

Les messages urbains de John Fekner à New York : la conscience socio-environnementale éveillée par des graffiti poétiques

Hélène Gaillard, Université de Bourgogne,
Centre Interlangues TIL (Texte, Image, Langage), EA 4182

Pionnier du graffiti au pochoir dans les années 1970, John Fekner travaille à et avec New York¹ depuis plus de cinquante ans afin d'alerter population et pouvoirs publics de la décrépitude physique et morale dans la ville.

Reprenant à la fois les codes visuels des taggeurs, souvent accusés de participer à la dégradation de l'espace public, et la communication concise de l'art conceptuel, Fekner affiche des mots-signes en grand format dans les espaces marginalisés de New York et de ses banlieues. Cette communication a pour objet la stratégie intersémiotique utilisée par Fekner qui exhorte à la prise de conscience et à la mobilisation à travers sa pratique urbaine à mi-chemin entre le graffiti et l'art conceptuel, avec des slogans poétiques. Les écritures qu'il place depuis les années 1980 sont autant d'appels visuels qui se manifestent presque de manière sonore, ainsi affichés dans un espace abandonné. A l'instar de *The Remains of Industry*, peint au pochoir sur la façade de l'usine désaffectée Trunz Meat en 1981, ces « cris » lancés in-situ nous mettent face la brutalité humaine vis-à-vis des territoires urbains. Qu'il s'agisse de dénoncer l'expropriation, la pollution, la surindustrialisation ou plus récemment les inégalités sociales, Fekner confronte le passant à la violence faite aux territoires et aux hommes par le recours à des formules courtes et percutantes qui mettent en avant le lieu et son histoire.

Cette communication prend en compte les réalisations de Fekner d'un point de vue intersémiotique, et il s'agit d'observer le fonctionnement de ces mots-signes sur les plans visuel et sonore par leur force élocutoire en reprenant les codes de la communication officielle, de la publicité et de la poésie. Bien que Fekner n'ait jamais atteint une grande renommée internationale, ses réalisations ont eu une influence majeure non pas tant sur les politiques environnementales à New York mais sur un art de la ville plus engagé dans les dimensions sociales et environnementales.

Afin de qualifier le travail de Fekner et de comprendre le fonctionnement de ces mots-signes, il convient en premier lieu de rappeler les conditions de visibilité/lisibilité des écrits artistiques dans l'espace publics.

1. L'écriture artistique dans l'espace public se positionne dans un environnement occupé par d'autres « textes » : l'affichage administratif (panneaux informatifs, signalisation routière, arrêtés, plan de ville) qui utilise des éléments graphiques très réglementés, l'esthétique plus libre des enseignes faites de mots et d'images et enfin les panneaux publicitaires et les affiches sur des emplacements désignés à cet effet. La communication marchande utilise souvent aussi une association de mots et d'images et une grande diversité de police d'imprimerie et de couleurs afin de capter l'attention des passants et de délivrer un message un temps bref (cf. Roland Barthes, Rhétorique de l'image, in *Communication*, n°4, 1964, pp. 41-42.). Les écritures du street

¹ pour reprendre l'expression de John Russell, dans l'article "Art: 'New Work New York' paru dans le [New York Times](#) le 19 mars 1982, p. 24.

art croisent régulièrement ces différents messages urbains, ce qui donne lieu à des propositions souvent riches jouant à différents degrés de compréhension. L'écriture artistique en milieu public qu'elle ait une portée politique ou non, s'expose aux côtés de ces autres types de textes. Si son **graphisme et son emplacement sont** cruciaux, c'est aussi sa **localisation** qui est déterminante : l'artiste qui propose un mot, un message, un texte pour un endroit précis cherche bien souvent à faire entrer en résonance cette écriture avec le lieu, on parle alors d'œuvres **in situ**, c'est à dire dans son milieu naturel autrement dit le lieu pour lequel elle a été conçue.

Plusieurs niveaux d'ancrage de l'œuvre au lieu existent :

- elle propose une qualification du lieu
- elle réanime le lieu
- elle réactive les événements ayant eu lieu à cet endroit précis
- elle s'oppose à la fonction du lieu et la mémoire qui lui est attaché

Dans la plupart des cas, les œuvres in situ engagent un dialogue qui va au delà de son propre texte, qui prend la forme d'une intertextualité ou d'une transtextualité .

L'emplacement n'est pas toujours unique et donc il faut prendre en compte la **fixité ou à l'inverse la mobilité** de l'œuvre : Il arrive aussi qu'elle soit mobile, animée ou répétée par des stratégies diverses (autocollants disséminés, proposition sur objet mobile...), et qu'elle fasse de cette opposition à la fixité une de ces raisons d'être.

On prend en compte aussi forcément les **conditions de légalité** dans lesquelles et la légitimité qu'a l'œuvre à s'afficher.

S'agit-il d'une œuvre d'une réalisation sans ou avec autorisation préalable, ou d'une commande définissant aussi une direction pour l'œuvre à inscrire ?

Ces données ont une incidence sur la **conservation de l'œuvre**

- bat-elle disparaître rapidement : s'agit-il d'une écriture très éphémère ou sera-t-elle mieux protégée ou conservée même si l'on sait que sur la voie publique, il est difficile d'assurer la pérennité d'une œuvre.

C'est bien l'ensemble de ces caractéristiques qui va déterminer la création et la réception des mots et des images s'offrant à la vue des passants.

Les messages urbains inscrits par John Fekner depuis les années 70 à New York s'inscrivent à la frontière entre slogans politiques et graffiti poétiques en reprenant certains codes de la communication officielle.

2. L'artiste et le contexte de production

John Fekner travaille maintenant depuis plus de 50 ans essentiellement à New York, Il est un pionnier du graffiti et du street art au même titre que Basquiat, Haring, Futura ou encore qu'il a d'ailleurs côtoyé. Il se définit comme un artiste multimédia qui propose son travail aussi bien dans la rue, qu'en atelier. Il naît en 1950 et grandit dans le Queens, il peint sa première inscription à 18 ans : il renomme le parc qu'il fréquente Itchicoo park d'après le titre d'une

chanson populaire de l'époque. Fekner affirme prendre conscience du pouvoir que peuvent exercer les messages placés par des individus dans l'espace public car ce parc sera ensuite désigné ainsi par tous les locaux en lieu et place de Gorman Park.

Ses débuts

Sa pratique régulière commence au milieu des années 70 et il choisit alors le pochoir comme outil de prédilection pour proposer des mots ou des textes très courts peints sur les murs. Il est connu pour ses centaines d'interventions politiques à New York. Le travail de John Fekner a une dimension politique centrale par une mise en avant des minorités à travers une esthétique très brute frontale appliqués directement sur des lieux d'intervention signifiants (le Bronx, les zones abandonnées, post-industrielles, les voitures rouillées) Il est engagé auprès des communautés locales et des minorités, pour la défense de leurs droits, mais aussi auprès des jeunes artistes avec qui il collabore encore aujourd'hui.

Fekner cite parmi ceux qui l'ont fortement inspiré Daniel Buren, pour l'aspect in situ mais aussi sans doute pour le minimalisme et Jasper Johns dont le travail pose essentiellement la question de la visibilité et du regard que l'on porte sur des objets qui nous entourent. Il cite également très souvent Bob Dylan pour la poésie de ses paroles, la force de ses images et le lyrisme de son oeuvre.

A l'inverse d'artistes tel que Basquiat ou Haring ou Futura, Fekner est toujours resté très discret, n'a proposé que bien plus tard son travail en galerie et n'a jamais atteint une grande renommée. Son travail reste relativement peu connu en France, bien qu'il ait exporté quelques unes de ses réalisations, notamment *Les restes de l'industrie*, réalisée à Besançon sur l'usine Rhodiacéta en démolition à l'occasion des 50 ans de mai 68.

Pour autant, son travail très engagé a fortement marqué la communauté et la génération de street artists à venir. Il est l'un des premiers à faire le lien entre graffiti et street art par des propositions qui reprennent les codes du graffiti et du tag et participe du même esprit de marquer un territoire mais avec un engagement social et un souci de préservation environnemental qui dépasse la simple reconnaissance identitaire. Son originalité vient aussi des formes très brèves, des mots rarement accompagnés d'images mais, qui par leur richesse et leur emplacement, renvoie à un ensemble de signifiés bien plus vaste.

3. DECAY Je propose de réfléchir à son travail à partir d'une de ses séries les plus représentatives de son travail, DECAY.

Quelques éléments de contexte : C'est à l'occasion de la convention nationale du parti démocrate en août 1980 alors que le président démocrate Carter entame sa campagne de réélection que se tient en parallèle la manifestation alternative nommée la convention du peuple. Elle est organisée par des habitants du quartier qui veulent médiatiser les conditions de vie dans un environnement insalubre, parmi des bâtiments à moitié démolis mais toujours habités, des usines désaffectées, le Bronx a alors la réputation d'être le pire bidonville de l'Amérique. Jimmy Carter s'était engagé à rénover les lieux des années auparavant en octobre 1977 mais rien n'avait été fait. Cette convention du peuple a pour objectif de manifester contre le désintérêt manifeste des politiciens pour les zones les plus défavorisées et d'insuffler un nouvel élan de mobilisation des communautés à travers le nettoyage de certaines zones et la construction de bâtiments témoin.

Fekner contribue à cette convention du peuple avec un concept relativement simple : celui de transférer les messages de protestation directement sur les objets concernés. Il ne s'agit donc plus de défiler avec des panneaux à Madison square Garden là où se tient la convention démocrate mis de rediriger l'attention sur les lieux mêmes oubliés des pouvoirs publics.

Réalisée sur des bâtiments les plus délabrés mais squattés, Chacun de ses messages peint au pochoir sur une partie de mur blanc. La force de ces messages provient de leur dimension et leur concision, qui assurent leur résonance dans cet espace de désolation.

Fekner pose ces étiquettes, dit tags en anglais, sur ce que tout le monde voit mais ne prend pas plus la peine de qualifier ou n'ose pas qualifier. Il renverse ici le paradigme car le label "Decay" n'est pas apposé dans cet espace désaffecté car il est à l'écart, et donc hors de la vue des autorités publiques mais bel et bien pour attirer l'attention des pouvoirs politiques, pour forcer le regard.

Considérons DECAY de plus près afin de comprendre l'originalité de la proposition de Fekner. Fekner avait commencé à placer le terme « Decay », ces 5 lettres depuis 1978 peintes sur diverses ruines post-industrielles de New York des usines désaffectés, des carcasses de voitures, des bâtiments squattés. Dans le Bronx en 1980 Fekner peint d'abord en blanc l'espace où sera inscrit le nom, il peint ensuite au pochoir les lettres en orange, couleur de l'alerte et repeint le contour en noir pour mettre en évidence ce signal.

Il y a dans le choix du mot « decay » une volonté de s'inscrire dans une tradition artistique forte. La ruine a bien souvent inspiré poètes et peintres et par son pouvoir de rappeler le destin de l'humanité, à travers l'apogée et le déclin. Les caractères d'imprimerie utilisés par Fekner sont ceux du style Roman. Si bien sûr, par la large diffusion de ce style, le style Roman est un choix de prédilection pour un artiste à la recherche de pochoir, Fekner a eu recours à d'autres polices d'imprimerie. C'est le cas pour *Toxic Junkie* ou *Beton Puzzle*, un style sans empattement triangulaire, qui rappelle l'affiche digital des écrans. Cette police regroupe différentes apparentes intitulés LCD ou techno.

Le choix de cette police de style historique pour la série DECAY est particulièrement révélatrice : le nom rappelle bien sûr la grandeur de l'empire mais aussi sa décadence. Decay peut se traduire comme délabrement, détérioration mais décadence ou pourriture. Decay est en quelque sorte dans le prolongement artistiques de tableaux tels que *The Course of Empire, Desolation* de Thomas Cole ou de *Classic Landscape* de Sheeler 1931, Decay en ce qu'il engage une réflexion sur la gloire et la décadence de la société.

Fekner souligne dans un entretien très récent sa volonté de semer le doute quant à l'origine de ce qualificatif, en lui donnant l'apparence d'un marquage presque officiel.

De ce fait la seule vision de cette inscription aurait une réalité visuelle, une étiquette et deviendra non un signe linguistique mais un signe iconique pour reprendre la classification proposée par Roland Barthes. Les cinq lettres qui compose ce mot en anglais renvoient à une multitude de processus de décomposition pour désigner aussi la pourriture aussi bien physique que morale.

En apposant ainsi cette étiquette, ce titre, Fekner considère l'ensemble du lieu, le bâtiment, ses alentours comme l'œuvre, une œuvre de désolation dont les pouvoirs publics, les industriels sont les vrais auteurs. Par cette étiquette grand format que pose Fekner en bas de l'immeuble, l'artiste procède à une labellisation qui se rapproche d'un titre que l'on donnerait à une œuvre.

Ce qui est essentiel ici c'est bien de considérer que la réalisation de l'artiste concerne l'environnement, c'est le lieu qui fait œuvre. Ce mot englobe à lui seul l'ensemble des processus naturels, les acteurs sociaux qui ont mené à son inscription.

« Decay » avec l'accent tonique placé sur la dernière syllabe a une résonance plus grande, et il est choisi par Fekner, qui pratique aussi la poésie, pour son intensité, sa fulgurante qui font alors du mot un signe à part entière de ce qu'il signifie. Fekner reprend aussi une pratique courante de graveurs en réduisant Decay à ses deux seules lettres, DK, et aux syllabes auxquelles elles renvoient afin de manipuler le mot et ce qu'il représente, de proposer une forme visuelle réduite et condensée pour mieux en rendre sa forme sonore. Le terme Decay est alors apposé sur des épaves de voiture, des objets qui ont perdu leur capacité de mobilité, de sorte que ce label devient la marque de la fin d'un rêve de grandeur, et de liberté.

Selon la théorie de Peirce, sur le plan de la signification, Decay ne serait plus un symbole mais bel et bien un signe car il est relié comme un **symptôme** à son objet, Fekner cherche des formes textuelles qui donnent corps ou font corps avec leur signification.

Le choix du mot est crucial dans l'oeuvre de Fekner, et l'artiste américain est souvent engagé dans une démarche qui doit beaucoup à la poésie. Dans la même série à l'occasion de la convention du peuple dans le Bronx, Fekner propose *Broken Promises* qui fait le pendant à *Falsas Promesas*. La double inscriptions en anglais et en espagnol rappelle la voix de la communauté hispanique qui occupe de manière majoritaire cet espace.

Il y a aussi résonance dans la mise en parallèle de ces deux locutions nominales très courtes qui sont disposés en miroir. Néanmoins, on peut noter un écart de sens entre le *falsas promesas* espagnol et le *Broken promises*, qui est aussi porté par la différence de tonalité bleu et bordeaux. *False promises* est pourtant disponible en anglais mais Fekner choisit ici *Broken* pour se rapporter sans doute encore une fois à l'état de rupture et de délabrement qui résulte des promesses non tenues par les pouvoirs publics. Ici encore dans le choix de l'adjectif privilégie un rapport brut et concret à l'objet désigné, il est encore un signe si l'on se réfère à la théorie de Peirce. Fekner engage donc dans cette série une voie vers une plus grande matérialité du mot, par sa taille son contraste, sa résonance et son rapport plus concret à son signifié qui ferait que cette fois, le mot serait perçu et entendu. Le tag se fait poétique pour être politique.

Notons que la voix de la convention du peuple amplifiée par les inscriptions de Fekner auront finalement été entendues. Alors candidat à la présidence contre Jimmy Carter, Ronald Reagan fera campagne sur le site en question dans le Bronx. Le quartier sera rénové dans les années qui suivent.

<http://www.johnfekner.com/old/southBronx/index.html>

4. WHEELS OVER INDIAN TRAILS

La mémoire du lieu et le lieu de mémoire
: *Wheels over Indian Trails*

L'intérêt de Fekner pour le lieu, l'histoire portée par le lieu et les noms relatifs à celui-ci ont donné naissance à un autre projet.

Fekner participe de manière active et personnelle à la réflexion autour du lieu et de la mémoire qui dans les années 70 devient centrale. Les sociétés occidentales sont en crise d'identité, crise économique mais aussi existentielle après deux longues périodes de guerre. La conscience

existentialiste se développe après la seconde guerre et la crise économique qui marque ces années génère une remise en cause du présent et crée une incertitude face au futur. On se tourne vers le passé pour y **trouver des repères, pour y retrouver une identité à travers une mémoire plus collective.**

En France, en 1984 Pierre Nora propose le terme "*lieux de mémoire*" pour associer la matérialité d'un lieu ou d'un objet repéré géographiquement et la réalité moins tangible d'un passé et d'un événement qui s'y incarneraient. Ces lieux cristallisent l'expérience du passé et sont des toпи de la mémoire collective. » l'ensemble de souvenirs, conscients ou non, d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité de l'identité dans laquelle le sentiment du passé fait partie intégrante » (Pierre Nora, « La mémoire collective », in *La nouvelle histoire* sous la direction de Jacques Le Goff, Retz-CEPL, Paris, 1978, p. 398) . Les travaux de Nora reprennent la notion de mémoire collective telle que définie par Maurice Halbwachs dans les années 1950. Aux Etats Unis, les travaux de Nora et de Halbwachs ne seront traduits qu'en 1980 et 1989, mais cette articulation entre le lieu et sa mémoire collective est reprise par le psychologue Erik Erikson dans ses études de la construction identitaire et son ouvrage *Identity Youth and Crisis* qui sera largement diffusé dès 1968.

Fekner s'inscrit entièrement dans une démarche de réflexion autour du lieu et de sa mémoire au milieu dès années 70, il propose une série intitulé *Random Dates*, des dates aléatoires qu'il place dans le quartier du Queens. et il inscrit des dates aléatoires dans le but d'attirer l'attention du passant sur ces datations et leur rapport au lieu. Qui a placé cette date ? Qu'est ce qu'elle commémore ? Il se trouve que la réponse est à chaque fois celle de l'individu car Fekner précise qu'il propose des dates passées qui ne signifient rien pour lui mais dont la finalité est bien celle d'engager un questionnement. Voici ce qu'il est affirmé dans un entretien en novembre 2008 :

« I was connecting with my local environment. I started with the Random Dates, a series of dates that were cutout stencils. I had been working with the concept of memory with my paintings from 73-76. My portraits were composed of little faint ink lines that you could hardly see on the canvas, the series was called Barely Visible Portraits. I always felt that memory was something hard to grasp or see and you're not able to relive events or moments in time. Whether it's a painting or a stencil...how vivid can a memory be? Whose memory is it? »

Fekner évoquera aussi sa jeunesse et son intérêt pour la toponymie de son quartier et de ses alentours. Il cite des noms provenant de langues autochtones des premiers nations : « Matinecock », « Shinnecock Bay », qui ont connu différents degrés d'anglicisation Maspeth de la tribu des indiens Mespachtes; Rockaway, mot dérivé des Rechquaakie.

Certains de ces noms, une fois intégrés dans la langue anglaise, gardent peu de trace des populations amériennes, des peuples qui avaient arpenté ces lieux avant l'arrivée des colons. Rares sont les usagers qui s'interrogent aussi sur la toponymie et sur ses origines alors qu'elle, seule, garde la trace du passé. Le projet de Fekner consistait donc à utiliser les memes armes, les mots de la langue anglaise dans le but cette fois d'activer ou de réactiver la mémoire collective de ces lieux par la trace faite sur le lieu. Après des recherches sur l'occupation du territoire de l'actuelle ville de New York par différents tribus au cours de l'histoire, Fekner s'engage vers un marquage qui débute du Midtown tunnel, segment routier qui relie le Queens à Manhattan jusqu'au bout de la voie express de Long Island Long Island à Manorville. Il sème plusieurs

traces écrites pour commémorer le passage des premiers occupants du territoire: tantôt marquées au sol de la voie piétonne qui longent l'axe routier .

tantôt apposées le long de cette route, les messages commémoratifs se destinent à tous les usagers . Le travail de Fekner a un double objectif : il s agit de rappeler le passé par l hommage rendu à leur précédent occupant et d'en faire ainsi un lieu de mémoire, un topos où se cristallise cette expérience collective. ce que provoque la lecture de ces inscriptions est bien un questionnement une réflexion sur l occupation des sols, sur la culture, les modes de vie, l avancée technologique mais de manière générale sur condition humaine.

L'un des messages les plus célèbres est *Wheels over Indian Trails* qui sera resté plus de 10 ans avant que Fekner décide de l'effacer et qui est inscrit sur un carrefour très passant de New York.

L inscription *Wheels over Indian Trails* avec l apparence simplicité d une formule courte au lexique commun est en fait à mon sens d une richesse inouïe.

Rappelons bien sur qu'un message visible depuis une route et qui se destine donc à être lus des automobilistes et de leur passagers doit être de grand format et de taille réduite. Fekner l'a peint à la bombe en quelques heures à l'aide de deux comparses et l'a régulièrement entretenu. Son emplacement est crucial : il est placé sur un segment de long de la voie d un pont qui relie les quartiers du Queens et de Brooklyn peu avant l entrée dans le tunnel menant à Manhattan , c'est donc un carrefour incontournable de la ville. Le tunnel Pulaski qui porte le nom d'un officier d un comte polonais qui s est battu pour indépendance des états unis.

Par ces 4 mots placés chacun à égale distance, Fekner propose un message dont le sens n'est pas si évident et qui requiert toute attention de son lecteur

Wheels, les roues designe par une synecdoche l artiste désigne le véhicule et donc de manière plus large et la population américaine de l'époque moderne et contemporaine marquée par ce mode de déplacement rapide. Il en découle une occupation fugace de certains espaces qui ne sont désormais que des lieux de transits, des non-lieux pour reprendre la terminologie de Marc Augé. Mais c'est précisément parce qu'il est tel que Fekner y inscrit la trace du passé pour en faire un lieu de mémoire.

« Over » est d'abord une préposition qui indique une position ou un mouvement sur un plan supérieur que l'on pourrait traduire en français par « au dessus de ». Ce premier sens qui correspond bien au sens concret d'une construction en hauteur d une voie routière peut s'entendre de manière plus abstraite une certaine hiérarchie et donc désigner la posture supérieure prise par les peuples colons et la manière dont elles ont relégué les populations autochtones à des positionnement inférieurs .

Mais « over » peut aussi se comprendre dans un sens plus temporel où il serait plus adverbial ce qui affecte ainsi la métonymie de « Wheels » et de « Trails" qui ne renverraient plus cette fois aux populations mais aux temps qu'a duré ou que va durer ces différentes époques.

Enfin une dernière suggestion quant à la polysémie du terme « over" est celle où « over » est un adjectif et non une préposition ou un adverbe dans une structure qui serait proche de « Wheels Over : Indian Trails »

Ce sens même s'il semble a priori improbable est pourtant une piste à explorer dès que l'on considère l'intérêt de Fekner pour la technologie et les jeux vidéos dont l'une des formules les plus usitées est le Game over. Le travail réalisé en collaboration avec Don Leight pour la série tiré du jeu vidéo Invader est représentative de cet intérêt. En 1982, Don Leight et Fekner attirent l'attention sur le danger de ces formes de divertissement qui envahissent le quotidien et l'esprit des populations. Leight a poursuivi ce travail et a régulièrement exposé ces figures découpées dans le métal dans la ville.²

Donc si l'on considère over comme un adjectif si bien que l'on pourrait lire « Wheels Over : Indian Trails » comme une exhortation à mettre fin, à mettre un terme à ce mode de vie et de procéder à un retour à un rythme de vie plus lent.

« Indian » sur la communauté amérindienne. Il s'agit d'abord de replacer l'adjectif Indian dans le contexte où ce terme n'était pas considéré comme offensant et remplacé par des formules telles que première nation ou native American.

Enfin le mot « Trails ». Le mot se réfère à un chemin piéton souvent dans un espace naturel où l'on avance de manière plus prudente et donc plus lente. Il désigne donc à la fois la nature de la voie empruntée mais aussi le mode de déplacement.

Mais ce terme a plusieurs connotations qui enrichissent et complexifient le message de Fekner. « Trails » désignent aussi la trace (visuelle ou olfactive) de ce que l'on traque ou chasse : a trail of blood. Ici c'est donc le champ des conflits qui ont opposé les peuples natifs et peuples colons qui s'invite dans le message. Cette voie sémantique est bien entendu rappelée aussi par le renvoi à Trails of Tears La **Piste des Larmes** qui désigne le déplacement forcé des premières nations entre 1831 et 1838 suite à l'Indian Removal Act. Cette loi ordonnait la déportation des Amérindiens établis sur l'espace des 13 états originelles des états unis () vers des territoire situé au-delà du Mississipi. Elle concernait 60 000 personnes.

Fekner rappelle aussi cette réalité historique en proposant l'inscription 13 tribes à différents endroits le long de cette piste commémorative à travers Long Island. Le nombre 13 mis en avant rappelle peut être aussi que les tribus qui peuplaient cette partie du territoire étaient finalement égales en nombres aux colonies qui se sont soulevées contre le colonialisme britannique.

Cette inscription finalement plus cryptique ne tend pas à diviser la communauté même si les mots choisis mettent en opposition les modes de vie. Il s'agit de rapprocher l'expérience humaine, la transcendance de la vie, et d'inciter à une conscience de notre occupation physique et mentale d'un lieu.

Le message a été conservé pendant 11 ans et c'est l'artiste lui même qui l'a finalement recouvert à l'occasion du jour de la Terre Earth Day en avril 1990. En accomplissant ce geste lors de cette manifestation environnementale, Fekner renforce l'invitation à un mode de vie plus respectueux de la nature alors même qu'il fait disparaître le texte. Il compte alors sur tous les usagers qui pendant plus d'une décennie auront été avertis pour garder trace de son message et porter cette nouvelle mémoire collective.

² Son travail a d'ailleurs largement inspiré le français Franck Slama, dit **Invader dit qui place des réalisations en mosaïque inspirées de l'esthétique du jeu à travers le monde.**

Gloria Steinem, figure incontournable du féminisme intersectionnel mentionne l'effet de l'inscription de Fekner dans son introduction à l'ouvrage *Every Day is a Good Day: Reflections by Contemporary Indigenous Women*, elle écrit :

At the beginning of this journey years ago, I came home from road trips and saw on the rocks over New York's Midtown Tunnel this huge graffiti: WHEELS OVER INDIAN TRAILS. I loved these painted words because they made me think: Who had walked across this same island? Who had touched the same outcroppings of igneous rock? Who had crossed the same rivers and looked out from the same ocean shore? Who had lived on the land where my house is built over an underground river, at the edge of a timeless boulder that stretches all the way to the center of the island?

I came to call this **vertical history** more visceral, sensory, and anchored in the land than the horizontal version that disappears into the mists of time. Still, I assumed that "Indian trails" meant the past and "wheels" meant the present. Now, I wonder if the writer of this graffiti meant something different. After all, trails and wheels cover the same land and could be guided by the same wisdom. These lifeways could be the wheels that will carry us all.

Fekner a poursuivi ses alertes à la fois sociales et environnementales où les deux intérêts sont inextricablement mêlés en ayant recours toujours à des stratégies qui mettent en exergue le lieu et son histoire. Les mots inscrits pour appeler à cette conscience sociale et environnementale sont souvent concis mais ils répondent à la situation d'exposition dans l'espace public où l'attention du passant ne sera captée que de manière très brève. La force des mots inscrits chemine ensuite dans l'esprit du lecteur et si la réflexion demeure associée à un lieu, la pensée du lieu devient alors nomade et s'étend à l'ensemble des espaces qui seront rencontrés.