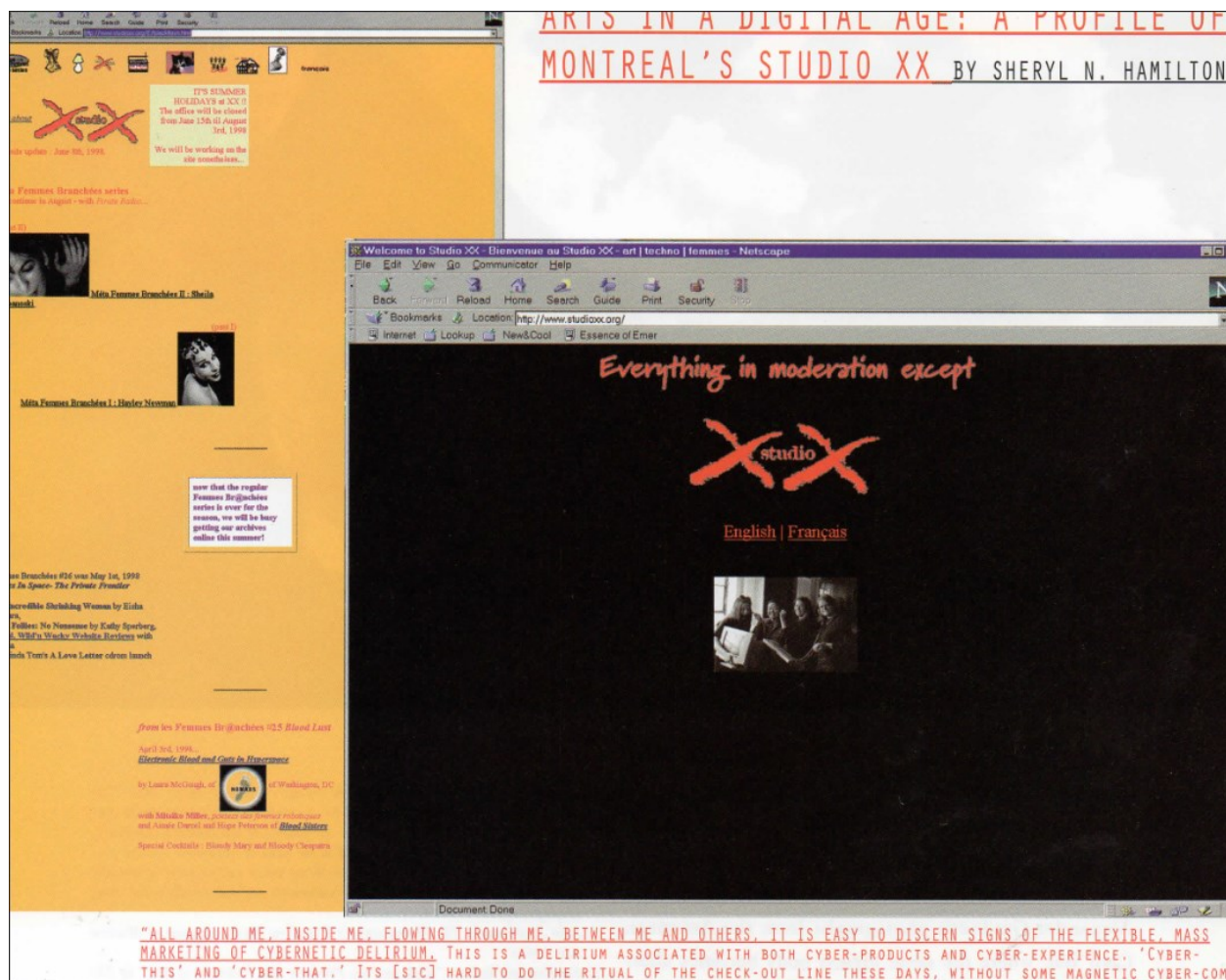


Figure 6. Vue en détail des images du site web du Studio XX publiée dans le magazine BlackFlash. Tiré de « *Art in a Digital Age : A Profile of Montreal's Studio XX* » de Sheryl Hamilton. BlackFlash Magazine 16 (1), 1998, p. 10.

Dans « *Perpetuating the 'Eternal Network' : Bibliographies of Five Canadian Artist-Run Centers* », Tayler s'appuie sur les bibliographies d'une sélection de publications des CRA pour

⁷⁷ « maintenant que la saison régulière des Femmes Br@nchées est terminée, nous nous efforcerons de mettre nos archives en ligne cet été ! » (traduction).

identifier trois défis concernant les centres d'artistes autogérés (CAA) et leurs pratiques de communication : 1) le besoin d'être reconnu en tant que contributeur légitime aux discours critiques sur l'art contemporain canadien ; 2) le besoin d'assurer l'accès au financement afin de soutenir la communication continue au sein de la communauté ; 3) le besoin de préserver et d'accéder aux communications (dans ce cas, les publications) produites par les CAA afin de répondre à un intérêt croissant pour l'utilisation de ces sources en tant que matériel de recherche (2007). Ces motivations se poursuivent dans les pratiques de publication numérique et de création de sites web.

3.6 Cultures féministes et désirs technologiques en tension

Afin de bénéficier de la technologie numérique, les groupes féministes doivent s'engager dans un processus de conception itératif, où les objectifs sociaux et les épistémologies féministes sont égaux à l'efficacité technique (Balka, 1991, p.7). Dans cette étude de cas, j'ai constaté que les membres du groupe ont parfois contourné la vision du collectif afin de répondre à une définition individuelle du féminisme et à leurs désirs technologiques personnels. Ce fut le cas pour le site web du Studio XX, où la politique d'apprentissage entre pairs et de partage des compétences entre femmes fut outrepassée par l'externalisation de l'expertise en programmation web à des programmeurs masculins (Hamilton, entrevue). Cette situation a provoqué un conflit, non seulement parce qu'elle empêchait la communauté XX de cultiver des connaissances internes, mais aussi parce qu'elle priorisait les actes héroïques d'individus experts au détriment de la collectivité (Toupin, 2020, p. 31).

Cette situation a soulevé d'autres questions au sein du groupe, à savoir si l'esthétique cyberféministe et Webgrrls promue par le Studio XX forçait les membres à adopter un « goût particulier du cool » pour avoir accès à une communauté « exclusive » (Hamilton, entrevue, 2023). En consultant la page web « XX identity », Hamilton commente l'utilisation de surnoms et le ton sexuellement explicite, ironique et ludique utilisé pour présenter le personnel, les membres du conseil d'administration et les membres du comité de programmation. Cette esthétique, particulièrement populaire dans la culture cyberféministe et plus particulièrement la jeune génération des CyberGrrls, a été source de conflits au sein du groupe et symbolise les tensions globales entre les féminismes de la deuxième et de la troisième vague qui s'opposent à la lutte

contre l'objectivation des femmes et à leur contrôle sur leur corps et leur expression de genre. Certain·es membres se sont senti·es mal à l'aise avec la façon dont la culture BDSM, la pornographie et une attitude générale « sexuellement positive » ont trouvé leur place dans les événements, et ont soutenu que cela mettait de côté des groupes spécifiques de femmes, en particulier les francophones et la classe ouvrière.

Les valeurs féministes et communautaires du Studio XX entrent parfois en conflit avec les ambitions technologiques de ses membres, car faire du féminisme avec des médias numériques peut vouloir dire différentes choses pour différentes personnes. Réfléchissant au site web du Studio XX en tant que répertoire, Hamilton considère qu'il y a eu une sorte de « croyance naïve » que les gens passeraient du temps à revisiter les activités du Studio, et que cette décision de documenter les programmes sur le site web était principalement motivée par un sentiment de fierté. Elle aurait souhaité que la communauté soit davantage consultée lors de la construction du site web, afin de mieux répondre à ses intérêts. Hamilton explique :

I think this was a moment of competing visions of how the organization, if it needed to grow up, and if it was going to grow up, what that growing up would be like and that kind of stapling ourselves to each fad within cyber culture for some of us wasn't a good idea [...] I think you see some of those tensions in this version of the website in a really interesting way⁷⁸ (entrevue).

En effet, les sites web capturés entre le 27 avril et le 13 octobre 1999 révèlent un changement radical de l'esthétique cybergrll explosive et audacieuse vers un site web plus sobre, désaturé et restructuré (figure 4).

⁷⁸ « je crois qu'il s'agissait d'un moment de visions concurrentes sur la manière dont l'organisation, si elle devait grandir, et si elle allait grandir, sur ce que serait cette croissance et sur le fait que, pour certain·es d'entre nous, s'agripper à chaque mode de la cyberculture n'était pas une bonne idée [...] Je pense que vous voyez certaines de ces tensions dans cette version du site web d'une manière vraiment intéressante » (traduction).



Figure 7. Page d'accueil du site web du Studio XX. Telle que publiée en ligne le 13 octobre 1999, repérée le 11 septembre 2023 sur la Wayback Machine. <https://web.archive.org/web/19991013091216/http://studioxx.org/>.

Les premiers sites web du Studio XX illustrent cette période qualifiée par Hamilton de maturation (« *growing up* ») et la transition de la culture cyberféministe/cybergrrl vers une organisation formelle plus détachée des tendances. Ils incarnent également un exemple fort intéressant de « discipline » des esthétiques web vers une esthétique corporative. Ankersson :

Similar undertones surface in the shifting logics of “good” web design, which was variously deployed to capture, condition, or contain the passions of the market. While some of these transitions can be seen as positive developments that helped institute web standards, address accessibility requirements, and prioritize user experience, the history of the work of disciplining web design is still fraught with troubling power imbalances (2018, s.p.).

Dans le même ordre d'idées, Sawchuk explique comment les administrateur·ices ont tenté de ralentir la soudaine ruée vers le web qui a émergé sous la coordination de McGovern pour réévaluer les désirs collectifs : « *you build a web[site] once you have a culture and a set of practices that are important enough to put up there. Otherwise what is it? Who cares? It's a way of communicating about nothing, you know?* »⁷⁹ » (entrevue).

⁷⁹ « on construit un site web lorsqu'on a une culture et un ensemble de pratiques assez important à mettre en ligne. Sinon, qu'est-ce que c'est ? Qui s'en soucie ? C'est un moyen de communiquer à propos de rien, vous voyez ? » (traduction).

Les activités en ligne créent des publics invisibles qui accèdent aux contenus par le biais de la médiation numérique. Comme le suggère danah boyd, les publics médiatisés, et en particulier les publics en réseau, sont moins basés sur la géographie et les relations communes que les publics non médiatisés (2007 ; 2010). Ce constat se retrouve dans la description que Miriam Verburg, fait du public du Studio XX dans la publication *E-Quality for Women* : « En raison de notre présence sur le web, notre communauté peut inclure et inclut effectivement des personnes du monde entier » (2003). Sur le web 1.0, les sites web étaient à peine « proto-interactifs » (Hamilton, entrevue) et la médiation était un phénomène à sens unique. Un·e internaute pouvait aller sur le web, consulter des sites web ou en créer, mais ne pouvait pas contribuer directement aux sites web d'autres personnes, une caractéristique cruciale à la transition subséquente vers le « web 2.0 ». L'interaction limitée avec le site web a donc eu un impact sur les souvenirs des participant·es et est à l'origine de ce que j'appelle la mémoire manquante des débuts du web. Les personnes interrogées se souvenaient surtout des noms d'ancien·nes ami·es, de programmes ou d'organisations avec lesquels elles entretenaient des liens étroits. Comme l'illustre la réaction de Zernentsch, étant donné que la plupart des membres du Studio XX se concentraient sur le renforcement de la communauté et que très peu d'entre eux étaient impliqué·es dans la création et la maintenance du site web, les premières archives du site web ont produit un effet de surprise sur les participant·es, plutôt qu'un effet de souvenir : « *I stumbled on [the website] like years later I remember going 'Oh my gosh, it's the website!' But I don't, I remember us focused on the community events and doing like all the community coming together. Less than Web. But we were just starting to explore the web stuff*⁸⁰ » (entrevue). Le web n'est qu'une parcelle de la culture des médias numériques en formation – alors appelée cyberculture – qui émerge avec l'adoption des « nouveaux médias ». Pour Sawchuk, la culture numérique ne pouvait se réduire uniquement aux réseaux informatiques, mais devait au contraire englober tous les types de médias numériques. Alors que les technologies passaient de l'analogique au numérique, il y avait une injonction à considérer les impacts de la transition numérique sur les créateur·ices de médias et les artistes.

⁸⁰ « Je suis tombée sur [le site web] des années plus tard, je me souviens m'être dit "Oh, mon Dieu, c'est le site web !" Mais je ne pense pas, je me souviens qu'on était concentré·es autour des événements communautaires et qu'on travaillait à rassembler la communauté. Moins qu'autour du web. On commençait tout juste à explorer le web » (traduction).

3.7 Conclusion partielle

Ce chapitre a mis l'accent sur les pratiques de travail et les possibilités techniques et matérielles offertes par le web. Qu'ils soient médiés numériquement ou physiquement, les liens les plus forts tissés au cours des premières années du Studio XX sont ceux qui ont émergé de la camaraderie et du travail collectif, même si le « réseau imaginé » (Chun, 2016) du site web persiste à travers les pages web archivées. Comme le suggère le théoricien Sam Bourcier, l'histoire orale fonctionne grâce à la performance du souvenir, qui est un processus plus actif et plus engageant que la mémoire en tant que stockage et permet d'étudier les événements à travers les souvenirs incarnés des médias, de la technologie et des relations (Bourcier, 2020). Des recherches plus approfondies sur l'évolution du site web dans le temps permettraient de mieux comprendre la relation entre les politiques organisationnelles et féministes et les technologies des médias en ligne.

CONCLUSION/Entretien les histoires médiatiques féministes

— Tu es dans la baignoire comme si tu étais au milieu de la mer, Mody !

— Il pleut dehors, Béatrice. C'est l'hiver, mais il me suffit de fermer les yeux et de me souvenir... C'est que j'ai peur d'oublier comment on nage. Qu'en penses-tu, quand l'été viendra, je saurai encore nager ?

— Quand on a appris à nager, Mody, on n'oublie plus.

— Quand on a appris la joie de la révolution, tu veux dire.

—Goliarda Sapienza, *L'art de la joie*, 752.

Apprendre l'art de la joie, ou l'art de la révolution féministe, est un processus collectif qui traverse les générations. Confinée à sa baignoire, Modesta, la protagoniste du roman épique de l'autrice italienne Goliarda Sapienza, se projette dans l'étendue infinie de la mer. Alors qu'elle appréhende les dommages de l'oubli et de l'apathie, sa compagne Béatrice lui rappelle que ce savoir perdue en elle. Comment ne pas oublier comment résister, se mobiliser, créer en coalition pour libérer la puissance révolutionnaire ? La présente entreprise a démontré que la résistance à l'oubli des histoires médiatiques féministes s'opère par un travail d'entretien critique – des liens, de la mémoire, des infrastructures –, ouvert à la révision (Samer, 2014). La définition du terme « entretien » réfère à l'« action de tenir quelque chose en bon état », un état « constant d'une acquisition de force ou de savoir », ainsi que « l'ensemble des biens matériels nécessaires à l'existence matérielle d'une personne, d'une collectivité » (CNRTL). Ceci comprend l'entretien des équipements informatiques, des espaces, mais également des réseaux de relations, de mémoires, de pratiques et de corps. Qui plus est, l'entretien – et c'est là toute la beauté du terme en français, qui se perd dans sa traduction anglaise « *maintenance* » – désigne également une conversation, un échange se déroulant entre deux ou plusieurs personnes : « s'entretenir » entre générations de féministes correspond dès lors à poursuivre le travail du mouvement et à préserver sa mémoire par le dialogue.

Les objectifs de cette recherche étaient triples : tout d'abord, il a émergé d'un désir de documenter les histoires médiatiques de la communauté du Studio XX/Ada X en tant que membre

de cette même communauté. Pour moi, le besoin de produire un corpus de recherche sur l'apport et les usages du web précoce comme outil de création artistique et de mobilisation des femmes et des personnes queer dans ce que nous appelons le « Québec » a été une force directrice. Elle découle également d'un besoin de déplacer mon attention de l'étude des artefacts et des œuvres d'art vers les pratiques et les processus d'organisation sociale et esthétique ainsi que des outils qui permettent et soutiennent un tel travail. Enfin, ce projet avait comme objectif d'effectuer une intervention historiographique en documentant l'histoire des médias numériques communautaires afin d'imaginer de formes de savoir et de production culturelle alternatives dans une économie numérique capitaliste basée sur les plateformes qui produit une précarité exponentielle (Eichhorn, 2013, 4).

En conclusion, j'aimerais revenir sur les questions de recherche formulées en introduction, afin d'offrir une synthèse des résultats que j'ai pu exposer dans le présent travail. Les questions préétablies étaient les suivantes :

1. Comment le Studio XX a-t-il mis en action des politiques féministes avec les technologies numériques, et tout particulièrement avec le réseau Internet et le web ?
2. Comment la communauté du Studio XX a-t-elle utilisé le réseau Internet et le web pour informer, mobiliser et connecter sa communauté au cours de ses cinq premières années d'activité (1995-2000) ? Comment et selon quels principes ont-elles connecté les pratiques médiatiques féministes, et quel a été leur impact sur la création et la collaboration ?
3. Que peuvent nous apprendre ces histoires médiatiques sur les façons de *faire* le féminisme (Rentschler et Thrift, 2015) avec les technologies numériques ?

À partir des données amassées lors des entrevues et de la recherche documentaire, j'ai pu d'abord démontrer comment le Studio XX s'inscrit dans un réseau international d'initiatives cyberféministes qui émerge à la fin du XXe siècle, tout en demeurant fermement ancré dans son contexte local dans la métropole québécoise de Montréal. À travers mon analyse, j'ai pu affirmer que les politiques féministes se traduisent dans une attitude du « oui, mais... » cultivée au sein de cette communauté, qui lui permet de ralentir la précipitation vers l'adoption des technologies numériques, en proposant des espaces d'expérimentation, de débat et de jeu. Ces espaces de familiarisation permettent aux femmes, aux personnes issues de la diversité de genre, et à leurs

multiplés communautés de s'engager de manière critique et éclairée avec les technologies, selon leurs désirs et leurs besoins.

J'ai ensuite exposé comment l'organisation du centre est informée par une économie alternative, orientée autour d'une approche DIY/DIO, de l'apprentissage par les pairs, de l'autodétermination et de l'éthique féministe du care. Le concept de « personnes comme infrastructure » (Simone, 2004 ; 2021) m'a servi à visibiliser le travail médiatique numérique qu'impose l'implantation de certaines technologies au sein de l'écosystème médiatique du centre, d'une part, mais également la nature interpersonnelle des réseaux qui se construisent autour du Studio XX au cours de ses premières années d'activités. La présence des rencontres en personnes et des réflexions sur le travail d'organisation communautaire ont marqué l'analyse des données collectées. Ces pratiques de réseautage féministe m'ont amené·e à développer le concept de *connectivité féministe* inspiré par les travaux de Kim Sawchuk, selon lequel la connexion aux réseaux numériques doit s'effectuer en concertation avec les désirs technologiques des individus et dans une visée de justice sociale.

Enfin, j'ai démontré comment les employé·es responsables de la création et de l'entretien du site web – connu·es sous le nom de webmaîtresses – se sont approprié les affordances du web afin d'étendre leurs pratiques médiatiques dans l'espace en ligne. Pour se faire, j'ai mobilisé le concept d'activisme de l'information établi par Cait McKinney (2020) afin de revaloriser le travail médiatique infrastructurel requis pour permettre la diffusion et la préservation de l'information. Les tactiques médiatiques déployées par les webmaîtresses ont servi à guider les internautes dans leurs recherches et à leur fournir des informations pertinentes dans un espace saturé d'information. Toutefois, la transition numérique du Studio XX ne s'est pas effectuée sans heurts. L'analyse des archives web du centre en collaboration avec les participantes m'a permis de déceler les tensions qui entouraient le rapport entre féminisme et technologie numérique, plus largement, les frictions entre différentes postures féministes au sein de la communauté.

Limites de la recherche

Cette recherche présente quelques lacunes qu'il m'apparaît important de souligner en fin de parcours. D'abord, il faut reconnaître un manque de diversité au sein des individus qui ont pris part à cette recherche : les femmes blanches, cisgenres, hétérosexuelles, anglophones, détentrices

d'un diplôme universitaire de premier, deuxième ou troisième cycle⁸¹ dominant l'échantillon défini. Le manque de représentativité a pour conséquence d'invisibiliser la présence de femmes queers, lesbiennes, racisées, francophones, sans formation universitaire qui, selon mon expérience, mes lectures historiques et mes rencontres, sont pourtant bien présentes dans la communauté du studio. Il demeure donc un travail à poursuivre dans la documentation de cette diversité d'expériences, de pratiques et de cultures féministes qui composent l'histoire du centre et qui en font sa richesse.

Deuxièmement et en continuité avec le point précédent, la prépondérance des membres issues de la communauté universitaire représente inadéquatement l'ensemble d'artistes, de producteur·ices médiatiques et technicien·nes qui gravitent autour du studio. De plus, les universitaires ayant davantage d'acquis dans l'analyse et la théorisation à partir de leurs expériences et qui ont l'habitude des entrevues en plus de maîtriser le langage de la recherche et de la théorie féministe ont des outils que les autres ne possèdent pas nécessairement. L'absence des perspectives de Catherine McGovern et d'autres artistes membres fondatrices du Studio XX comme Patricia Kearns et Kathy Kennedy constitue une limite à la portée de cette recherche. Ces trois perspectives auraient permis de valoriser les expériences d'artistes professionnelles impliquées dans les années formatrices du studio. Dans le cas de McGovern, j'ai tenté par tous les moyens à ma disposition d'entrer en contact avec elle, avant d'être avisé·e que des conditions de santé l'indisposaient à prendre part à un entretien (Hamilton, entrevue). Je me suis donc restreint·e à ces cinq entrevues à défaut de temps et de ressources disponibles tant dans l'enregistrement que dans la transcription et l'analyse des données collectées. Un échantillon plus généreux pourrait être établi dans la poursuite et l'expansion de ce projet de recherche au doctorat, dont le cadre fournirait des moyens temporels et pécuniaires supplémentaires pour poursuivre la documentation et l'analyse des histoires médiatiques du Studio XX.

Les suites de cette recherche seraient également l'occasion de diversifier les sources théoriques mobilisées, notamment en ayant recours à davantage de perspectives francophones et québécoises

⁸¹ Mon manque d'expérience en recherche qualitative a également été un frein à ce niveau. La collecte de données démographiques est survenue plus tard dans le processus, alors que mes entrevues avaient déjà été réalisées et que mon analyse était déjà bien entamée. Dans un travail de recherche qualitative subséquent, j'accompagnerais les formulaires de consentement remis en amont des entrevues de formulaires de déclarations des données démographiques afin de réévaluer l'échantillon de participant·es en fonction des données collectées.

sur les médias, l'art et les technologies numériques. Ces inclusions permettraient d'observer comment les pratiques médiatiques féministes se forment autour et avec les communautés linguistiques, mais aussi de distinguer les interprétations et les mouvements féministes propres aux communautés francophones. Ce mémoire a été rédigé dans un perpétuel état de perte entre les langues (*lost in translation*). Ayant complété ma scolarité en anglais, il m'a fallu redoubler d'efforts d'effort pour me réapproprier les théories abordées dans le cadre de mes cours et pour trouver d'autres références – notamment québécoises – afin de combler le manque de concepts adaptés au contexte à l'étude. Néanmoins, je crois que ce travail de recherche bibliographique aurait pu être mené de manière plus approfondie afin d'établir un lien solide entre le contexte bilingue du Studio XX/Ada X et les croisements qui s'opèrent dans le contexte bilingue de Montréal, entre les communautés artistiques francophones et anglophones de Montréal et leurs connexions aux milieux intellectuels et artistiques féministes du Canada anglais et des États-Unis, d'une part, et de l'Europe francophone, de l'autre.

Extensions de la recherche

Ce travail a permis de jeter les bases d'une étude historique des cultures féministes numériques au Québec. Plus spécifiquement, j'ai porté mon attention vers un espace de croisement entre les histoires du féminisme, de l'art et des médias dans une étude de cas qui rejoint ces trois sphères d'activité. Ce positionnement interdisciplinaire était volontaire de ma part afin de mettre à l'avant-plan les points de ralliement entre différentes pratiques, communautés et théories. Cependant, il serait bénéfique de creuser plus en profondeur la dimension artistique de cette instance, dimension qui s'est au final retrouvée légèrement en arrière-plan. L'étude des rôles joués par la création et par l'art dans la définition des nouvelles technologies nous permettrait de mieux évaluer les pratiques artistiques créatives et activistes qui usent positivement des technologies numériques (Flanagan et Looui, 2007).

Alors que nos productions culturelles collectives et nos communications se retrouvent de plus en plus médiées par le web et les plateformes numériques, comment les artistes et les chercheur·euses peuvent-iels assurer la préservation de ses artefacts sites web à risque, qui ont pourtant une valeur durable ? De futur·es chercheur·euses pourront étendre l'examen historique des sites web du Studio XX/Ada X et suivre l'évolution du rôle du site web au fil du temps, de

l'ère « 1.0 » aux plateformes et réseaux sociaux qui dominent aujourd'hui nos modes de communication numérique. En effet, au cours de mes excursions à bord de la Wayback Machine, j'ai pu observer comment les transformations internes de l'organisme se répercutent dans le design du site web et dans les pratiques médiatiques du centre plus largement. Il serait donc intéressant de faire une analyse comparative des changements structurels du centre avec le design du site web. Cette recherche pourrait également être appliquée à d'autres centres d'artistes ou organisations féministes dans le but d'observer le rapport aux modes de communications numériques et la manière qu'ont les centres de se représenter dans l'espace public. Enfin, il m'apparaît crucial de démontrer la valeur des archives web des centres d'artistes en les mobilisant dans le cadre de projet de recherche, d'expositions, et autres. Ces disséminations permettront de cultiver une plus grande sensibilité face à la valeur historique et communautaire de ces documents nés numériques.

Enfin, la question de la durabilité – humaine et technologique – émerge à plusieurs instances dans cette recherche, sans être creusée outre mesure. Il serait intéressant de se pencher, par exemple, sur la question des archives Matricules et de leur entretien compliqué par le manque de main-d'œuvre et l'évolution technologique accélérée. Comment la question de la durabilité est-elle abordée par les pratiques médiatiques féministes dans sa dimension écologique ? Ou, en nous fiant à la récente thématique du cycle *Slow Tech*, comment pouvons-nous reconsidérer notre rapport aux technologies numériques dans une perspective durable ? Il s'agit de questions urgentes à poser dans un contexte de croissance perpétuelle des technologies numériques et d'effondrement climatique.

Malgré les objectifs initiaux du cyberféminisme, le domaine de l'informatique demeure à ce jour très peu diversifié. La présence des femmes dans le domaine des technologies informatiques et du développement des logiciels, de même que dans les milieux du logiciel libre, des hacker spaces et du libre accès, demeure marginale (Sollfrank, 2015, p. 6). Cette recherche a mis en évidence la nécessité de préserver et de documenter les contenus web qui documentent l'engagement féministe avec les technologies numériques et d'entamer un effort collectif de préservation de ses histoires médiatiques qui s'intégrerait aux initiatives déjà entamées par le centre (Studio XX, 2007 ; Ada X, 2020b). La formation et l'appropriation d'outils d'archivage web comme Conifer et Web Recorder donnerait les moyens à la communauté du studio de se documenter elle-même à travers ses créations en ligne et de prévenir les risques d'obsolescence.

Pour ma part, j'exerce depuis mai 2023 le poste de médiateur·ice numérique du patrimoine cinématographique et de Wikimédien·ne en résidence à la Cinémathèque québécoise, rôle dans lequel je suis amené·e à inventer des avenues pour documenter et rendre visible le travail des femmes et des personnes issues de la diversité de genre dans les domaines du cinéma et des arts médiatiques. De telles initiatives pourraient contribuer et inspirer les prochaines générations de la communauté Ada X.

Ce mémoire a mis en évidence le rôle de cette communauté connectée affectivement en tant que puissance (énergie) qui génère l'action (praxis) avec les technologies numériques. Dans un monde dominé par la numérisation de masse, les débats entourant l'intelligence artificielle et le capitalisme des plateformes, il m'apparaît indispensable de revisiter les histoires des réponses formulées par les communautés féministes face à l'émergence de nouvelles technologies afin de ne pas oublier comment agir *en réaction à* et s'organiser en résistance aux impératifs technologiques. Je terminerais en parlant avec Faith Wilding qui, déjà en 1997, exprimait les défis relatifs à l'entretien des histoires de résistance et de mobilisation sur lesquelles repose le féminisme :

the political work of building a movement is expertise that must be relearned by every generation, and needs the help of experienced practitioners. The struggle to keep practices and histories of resistance alive today is harder in the face of a commodity culture which thrives on novelty, speed, obsolescence, evanescence, virtuality, simulation, and utopian promises of technology. (Wilding, 1998, p. 7)

D'autres avenues sont possibles et la pensée utopique féministe peut certainement nous servir à les imaginer. Le travail de nécessité qu'est l'entretien des histoires médiatiques féministes repose sur les liens interpersonnels qui nous permettent de nous maintenir et de nous épanouir, matériellement et spirituellement, dans le monde.

RÉFÉRENCES

- Adair, C., & Nakamura, L. (2017). The Digital Afterlives of *This Bridge Called My Back: Woman of Color Feminism, Digital Labor, and Networked Pedagogy*. *American Literature*, 89(2), 255–278. <https://doi.org/10.1215/00029831-3861505>.
- Ahmed, S. (2017). *Living a Feminist Life*. Duke University Press.
- Ahmed, S. (2019). *What's the Use? On the Uses of Use*. Duke University Press.
- Alfonsi, I. (2019). *Pour une esthétique de l'émancipation*. B42.
- Ankerson, M. S. (2015). Read/write the digital archive: strategies for historical web research. Dans E. Hargittai et C. Sandvig (dir.), *Digital research confidential : the secrets of studying behavior online* (p. 29-54). The MIT Press
- Ankerson, M. S. (2018). *Dot-com design: The rise of a usable, social, commercial web*. NYU Press.
- Agostinho, D. (2019). Archival encounters: rethinking access and care in digital colonial archives. *Archival Science*, 19(2), 141–165. <https://doi.org/10.1007/s10502-019-09312-0>
- Ashton, J. (2017). Feminist Archiving [*a manifesto continued*]: Skilling for Activism and Organising. *Australian Feminist Studies*, 32(91–92), 126–149. <https://doi.org/10.1080/08164649.2017.1357010>
- Aspray, W., et Ceruzzi, P. E. (2008). *The Internet and American Business*. The MIT Press.
- Arbour, R.S. (1996). Inventer et transmettre. Dans La Centrale/Galerie Powerhouse (dir.), *Transmission. Transmission de l'héritage des femmes en arts visuels*. Les éditions du remue-ménage.
- Azoulay, A. A. (2019). *Potential History: Unlearning Imperialism*. Verso Books
- Balka, E. (1991). *Womantalk goes on-line: The use of computer networks in the context of feminist social change* [Thèse de doctorat]. Simon Fraser University.
- Barlow, J. P. (1996, 8 février). A Declaration of Independence in Cyberspace ». *EFF.org*
- Barnett, T. (2014, juillet). Monstrous Agents : Cyberfeminist Media and Activism. *Ada: A Journal of Gender, New Media, and Technology* 5. <https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/handle/1794/26988>
- Benjamin, R. (2019). *Race after technology: Abolitionist tools for the new Jim code*. Polity Press.

- Bijker, W. E., Hughes, T.P. et Pinch, T. (dir.). (1987). *The Social Constructions of Technological Systems. New Directions in the Sociology and History of Technology* (édition anniversaire). MIT Press.
- Bissonnette, S. (réalisatrice). (1985). « *Quel numéro What number ?* » ou le travail automatisé [film documentaire]. Les productions du regard et Les productions contre-jour
- Bissonnette, S. (2020). « Quel numéro What number ? » ou le travail automatisé. *Cinémathèque québécoise*. Consulté le 25 juillet 2023. <https://www.cinematheque.qc.ca/en/dossiers/sophie-bissonnette/quel-numero-what-number-ou-le-travail-automatise/>
- Bociurkiw, M. (2016). Big Affect : The Ephemeral Archive of Second-Wave Feminist Video Collectives in Canada. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, 31(3 (93)), 5-33. <https://doi.org/10.1215/02705346-3661991>
- Boulanger, K. (2022). Vidéographe au féminin. Portrait des années 1970. Dans J. Ravary-Pilon et E. Contogouris (dir.), *Pour des histoires audiovisuelles des femmes au Québec. Confluences et divergences* (p. 233-244). Presses de l'Université de Montréal.
- Bourcier, S. (2020 [2018]). La fièvre de l'archive. Praxis de l'archive vive, queer et transfeministe. *Trou Noir*. <http://trounoir.org/?La-fievre-des-archives>
- Bourdieu, P. (1980). *Le sens pratique*. Minuit
- Bowker, G. C., et Star, S. L. (1999). *Sorting things out: Classification and its consequences*. MIT Press.
- boyd, d. (2007) Why Youth (Heart) Social Network Sites: The Role of Networked Publics in Teenage Social Life. Dans D. Buckingham (dir.) *MacArthur Foundation Series on Digital Learning – Youth, Identity, and Digital Media Volume*. MIT Press.
- danah boyd. (2010). "Social Network Sites as Networked Publics: Affordances, Dynamics, and Implications." Dans Z. Papacharissi (dir.), *Networked Self: Identity, Community, and Culture on Social Network Sites* (p. 39-58).
- Braidotti, R. (1996). Cyberfeminism with a Difference. *New Formations* 29 : 9 – 25.
- Bromseth, J., & Sundén, J. (2011). Queering Internet studies: Intersections of gender and sexuality. *The handbook of internet studies*, 271-299.
- Brousseau, H. (2021). Contemporary art knowledge: a community-based approach to web archiving [résumé]. IIPC Web Archiving Conference. <https://netpreserve.org/ga2021/wac/abstracts/#197>

- Brügger, N. (2011). Web archiving. Between Past, Present, and Future. Dans M. Consalvo et C. Ess, *The Handbook of Internet Studies* (p. 24-42). Wiley-Blackwell.
- Brügger, N. (2018). *The Archived Web. Doing History in the Digital Age*. The MIT Press.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Caswell, M. (2014). Seeing Yourself in History. *The Public Historian*, 36(4), 26-37.
<https://doi.org/10.1525/tph.2014.36.4.26>
- Caswell, M., & Cifor, M. (2016). From Human Rights to Feminist Ethics: Radical Empathy in the Archives. *Archivaria* 81, 23–43. <https://www.muse.jhu.edu/article/687705>.
- Caswell, M., Cifor, M., & Ramirez, M. H. (2016). “To Suddenly Discover Yourself Existing”: Uncovering the Impact of Community Archives. *The American Archivist*, 79(1), 56–81.
<https://doi.org/10.17723/0360-9081.79.1.56>
- Caswell, M., Punzalan, R., et Sangwand, T. K. (2017). Critical archival studies: An introduction. *Journal of Critical Library and Information Studies*, 1(2).
<https://doi.org/10.24242/jclis.v1i2.50>
- CBC Archives. (2021, 7 février [1994]). *The promise of the ‘information highway’ in 1994*.
<https://www.cbc.ca/archives/the-promise-of-the-information-highway-in-1994-1.5897860>.
- Cell for Digital Discomfort. (2022). A Wishlist for Trans*feminist Servers. BAK, basis voor actuele kunst. <https://www.bakonline.org/prospections/a-wishlist-for-transfeminist-servers/>.
- Chan, J. (2011). *Why Are There No Great Women Net Artists? Vague Histories of Female Contribution According to Video Art and Internet Art*. Mouchette.
https://about.mouchette.org/wp-content/uploads/2012/05/Jennifer_Chan2.pdf
- Charland, M. (1986). Technological nationalism. *Canadian Journal of Political and Social Theory/Revue canadienne de théorie politique et sociale* 10 (1-2), 196-220.
- Charmaz, K. (2008). Grounded theory as an emergent method. Dans S. N. Hesse-Biber et P. Leavy (dir.), *Handbook of emergent methods* (p. 155-172). The Guilford Press.
- Chew, M., Lord, S., et Marchessault, J. (2018) Introduction. *Public 57 (Archive/Counter Archives)*
- Chun, W. H. K. (1999). Unbearable Witness : Toward a Politics of Listening. *Differences*, 11(1), 112-149. <https://doi.org/10.1215/10407391-11-1-112>
- Chun, W. H. K. (2008). The Enduring Ephemeral, or the Future Is a Memory. *Critical Inquiry*, 35(1), 148-171. <https://doi.org/10.1086/595632>
- Chun, W. H. K. (2016). *Updating to remain the same : Habitual new media*. The MIT Press.

- Chandler, A. et Neumark, N. (dir.). (2005). *At a distance: Precursors to art and activism on the Internet*. MIT Press.
- Cifor, M., Garcia, P., Cowan, T. L., Rault, J., Sutherland, T., Chan, A., Rode, J., Hoffmann, A.L., Salehi, N. et Nakamura, L. (2019). *Feminist Data Manifest-No.*
<https://www.manifestno.com/>
- Clarke, A. E., Friese, C., et Washburn, R. (2018). *Situational analysis : grounded theory after the interpretive turn* (2e édition). SAGE Publications.
- Cockburn, C. (1983). *Brothers: Male dominance and technological change*. Pluto Press.
- Consalvo, M. (2003). *Cyberfeminism*. SAGE Publications.
<https://doi.org/10.4135/9781412950657>
- Consalvo, M., et Ess, C. (dir.). (2011). *The Handbook of Internet Studies*. Wiley-Blackwell.
- Constant. (s.d.). *À propos*. <https://constantvzw.org/site/-About-Constant-7-.html?lang=fr>
- Costanza-Chock, S. (2020). *Design justice: Community-led practices to build the worlds we need*. The MIT Press.
- Cotton Pigeon, L. (2022). *Métavers : Entre utopie, technopouvoir et cyberféminisme* [Mémoire de maîtrise]. Université du Québec à Montréal. <https://archipel.uqam.ca/15860/1/M17748.pdf>
- Cowan, R. S. (1985). *More work for mother. The ironies of household technology from the open hearth to the microwave*. New York: Basic Books.
- Cowan, T. L., & Rault, J. (2018). Onlining queer acts: Digital research ethics and caring for risky archives. *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, 28(2), 121—142.
<https://doi.org/10.1080/0740770X.2018.1473985>
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1989(1). <https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>
- Cukier, W., Ryan, P. M., & Fornssler, B. (2009). The rhetoric of the information highway in the media 1992-2008 : Was the hype actually trumped by the reality? *2009 IEEE Toronto International Conference Science and Technology for Humanity (TIC-STH)*, 618-623.
<https://doi.org/10.1109/TIC-STH.2009.5444426>
- De Kosnik, A. (2016). *Rogue Archives: Digital Cultural Memory and Media Fandom*. The MIT Press.
- D'Ignazio, C., & Klein, L. F. (2020). *Data feminism*. The MIT Press.

- Eichhorn, K. (2013). *The Archival Turn in Feminism: Outrage in Order*. Temple University Press.
- FACES. (s.d.). *About*. FACES. Gender art technology. <https://www.faces-1.net/index.php/sample-page/>
- Faludi, S. (1991). *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. Crown Publishing Group.
- Featherly, K. (2023, 4 août). ARPANET. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/ARPANET>
- Feminist Media Studio. (2019). December 6, 1989. <https://feministmediastudio.ca/december-6-1989/>.
- Fenton, N., & Barassi, V. (2011). Alternative Media and Social Networking Sites : The Politics of Individuation and Political Participation. *The Communication Review*, 14(3), 179– 196. <https://doi.org/10.1080/10714421.2011.597245>
- Fernandez, M., et Wilding, F. (2002). Situating Cyberfeminisms. Dans M. Fernandez, F. Wilding, et M. M. Wright (dir.), *Domain errors!: cyberfeminist practices* (p. 17-28). Autonomedia.
- Flanagan, M. et Looui, S. (2007). Rethinking the F Word: A Review of Activist Art on the Internet. *NWSA Journal* 19(1), 181-200.
- Fotopoulou, A. (2016). Digital and networked by default? Women’s organisations and the social imaginary of networked feminism. *New Media & Society*, 18(6), 989-1005. <https://doi.org/10.1177/1461444814552264>
- Foucault, M. (1971). Nietzsche, la généalogie, l’histoire. Dans S. Bachelard et al. (dir.), *Hommage à Jean Hyppolite* (p.145-172). Presses universitaires de France.
- Fraser, N. (1990). Rethinking the Public Sphere : A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. *Social Text*, 25/26, 56. <https://doi.org/10.2307/466240>
- Gagnon, M. K. (1987). Work In Progress : Canadian Women in the Visual Arts 1975-1987. Dans R. Tregebov (dir.), *Work in Progress : Building Feminist Culture* (p. 101-127). The Women’s Press
- Gajjala, R. (1999-2000). Internet Constructs of Identity and Ignorance : ‘Third-world’ Contexts and Cyberfeminism. *Works and Days*, 17 & 18(33/34, 35/36).
- Gajjala, R., et Oh, Y. J. (dir.). (2012). *Cyberfeminism 2.0*. Peter Lang Pub.

- Gale, P. (1995). The Use of the Self to Structure Narrative. Dans *Videotexts* (p. 82-92). Wilfrid Laurier University Press.
- Glaser, B. G. (1998). *Doing grounded theory: Issues and discussions*. Sociology Press.
- Greene, R. (2000). Web Work: A History of Internet Art. *Art Forum* 38 (9) : 162-190.
<https://www.artforum.com/print/200005/web-work-a-history-of-internet-art-465>
- Groupe Intervention Vidéo. (2022). La vidéo comme médium féministe et social. Partage d'expérience du Groupe Intervention Vidéo (GIV). Dans J. Ravary-Pilon et E. Contogouris (dir.), *Pour des histoires audiovisuelles des femmes au Québec. Confluences et divergences* (p. 311-326). Presses de l'Université de Montréal.
- Habermas, J. (1989 [1962]). *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. The MIT Press
- Haraway, D. (1991). *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. Routledge.
- Harding, S. G. (1986). *The science question in feminism*. Cornell University Press.
- Hawthorne, E. S., & Klein, R. (1999). *CyberFeminism: Connectivity, Critique and Creativity*. Spinifex Press
- Hein, I. (1996, 20-27 juin). XX Chromosomes and Tech. *The Hour*. s.p.
- Hébert, C. (1995, 28 février). Ottawa coupe. *La Presse*.
- Hill Collins, P. (1999). *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. Routledge.
- Hogan, M. (2012). *Archiving Absence. A Queer Feminist Framework* [Mémoire de maîtrise]. Université Concordia. <https://spectrum.library.concordia.ca/id/eprint/975789/>
- Keilty, P., et Dean, R. (dir.). (2013). *Feminist and queer information studies reader*. Litwin Books, LLC.
- Kramarae, C. (dir.). (1988). *Technology and Women's Voices : Keeping in Touch*. Routledge & Kegan Paul.
- Krauss, R. (1976, printemps). Video : The Aesthetics of Narcissism. *October* 1: 50-64.
- Kroker, A. (1984). *Technology and the Canadian Mind : Innis, McLuhan, Grant*. New World Perspectives.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press.

- Lee, U. et Toliver, D. (2017). *Consentful Tech*. [zine]. <https://www.consentfultech.io/>
- Lozano Hemmer, R. (1996). Perverting Technological Correctness. *Leonardo* 29 (1), 5. <https://doi.org/10.2307/1576269>.
- Lupien, A. (2012). *De la cuisine au studio*. Éditions du remue-ménage.
- Lynes, K., et Symes, K. (2015). *Cyborgs and Virtual Bodies*. Dans L. Disch et M. Hawkesworth (dir.), *The Oxford Handbook of Feminist Theory* (p. 122-142). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199328581.013.7>
- MacKenzie, D. A., et Wajcman, J. (dir.). (1985). *The Social shaping of technology : How the refrigerator got its hum*. Open University Press.
- Mackinnon, K. (2022). *Databound: Histories of Growing Up on the World Wide Web* [Thèse de doctorat]. University of Toronto.
- Macphee, M. C., & Hogan, M. (2007). The Role of Montreal's Dykes on Mykes Radio Show. *Resources for Feminist Research*, 32(3-4), 222-223.
- Magenta, M. (1996). The World's Women On-Line! *Frontiers : A Journal of Women Studies* 17 (3), 44-50.
- Martin, M. (1991). *Hello central? Gender, culture, and technology in the formation of telephone systems*. Montréal : McGill-Queen's University Press.
- McKinney, C. (2015). Newsletter networks in the feminist history and archives movement. *Feminist Theory*, 16(3), 309-328. <https://doi.org/10.1177/1464700115604135>
- McKinney, C. (2018). "Finding the Lines to My People" Media History and Queer Bibliographic Encounter. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 24(1), 55-83.
- McKinney, C. (2020). *Information activism: A queer history of lesbian media technologies*. Duke University Press.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media. The Extensions of Man*. McGraw-Hill
- McPherson, T. (2014). Digital Possibilities and the Reimagining of Politics, Place, and the Self : An Introduction. Dans M. Kinder et T. McPherson (dir.), *Transmedia frictions : The digital, the arts, and the humanities*. University of California Press.
- Menger, P. M. (2009). *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Gallimard/Seuil.
- Nepton, N. (2011, 5 juin). Point de vue d'une cyberféministe québécoise. Centre de documentation sur l'éducation des adultes et la condition féminine (CDÉACF). <http://cdeacf.ca/actualite/2011/06/06/point-vue-dune-cyberfeministe-quebecoise>

- NetFemmes. (2001, 18 août). À propos de NetFemmes. [archive web] Internet Archive Wayback Machine.
<https://web.archive.org/web/20000818010739/http://netfemmes.cdeacf.ca/apropos/index.htm>
 1
- Nochlin, L. (2015 [1971]) *From 1971: Why Have There Been No Great Women Artists?* ARTNews. <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/>
- Paasonen, S. (2005, janvier-juillet). Surfing the Waves of Feminism : Cyberfeminism and its Others. *Labrys, Estudos Feministas/Études Féministes* 7.
<https://www.labrys.net.br/labrys7/cyber/susanna.htm>
- Paasonen, S. (2010). From Cybernation to Feminization : Firestone and Cyberfeminism. Dans M. Merck et S. Sandford (dir.), *Further Adventures of the Dialectic of Sex* (p. 61-83). Palgrave Macmillan US. https://doi.org/10.1057/9780230109995_4
- Paasonen, S. (2011). Revisiting Cyberfeminism. *Communications*, 36(3).
<https://doi.org/10.1515/comm.2011.017>
- Paquette, M. (2000). La Conférence sur le devenir social et économique. Le Québec au temps néo-libéral. *Recherches Sociographiques*, 41(1), 75–91. <https://doi.org/10.7202/057326ar>.
- Parks, L. et Starosielski, N. (dir.). *Signal Traffic : Critical Studies of Media Infrastructures*. University of Illinois Press.
- Paterson, N. (1995). Cyberfeminism. Dans *Actes/Proceedings : 6th International Symposium on Electronic Art – September 1995* (p. 226-228).
- Payette, D. (2010). La mésinterprétation de l'acte terroriste antiféministe et ses conséquences sur le mouvement des femmes au Québec. Dans M. Blais, F. Dupuis-Déri, L. Kurtzman, et D. Payette (dir.), *Retour sur un attentat antiféministe. École Polytechnique, 6 décembre 1989* (p. 63-70). Les éditions du remue-ménage.
- Piepmeyer, A. (2009). *Girl Zines. Making Media, Doing Feminism*. New York University Press.
- Pierce, J. (1998). Info Heavy Cyber Babe. Dans C. Sollfrank et le Old Boys Network. (dir.), *First Cyberfeminist International* (p. 10). OBN.
- Parikka, J. (2012). *What is Media Archaeology?* Polity Press.
- Parker, R. et Pollock, G. (1981). *Old mistresses: women, art and ideology*. Routledge et K. Paul.
- Plant, S. (1995). The Future Looms: Weaving Women and Cybernetics. *Body & Society*, 1(3-4), 45-64.

- Plant, S. (1997). *Zeros and Ones: Digital Women and the New Technoculture*. Doubleday.
- Reiche, C., et Kuni, V. (dir.). (2004). *Cyberfeminism. Next Protocols*. Autonomedia.
- Rentschler, C. (2019). Making culture and doing feminism. Dans T. Oren et A. Press (dir.), *The Routledge Handbook of Contemporary Feminism* (p. 127-147). Routledge.
- Rentschler, C. A., et Thrift, S. C. (2015). Doing feminism in the network: Networked laughter and the ‘Binders Full of Women’ meme. *Feminist Theory*, 16(3), 329–359.
<https://doi.org/10.1177/1464700115604136>
- Renzi, A. (2020). *Hacked transmissions: Technology and connective activism in Italy*. University of Minnesota Press.
- Rheingold, H. (2000 [1993]). *The Virtual Community. Homesteading on the Electronic Frontier* (édition révisée). The MIT Press.
- Russell, L. (2020). *Glitch Feminism: A Manifesto*. Verso Books.
- Samer, R. (2014) Revising ‘Re-vision’: Documenting 1970s Feminisms and the Queer Potentiality of Digital Feminist Archives. *Ada: A Journal of Gender, New Media, and Technology* 5.
<https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/handle/1794/26815>.
- Sandoval, C. (2011). Féminisme du tiers-monde états-unien : Mouvement social différentiel (O. Bonis & J. Coussieu, Trans.). *Les cahiers du CEDREF. Centre d’enseignement, d’études et de recherches pour les études féministes*, 18, Article 18. <https://doi.org/10.4000/cedref.686>
- Sawchuk, K. (1995). Critical Frictions, Connective Affinities. “Ideologies of Interactivity”. Dans *Actes/Proceedings : 6th International Symposium on Electronic Art – September 1995* (p. 248-251).
- Schnabel, L., Breitwieser, L., & Hawbaker, A. (2016). Subjectivity in Feminist Science and Technology Studies: Implications and Applications for Sociological Research: Feminist Science and Technology Studies. *Sociology Compass*, 10(4), 318–329.
<https://doi.org/10.1111/soc4.12364>
- Schroeder, R., Brügger, N., & Cowls, J. (2018). Historical Web as a Tool for Analyzing Social Change. Dans J. Hunsinger, M. M. Allen et L. Klastrup (dir.), *Second International Handbook of Internet Research* (p. 489-504). Springer.
- Sedgwick, C. (2020). *Feminist media : From the Second Wave to the Digital Age*. Rowman & Littlefield.
- Seu, M. (2020). Cyberfeminist Index. <https://cyberfeminismindex.com/>.
- Seu, M. (dir.). (2022). *Cyberfeminist Index*. Inventory Press.

- Seu, M., Sollfrank, C., et Wajcman, J. (2019, 5 octobre), *Revisiting The Future : Technofeminism in the 21st Century* [panel]. New Suns: A Feminist Literary Festival, London, UK.
<https://soundcloud.com/ignotabooks/revisiting-the-future-technofeminism-in-the-21st-century>
- Simovich Fisher, N. (2023). *The inside story of New York City's 34-year-old social network, ECHO*. The MIT Review. <https://www.technologyreview.com/2023/04/25/1071377/echo-nyc-social-media/>.
- Shade, L. R. (1994). Computer Networking in Canada : From CA*net to CANARIE. *Canadian Journal of Communication* 19 (1), <https://doi.org/10.22230/cjc.1994v19n1a794>
- Shade, L. R. (1996). Women, the World Wide Web, and Issues of Privacy. *Feminist Collections: a Quarterly of Women's Studies Resources* 17 (2), 33.
- Shade, L. R. (2002). *Gender & community in the social construction of the Internet*. P. Lang.
- Shade, L. R. (2004). *Bending Gender into the Net. Feminizing Content, Corporate Interests, and Research Strategy*.
- Shade, L. R. (2016). Integrating Gender into Canadian Internet Policy : From the Information Highway to the Digital Economy. *Journal of Information Policy*, 6, 338-370.
<https://doi.org/10.5325/jinfopoli.6.2016.0338>
- Sharma, S. (2022). Introduction: A Feminist Medium is the Message. Dans S. Sharma et R. Singh (dir.), *Re-understanding Media: Feminist Extensions of Marshall McLuhan* (p. 1-19). Duke University Press.
- Simone, A. (2004). People as Infrastructure : Intersecting Fragments in Johannesburg. *Public Culture* 16 (3), 407-429.
- Simone, A. (2021). Ritornello : "People as Infrastructure". *Urban Geography*, 42(9), 1341-1348.
<https://doi.org/10.1080/02723638.2021.1894397>
- Sollar, S., Millerand, F., Hackett, S., et Richard, M-L. (2001). Des souris et des femmes. Les TIC apprivoisées. Dans L. Lafortune et C. Solar (dir.), *Femmes et maths, sciences et technos* (p. 101-112). Presses de l'Université du Québec.
- Sollfrank, C. (2015). Revisiting Cyberfeminism. *artwarez*. <https://artwarez.org/192.0.html>
- Sollfrank, C. (2016). Revisiting the Future. Cyberfeminism in the Twenty-First Century. *artwarez*. <https://artwarez.org/192.0.html>
- Stark, W., Revelles-Benavente, B., et Cielemecka, O. (2020). Connectivity in times of control : Writing/undoing/unpacking/acting out power performances. *Feminist Theory*, 21(4), 447-464. <https://doi.org/10.1177/1464700120967306>

- Steele, L. (1987). *Committed to Memory : Women's Video Art Production in Canada and Quebec*. Dans R. Tregebov. (dir.), *Work in Progress : Building Feminist Culture* (p. 39-63). The Women's Press.
- Stock, W. G., et Stock, M. (2013). *Handbook of information science*. Walter de Gruyter.
- Strauss, A. L. (1987). *Qualitative analysis for social scientists*. Cambridge University Press.
<https://doi.org/10.1017/CBO9780511557842>
- Stone, A.R. (1992). Will the Real Body Please Stand Up? Dans M. Benedikt. (dir.), *Cyberspace. First Steps*. The MIT Press.
- subRosa. (s.d.) subRosa. A cyberfeminist art collective. <http://cyberfeminism.net/>
- Toupin, S. (2020). Feminist Hacking. Resistance Through Spatiality. Dans C. Sollfrank (dir.), *The beautiful warriors: Technofeminist praxis in the twenty-first century* (p. 19-34). Minor Compositions.
- Trépanier, A-M. (2021, hiver). « *An infinity of solutions* ». Tactiques de résilience technologique dans les vidéos d'Elizabeth Vander Zaag. *Termes – Vulnérabilité 2*. Galerie Leonard et Bina Ellen. http://ellengallery.concordia.ca/wp-content/uploads/2021/11/Elle_Termes_Vulnerabilite%20Volet2.pdf
- Turner, F. (2006). *From Counterculture to Cyberculture : Steward Brand, the Whole Earth Network and the Rise of Digital Utopianism*. The University of Chicago Press.
- Vaillancourt, Y. (1997). La reconfiguration des paiements de transferts fédéraux : Quelques enjeux pour le Québec. *Nouvelles pratiques sociales*, 10(2), 1.
<https://doi.org/10.7202/301399ar>
- Van Dijck, J. (2013). *The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media*. Oxford University Press.
- Vergès, F. (2019). *Un féminisme décolonial*. La Fabrique Éditions.
- VNS Matrix. (1991). *The Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century*.
<https://vnsmatrix.net/projects/the-cyberfeminist-manifesto-for-the-21st-century>
- Wajcman, J. (1991). *Feminism confronts technology*. Penn State Press.
- Wajcman, J. (2004). *TechnoFeminism*. Polity Press.
- Wakeford, N. (1997). Networking Women and Grrrls with Information/Communication Technology: Surfing tales of the world wide web. Dans M. Calvert et J. Terry. (dir.), *Processed Lives. Gender and Technology in Everyday Life* (p. 35-46). Routledge.

Webgrrls. (2001, 24 janvier). Webgrrls Montréal. [archive web]. Internet Archive Wayback Machine.

<https://web.archive.org/web/20010124070600/http://webgrrls.cybergrrl.com/montreal/f/>

Wilding, F. (1998). Where is the feminism in cyberfeminism? *n.paradoxa 2*.

Zobl, E., & Drüeke, R. (dir.). (2012). *Feminist media : Participatory spaces, networks and cultural citizenship*. Transcript.

Zitouni, B. (2012). With whose blood were my eyes crafted. Dans E. Dorlin et E. Rodriguez (dir.), *Penser avec Donna Haraway* (1re édition). Presses Universitaires de France.

ARCHIVES ET DOCUMENTS HISTORIQUES RELATIFS AU STUDIO XX/ADA X

- Ada X. (s.d.). *Bénévolat et stage*. Consulté le 11 août 2023. <https://www.ada-x.org/a-propos/benevolat-stage/>
- Ada X. (2016, 20 avril). *Les 4 fondatrices du Studio XX | The 4 founders of Studio XX* [vidéo]. Vimeo. <https://vimeo.com/216904062>.
- Ada X. (2020a). *Mandat*. <https://www.ada-x.org/a-propos/mandat-historique/>.
- Ada X (2020b). *ARCHIVER LE STUDIO XX | Scan-a-thon communautaire*. <https://www.ada-x.org/activities/archiver-le-studio-xx-scan-a-thon-communautaire/>
- Ada X. (2020c). *Le Studio XX devient Ada X!* <https://www.ada-x.org/activities/le-studio-xx-devient-ada-x/>
- Balfour, J. (1996, 10 juillet). XX Files Web Picks of the Week [chronique radiophonique]. Dans *XX Files*. Studio XX/CKUT. <https://www.ada-x.org/matricule/1996prm00068c/>.
- Bérubé, S. (1997, 19 mai). Filles branchées. *La Presse*. D4
- Cotton, S. (2000). Une toile est née. *Le Studio XX : au-delà du virtuel*. *esse* 39, 33-36.
- Clitandre, N. (dir.). (2022). *Slow Tech*. Ada X. https://www.ada-x.org/wp-content/uploads/2023/02/2022PUB52595O_Slow_Tech_FR.pdf
- Gauthier, M. (2001, 11 mars). *GRRRL!* [archive web]. Studio XX. Internet Archive Wayback Machine. <https://web.archive.org/web/20010311082037/http://studioxx.org/xwords/grrl.html>
- Gingras, M. (1996, 10 mai). Chronique de sites francophones : une revue-pop XX [archive web]. Studio XX. Internet Archive Wayback Machine. <https://web.archive.org/web/19990203053247/http://www.studioxx.org/FemmesBranchees/martine2.html>
- Hamilton, S. (1997). *Thoughts on Cyberfeminism* [archive web]. Studio XX. Internet Archive Wayback Machine. <https://web.archive.org/web/19990220164823/http://www.studioxx.org/maidincyberspace/sheryltext.html>
- Hamilton, S. (1998). Arts in a Digital Age: A Profile of Montreal's Studio XX. *BlackFlash* 16(1), 10-11.
- Hein, I. (1996, juin 20-27). XX Chromosomes and Tech. *The Hour*, s.p.
- Kasprzak, M. (2007). Défis d'hier et d'aujourd'hui : du battage à l'invisibilité/Challenges then and now : From Hype to Invisibility. Dans j. moore (dir.), *xxx boîte* (p. 23-25). Studio XX.

Kearns, P. [patricia@studioxx.org]. (2000, 22 septembre). « Les Journées de la culture/Les femmes September 20, 2000 Communiqué For Immediate Release ». [Courriel]. Artex, dossier 390 – Ada X.

La Centrale. (1998). *Membership* [archive web]. Internet Archive Wayback Machine. https://web.archive.org/web/19980612142147/http://www.studioxx.org/E/catmcg/catsweb/lacentra/txt_fra/membres.htm

Langill, Caroline. (2006). « Question 6 : Technologie et féminisme », Entretien avec Nancy Paterson, *Fondation Daniel Langlois*. <https://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=1935>

Lelièvre, C. (1999). *L'accès à Internet, certainement, mais pas n'importe comment ! : une analyse des besoins en technologies de communication pour les groupes de femmes à Montréal*. Studio XX.

McGovern, C. (1997). Studio XX : le centre-ressources en média numériques pour femmes de Montréal. Dans S. Pollock et J. Sutton (dir.), *Organisation virtuelle, changement réel. Les groupes de femmes et l'Internet* (pp. 70–75). Women'space.

Ouaknine, S. (1998, 5-12 novembre). Les cybercréatrices. *ICI*, 29.

Sawchuk, K. (2007). L'énergie du Studio XX/xx energy. Dans j. moore (dir.), *xxx boîte* (p. 47-51). Studio XX.

Skidmore. (1998, 19-25 novembre). Hot and Wired. XX cyberlinks and latex. *The Hour*, 37.

Studio XX. (1996). *Rapport d'activités*. Demande de subvention au Conseil des arts et des lettres du Québec. Archives du Studio XX/Ada X.

Studio XX. (1997). *Activity report*. Demande de subvention au programme Développement des ressources humaines Canada. Archives du Studio XX/Ada X.

Studio XX. (1999a, 28 janvier). *Call for submissions* [archive web]. Internet Archive Wayback Machine. https://web.archive.org/web/19990128090417/http://www.studioxx.org/night_light/call_for_submissions.html

Studio XX. (1999b, 2 février). *Qui sommes-nous ?* [archive web]. Internet Archive Wayback Machine. <https://web.archive.org/web/19990202052800/http://www.studioxx.org/F/qui.html>

Studio XX. (2000, 16 octobre). *Down to Earth in Cyberspace* [archive web]. Internet Archive Wayback Machine. <https://web.archive.org/web/20001016034818/http://studioxx.org/TaT/english/index.html>

Studio XX. (2003). *Femmes Branchées #48 : : Des « nouveaux » médias... oui, mais à quel prix ?* Ada X. <https://www.ada-x.org/activities/femmes-branchees-48-des-nouveaux-medias-oui-mais-a-quel-prix/>

Studio XX. (2007). *xxxboîte*. Ada X. <https://www.ada-x.org/activities/xxxboite/>

Studio XX. (2019). *Un nouveau nom pour le Studio XX ?* Ada X. <https://www.ada-x.org/activities/un-nouveau-nom-pour-le-studio-xx/>

Verburg, M. (2003). Studio XX. Dans J. Sutton et S. Pollock (dir.), *E-Quality for Women* (p. 8.1-8.2). Women'space.

Women'space. (1999, 25 janvier). *Women'space* [archive web]. Internet Archive Wayback Machine. <https://web.archive.org/web/19990204014143/http://womenspace.ca:80/>

Walker, V. (2016, 25 mai). Origins of the XX files [entrevue radiophonique]. Dans *XX Files*. Studio XX / CKUT. <https://ckuttimecapsule.wordpress.com/2016/05/25/clip-of-the-week-origins-of-the-xx-files-may-2016/>

Zernentsch, S. (1996). Studio XX : Celebrating Women Artists in the Age of Technology. *Women'space* 2(1). <https://epe.lac-bac.gc.ca/100/202/300/womenspace/back1/vol21a.html#STUDIO>

APPENDICE A/Chronologie sélective de repères historiques entourant les premières années d'activité du Studio XX

1973 :

- Fondation du centre d'artistes féministe La Centrale/Galerie Powerhouse à Montréal
- Formation de Vidéo Femmes à Québec

1975 :

- Formation du Groupe Intervention Vidéo (GIV) à Montréal
- Formation de Vidé-Elle à Montréal
- Exposition *Art Femme* au Musée d'art contemporain de Montréal

1981 :

- Publication de l'ouvrage *Old Mistresses* par les historiennes de l'art Rozsika Parker et Griselda Pollock

1985 :

- Publication de l'article *A Manifesto for Cyborgs : Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s* de Donna Haraway dans la revue scientifique *The Socialist Review*

1989 :

- Attentat antiféministe de l'École Polytechnique à Montréal

1991 :

- Ouverture publique du World Wide Web
- Publication de l'ouvrage *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature* de Donna Haraway, dans lequel se retrouve son « Manifeste Cyborg ».
- Publication du *Manifeste cyborg pour le XXI^e siècle* [Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century] par le collectif d'artistes australien VNS Matrix (Josephine Starrs, Julianne Pierce, Francesca da Rimini et Virginia Barratt). Le projet est diffusé en simultanément en ligne et sous forme d'affiches dans l'espace public.
- Fondation de la chorale pour femmes Choeur Maha par Kathy Kennedy (artiste sonore) et Su Schnee (co-fondatrice du centre d'artistes OBORO)

1992 :

- Publication de l'article « Cyberfeminism » de Nancy Paterson sur le babillard électronique ECHO

1994 :

- Création du comité consultatif sur l'autoroute de l'information (CCAI) par le gouvernement canadien

1995 :

- Quatrième conférence mondiale sur les femmes à Beijing, en Chine
- Sixième édition du Symposium international d'art électronique (ISEA) tenue à Montréal. Des membres du futur Studio XX et du collectif VNS Matrix y participent
- Le Studio XX lance ses premières activités en marge du ISEA 95
- Deuxième référendum sur la souveraineté du Québec le 30 octobre 1995
- Atelier d'introduction à l'Internet et à la programmation HTML donné par la professeure en études des femmes Barbara Crow à l'Université Concordia
- Coproduction de Bruits du Noir par le Studio XX avec le Studio 303
- Déposition d'une requête pour la constitution de lettres patentes signée par Kathy Kennedy, Patricia Kearns, Kim Sawchuk, Sheryl Hamilton et Sheri Zernentsch en date du 14 décembre 1995
- Le Studio XX s'installe officiellement au 4001 rue Berri dans le quartier du Plateau Mont-Royal où il partage un bureau avec la troupe de théâtre Teesri Duniya

1996 :

- Constitution officielle de l'organisme (19 avril 1996) et formation du premier conseil d'administration et de la charte du Studio XX
- Première émission des XX Files (ffiles) animée par Deborah VanSlet et Kathy Kennedy sur les ondes de CKUT 90.3 FM
- Première édition de l'événement Femmes Br@nchées/Wired Women : Show and Tell Salons
- Début des ateliers de formation du Studio XX. Les premiers ateliers portent sur l'initiation à l'Internet, au courrier électronique ainsi qu'aux logiciels de graphisme par ordinateur
- Démarrage du projet Terre à terre dans le cyberspace/Down to Earth in Cyberspace
- Création d'une adresse courriel dédiée : StudioXX@odyssee.net
- Stage de Joya Balfour au Studio XX pour le développement d'une nouvelle version du site web
- Création de l'outil Wayback Machine par le Internet Archive
- Lancement de la revue féministe en ligne n.paradoxa, dirigée par Kathy Deepwell

1997 :

- Entrée en poste de Catherine McGovern à titre de coordonnatrice à la programmation du Studio XX
- Inauguration de la liste de diffusion en ligne FACES
- Publication de *Zeroes + Ones : Digital Women and the New Technoculture* de Sadie Plant
- Le Studio XX (représenté par Catherine McGovern) participe à la Conférence « Les femmes et l'Internet/The Women's Internet Conference » organisée par Women'space à Ottawa. Un ouvrage intitulé *Organisation virtuelle, changement réel : Les groupes de femmes et l'Internet* est publié à l'issue de cette conférence
- Le Studio XX commissarie une sélection d'art web fait par des artistes canadiennes pour la Conférence « Les femmes et l'Internet »
- Le site du Studio XX reçoit la mention « Site Eye Net de la semaine »
- Première édition du festival international d'art web fait par des femmes *Maid in Cyberspace* (HTMLles)
- Formation de la coalition Old Boys Network (OBN) à Berlin, dont la cellule fondatrice est composée de Susanne Ackers, Cornelia Sollfrank, Ellen Nonnenmacher, Vali Djordjevic, Julianne Pierce
- Tenue de la Première internationale cyberféministe à la Documenta X de Kassel en Allemagne sous l'initiative du Old Boys Network
- Participation du Studio XX à la Manifestation Internationale Vidéo et Art Électronique de Montréal, présentée par Champs Libre. Le Studio présente cinq projets d'art web réalisés par JR Carpenter, Petra Mueller, Élene Tremblay, Raquel Rivera et Jeannette Lambert, ainsi que Catherine McGovern

1998 :

- Le Studio XX déménage au 24 rue Mont-Royal Ouest, # 605
- Deuxième édition du festival *Maid in Cyberspace* intitulée (*Encore !*)

1999 :

- Collaboration avec La Centrale pour l'exposition *Amour-horreur*. La portion web de l'exposition est réalisée par Catherine McGovern
- Publication du rapport de recherche « L'accès à internet, certainement, mais pas n'importe comment ! Une analyse des besoins en technologies de communication pour les groupes de femmes à Montréal » coordonné par Colette Lelièvre dans le cadre du projet Terre à terre dans le cyberspace
- Départ de Catherine McGovern, qui est succédée par Deborah VanSlet à l'interim, suivie de Lise Gagnon à titre de coordonnatrice à la programmation.
- Vague d'anticipation à l'approche d'un potentiel *bug* de l'an 2000

2000 :

- Refonte du site web

- Atelier de mobilisation sociale par le biais d'Internet à l'intention des groupes de femmes
- Le Secrétariat à l'action communautaire autonome, un organisme géré par le Ministère de l'Emploi et de la Solidarité du gouvernement du Québec, consulte les organismes communautaires sur une proposition de politique de reconnaissance et de soutien à l'action communautaire. Comme organisme sans but lucratif à caractère culturel et communautaire, le Studio XX exprime son point de vue dans un mémoire soumis en juillet 2000 : « Le milieu communautaire : un acteur essentiel au développement du Québec »

2001 :

- Le Studio XX déménage au 338 Terrasse St-Denis, où il demeurera avant de revenir au 4001 Berri en 2007

APPENDICE B/Reconnaissance des membres de 1995-2000 (par ordre alphabétique)

BIOGRAPHIES DES FONDATRICES

Kathy Kennedy est une artiste sonore ayant une formation en chant classique et en art visuel. Sa pratique est une étude perpétuelle sur la voix et son articulation avec la technologie, l'identité et l'espace public. Elle a été très impliquée au sein de l'art communautaire et elle est l'une des fondatrices du Studio XX/Ada X. Elle est également la fondatrice de Choeur Maha, une chorale de femmes innovante. Ses installations/performances sonores à grande échelle (allant jusqu'à 100 chanteur·euses et radios), appelées « chorégraphies sonores », ont été présentées à l'échelle internationale. Elle est actuellement membre du corps professoral de l'Université Concordia, où elle donne des conférences et anime des ateliers sur l'improvisation, l'écoute, l'écologie acoustique et *l'empouvoirement* vocal. (Ada X).

Dr Kim Sawchuk est professeure dans le Département de communication à l'Université Concordia, occupe la Chaire de recherche de l'Université Concordia en étude des médias mobiles et est la doyenne associée de la recherche et des études supérieures pour la faculté des Arts et sciences de l'Université Concordia. Depuis le milieu des années 1990, ses recherches se concentrent autour de l'intersection entre l'âge, le vieillissement et les technologies de la communication, intérêts qu'elle poursuit aujourd'hui en tant que chercheuse principale du projet de recherche laboratoire Ageing, Communication, Technologies (ACT). Dr Sawchuk est codirectrice de *Wi : Journal of Mobile Media* et a complété un mandat de six ans en tant que rédactrice en chef de *du Canadian Journal of Communication*. Elle est cofondatrice du Studio XX/Ada X (Université Concordia).

Sheryl Hamilton est professeur à l'École de journalisme et de communication et au Département des études de droit et juridiques de l'Université Carleton. Elle a été titulaire de la Chaire de recherche du Canada en communication, droit et gouvernance (2003-2013) et est membre du Collège des nouveaux chercheurs, artistes et scientifiques de la Société royale du Canada (2014). Elle est l'auteure et co-auteure de trois livres – *Impersonations: Troubling the Person in Law and Culture* (2009), *Law's Expression: Communication, Media and Law in Canada* (2009) et *Becoming Biosubjects: Bodies. Systems. Technologies.* (2011). Elle est coéditrice de la collection 2017 *Sensing Law* (Routledge) et est directrice de la *Canadian Initiative in Law, Culture*

and Humanities (CILCH). Ses recherches en cours explorent les sens, les corps, les médias et la réglementation dans le contexte de la menace omniprésente des maladies. Dr Hamilton est membre fondatrice du Studio XX/Ada X (Université Carleton ; Ada X).

Cinéaste indépendante vivant à Montréal, **Patricia Kearns** intègre ses valeurs féministes, communautaires et ses autres nombreux intérêts à son travail. Au cours des vingt dernières années, elle a produit, dirigé et écrit cinq films documentaires à travers sa société PACK Productions et avec l'Office national du film du Canada. C'est son travail d'écriture pour le documentaire de *Pink Ribbons Inc.*, produit par l'ONF, qui l'a amenée à rencontrer les femmes d'Action cancer du sein du Québec. Kearns a rejoint leur conseil d'administration en 2009 et travaille maintenant pour l'organisation en tant que conseillère en recherche et réseautage. Pour l'Office national du film, Kearns a été productrice de *CitizenShift*, un site dédié aux médias et au changement social. Elle est membre fondatrice du Festival de films LGBT de Montréal, Image + Nation, et du Studio XX/Ada X. (Ada X).

LISTE ALPHABÉTIQUE NON-EXHAUSTIVE DES PREMIÈR·ES MEMBRES ADMINISTRATEUR·ICES ET EMPLOYÉ·ES

- **BALFOUR, Joya** : Webmaîtresse stagiaire et coordonnatrice du chapitre montréalais des Webgrrls
- **BRUCE, Jean** : Membre du conseil d'administration
- **CEZAR, Judith** : Membre du comité de coordination
- **FOUTOPOULOS, Helen** : Membre du conseil d'administration
- **HACKETT, Sharon** : Membre et soutien technique. Gestionnaire des réseaux NetFemme et DigitElle
- **KUNG, Kate** : Membre du comité de programmation. Programmatrice de documentaire
- **LANGE, Justine** : Membre du comité de coordination
- **LELIÈVRE, Colette** : Chercheuse pour le projet « Terre à Terre dans le cyberspace »
- **LIBEROVSKAYA, Katherine** : Membre du comité de programmation et co-coordonnatrice des Femmes Br@nchées
- **MARTEL, Caroline** : Membre du conseil d'administration

- **MCGOVERN, Catherine** : Coordonnatrice à la programmation, instigatrice du festival Maid in Cyberspace et de la galerie d'art web NightLight
- **MÉTAYER, Annabelle** : Assistante administrative
- **SCOTT, Rebecca** : Membre du conseil d'administration
- **SOUKUP, Katarina** : Membre du comité de programmation
- **SUE, Lyllie** : Co-coordonnatrice des Femmes Br@nchées, membre du comité de programmation
- **VANSLET, Deborah** : Membre du conseil d'administration, coordonnatrice des ateliers, coordonnatrice à la production, co-animatrice des émissions radiophoniques XX Files/ffiles (CKUT 90.3 FM).
- **VERMA, Tina** : Membre du comité de coordination
- **VINEBAUM, L** : Coordonnateur·ice du projet « Terre à terre dans le cyberespace » et membre du conseil d'administration
- **WALKER, Valérie d.** : Membre du comité de programmation, co-animatrice de l'émission radiophonique XX Files/ffiles (CKUT 90,3 FM) et soutien technique.
- **WIGHT, NJ** : Membre du Studio XX et soutien technique
- **ZERNENTSCH, Sheri** : Membre du conseil d'administration et du comité de coordination

APPENDICE C/Lexique technologique

Babillard électronique : Populaire entre la fin des années 70 et la première moitié des années 90, un babillard électronique est un serveur équipé d'un logiciel offrant des services de messagerie, de stockage et d'échange de fichiers et de jeux via un ou plusieurs modems reliés à des lignes téléphoniques.

BEdit : Premier éditeur de texte propriétaire produit par Bare Bones Software conçu pour système d'exploitation Macintosh.

Cyberespace : Voir Internet. Le cyberespace peut également référer à tout espace numérique, comme la réalité virtuelle et augmentée. Concept inspiré du roman *Neuromancer* de William Gibson

Fetch : Fetch est un client FTP complet basé sur une interface graphique pour système d'exploitation Macintosh créé par Fetch Softworks. En plus des fonctionnalités FTP de base, Fetch inclut des fonctions telles que l'édition de fichiers sans avoir à les télécharger et à les recharger.

HyperText Markup Language (HTML) : langage de balisage utilisé pour créer les documents hypertextes et hypermédias du web.

Infolettre (bulletin électronique) : Lettre d'information électronique envoyée par un site web ou un organisme aux utilisateurs qui y sont abonnés.

Internet ou réseau Internet : Regroupement international de réseaux informatiques qui échangent de l'information au moyen d'une série de protocoles de communication (TCP-IP) et qui donnent accès à plusieurs services et ressources, comme le courrier électronique, la messagerie instantanée et le web.

Liste de diffusion : Liste d'adresses électroniques identifiée par un pseudonyme et à laquelle on a attribué une adresse de courrier électronique, de telle sorte qu'un message expédié à cette adresse sera automatiquement réexpédié à toutes les autres. Souvent appelé LISTSERV en référence au premier logiciel propriétaire de listes de diffusion.

Modem : Dispositif de transmission d'informations d'un ordinateur à un autre par modulation des signaux émis et démodulation des signaux reçus, normalement par la voie d'un réseau téléphonique.

Page web : Document hypertexte ou hypermédia créé au moyen du langage HTML et accessible par le web.

Serveur : Ordinateur, en mode réseau, qui répond aux demandes d'une application qui a été lancée de façon locale sur une autre composante du réseau (client).

Site web : Ensemble de fichiers accessibles via un navigateur sur le réseau Internet.

World Wide Web (web) : Système donnant accès aux ressources d'Internet et permettant la recherche et la visualisation de documents hypertextes et hypermédias.