



**Gaillard Hélène**

Le message urbain disséminé à l'ère pré-globale : étude du street art de John Fekner

Pour citer l'article

Gaillard Hélène, « Le message urbain disséminé à l'ère pré-globale : étude du street art de John Fekner », dans *revue *Interrogations ?**, N°41. Glocal Street art : penser le lieu des réalisations artistiques dans l'espace public, décembre 2025 [en ligne], <https://www.revue-interrogations.org/Le-message-urbain-disse%CC%81mine%CC%81> (Consulté le 19 avril 2026).

ISSN 1778-3747

Tous les textes et documents disponibles sur ce site sont, sauf mention contraire, protégés par la [Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France](#).



## Résumé

Cet article explore les réalisations de John Fekner (1950—) et les stratégies de dissémination de ses messages à une époque antérieure à l'échange de contenus numériques sur Internet ou via les réseaux sociaux. Il s'agit d'observer comment les formes écrites brèves de l'artiste exhortent à la prise de conscience à travers leur force sémantique et leur dissémination tactique, parvenant ainsi à dépasser leur ancrage au lieu pour prendre une dimension historique majeure.

**Mots-clés** : street art, graffiti, XXe siècle, contestation, sémiotique.

## Summary

### ***Spreading urban messages in the pre-global era : a study of John Fekner's Street art***

This paper explores the street artworks of John Fekner (1950—) and the dissemination strategies of his messages before the advent of the digital spreading of artistic contents on the Internet or on social media. The focus is on the semantic force of Fekner's short textual forms urging to react and act, further strengthened by effective dissemination tactics. As such, they manage to go beyond their connection to the place to take on a major historical dimension.

**Keywords** : street art, graffiti, 20th century, protest, semiotics.

## Introduction

Figurant parmi les pionniers du graffiti au pochoir dans les années 1970, John Fekner travaille « à et avec New York » [1], comme l'affirme John Russell dans un article consacré à l'artiste en 1982 (Russell, 1982 : 24). Ce commentaire, repris sur le site internet de Fekner, ancre sa pratique dans le contexte local et social de la mégalopole américaine. Reprenant à la fois les codes visuels des tagueurs et des graffeurs, souvent accusés de dégrader l'espace public, et la communication concise de l'art conceptuel, Fekner affiche des mots, parfois isolés ou formant une courte formule, dans les espaces marginalisés de New York et de ses banlieues dans le but d'alerter de la décrépitude physique et morale dans la ville, prégnante à la fin des années 1970. Ainsi affichés en grand format dans des espaces désaffectés, les mots qu'il place manifestent et se manifestent dans leur dimension autant graphique que sonore. À l'instar de *The Remains of Industry*, peints au pochoir sur la façade de l'usine Trunz Meat en 1981, ces 'cris' lancés *in situ* mettent face à la brutalité humaine vis-à-vis des territoires urbains. Qu'il s'agisse de dénoncer l'expropriation, la pollution, la sur-industrialisation ou les inégalités sociales, Fekner confronte le passant à la violence faite aux territoires et aux hommes par le recours à des formules courtes percutantes qui mettent en avant le lieu et son histoire.

Cet article a pour objet l'analyse des œuvres de John Fekner, de leur singularité et de leur diffusion à une époque antérieure à l'échange de contenus numériques sur Internet ou via les réseaux sociaux. Outre l'intérêt pour le travail de John Fekner, qui demeure très peu étudié aux Etats-Unis comme en Europe, la présente contribution s'intéresse à la portée de ses réalisations à l'ère ici nommée 'pré-globale'. Émanant de l'anglais *global*, cette locution renvoie essentiellement à la mondialisation du point de vue des moyens de communication. C'est la révolution numérique ayant eu lieu à partir des années 1990 avec le développement de l'Internet, permettant une communication rapide ou en temps réel indépendamment de la localisation géographique des usagers, qui sert alors de charnière (Ghorra-Gobien, 2017). Il s'agira d'observer comment le travail de l'artiste a bénéficié d'une exposition majeure à une époque antérieure à l'Internet. À mi-chemin entre le graffiti et l'art conceptuel, les slogans politico-poétiques de Fekner relèvent bien de ce que l'on identifie désormais comme street art, en ce que, adressés au grand public et non autorisés, ils sont exposés dans la rue et prennent appui sur une singularité graphique pour porter un enjeu social. Le rayonnement des inscriptions de Fekner provient également des formules très brèves, souvent limitées à un terme unique ou à de courts syntagmes rarement accompagnés d'images mais qui, par leur richesse sémantique et leur force graphique, renvoient à un ensemble de signifiés plus vaste, capable de faire sens bien au-delà de leur lieu d'exposition. Par l'originalité de son travail et ses techniques de diffusion, Fekner est l'un des premiers artistes à faire le lien entre tag, graffiti et street art avec des propositions qui reprennent les codes de ces deux premières formes tout en dépassant néanmoins la reconnaissance identitaire au profit d'un engagement social majeur. Si les

stratégies de dissémination des messages employées par l'artiste ont assuré la médiatisation de son travail en son temps, elles ont également influencé la génération de street artistes à venir dans leur volonté de porter un message provenant de la rue à travers le monde. La présente contribution n'a pas pour objet une mise en corrélation systématique des moyens de diffusion d'artistes de différentes générations. Néanmoins, quelques usages contemporains des mêmes procédés de diffusion employés par Fekner seront explicités afin de rendre compte de la portée de son œuvre.

Prenant appui sur quatre des réalisations de l'artiste américain les plus connues, cet article explore les stratégies mises en œuvre pour disséminer un message porté par des œuvres de street art à l'ère pré-globale et en propose une catégorisation formelle.

## Contextualisation des œuvres de John Fekner

Afin de qualifier le travail de Fekner et de comprendre le fonctionnement des réalisations de l'artiste, il convient, en premier lieu, de rappeler les conditions de visibilité et de lisibilité des écrits dans l'espace public.

### Le message écrit dans l'espace public

L'écriture artistique dans l'espace public se positionne dans un environnement bien souvent saturé par d'autres 'textes'. C'est en premier lieu l'affichage administratif (panneaux informatifs, signalisation routière, arrêtés, plans de ville) qui utilise des éléments graphiques très réglementés et côtoie les codes visuels plus libres des enseignes faites de mots et d'images auxquels s'ajoutent les panneaux publicitaires et les affiches sur des emplacements désignés à cet effet. La communication commerciale recourt souvent à une association de mots et d'images et à une grande diversité de police d'imprimerie et de couleurs afin de capter l'attention des passants et de délivrer un message sur un temps bref (Barthes, 1964 : 41). Visibles également sur les murs des villes, les graffitis sont plus souvent localisés dans les espaces moins exposés et se caractérisent par leur intérêt graphique. Quasiment illisibles pour les non-initiés, ils servent la pratique du tag entre pairs, signature des *graffiti writers* qui marquent ainsi le territoire. Le tag, en tant que signature désignée ci-dessus, est à différencier de ce que nous nommons dans le langage courant 'tag', qui correspond à une écriture sans aucune recherche esthétique, exécutée sans intention préalable et qui constitue dans la plupart des cas une dégradation des lieux. Les écritures du street art, adressées quant à elles à tous les passants et investies d'une intention de leur auteur, croisent régulièrement ces différents messages urbains, ce qui donne lieu à des propositions souvent riches jouant à différents degrés de compréhension et d'interaction. L'écriture artistique en milieu urbain, qu'elle ait une portée politique ou non, s'expose aux côtés de l'ensemble de ces autres inscriptions. Si son graphisme et son emplacement sont cruciaux, c'est aussi sa localisation qui est déterminante. L'artiste qui marque un mot, un message ou un texte en 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 leur milieu naturel, en un espace pour lequel elles ont été conçues. Comme référencés par l'artiste américain Robert Irwin (1996) et théorisés par Peter Bengsten (2013) pour le street art, plusieurs niveaux d'ancrage à l'espace existent et il convient de distinguer les situations où l'œuvre est orientée pour le lieu, « réanime » le lieu, le requalifie ou, à l'inverse, s'oppose à sa fonction et à la mémoire qui lui est attachée. Dans la plupart des cas, les écritures *in situ* engagent un dialogue avec le lieu dont le sens dépasse la signification de leur propre texte car leur inscription dans l'espace public ajoute un niveau signifiant. L'emplacement de l'écrit n'est pas toujours unique et il faut prendre en compte la fixité ou à l'inverse la mobilité de l'œuvre : le texte est parfois mobile, animé ou répété par diverses stratégies (autocollants ou affiches apposées en de multiples lieux, dispositifs d'affichage sur objets mobiles).

Sont également à prendre en compte les conditions de légalité dans lesquelles la réalisation est opérée en rappelant que, dans cet article, le street art et ses formes écrites sont entendus comme une pratique artistique à l'autorisation minimale, qui exclut l'accord des institutions publiques. S'ensuit un questionnement relatif à sa pérennité : s'agit-il d'une réalisation sans aucune autorisation préalable pour laquelle l'artiste a obtenu l'aval du propriétaire du mur ou est-ce une commande encadrée par une association ou une institution ? Ces considérations ont une incidence sur la longévité de l'œuvre : va-t-elle être effacée en quelques heures, donner lieu à un dialogue entre *writers* ou passants ? S'agit-il d'une écriture plus durable mais toujours éphémère ? Sera-t-elle conservée voire protégée ? Sur la voie publique, il est difficile d'assurer la pérennité d'une œuvre et le propre du street art, par opposition aux autres formes d'art contemporain, est son expérience *in vivo*. L'ensemble des caractéristiques citées ci-dessus déterminent ainsi les conditions de création et de réception des mots et/ou des images s'offrant à la vue des passants.

## L'artiste et son terrain de jeu

Les éléments biographiques disponibles au sujet de John Fekner orientent la compréhension de sa pratique comme fortement dépendante de son contexte local de production. C'est le rapport au lieu qui est mis en exergue sur le site personnel de l'artiste, <https://www.johnfekner.com> à travers un fort ancrage de l'artiste à sa ville natale, New York. Dans son manifeste, il exprime son intention artistique d'« *interagir, s'impliquer et rentrer en contact avec la population urbaine à travers les cinq arrondissements de New York* » [2]. Le New-yorkais est un pionnier du graffiti et du street art au même titre que Basquiat, Haring, Futura aux côtés desquels il a débuté sa carrière artistique. Fekner se définit comme un artiste multimédia qui propose son travail aussi bien dans la rue qu'en atelier. Né en 1950, il grandit dans le Queens, peint sa première inscription à dix-huit ans, en renommant le parc qu'il fréquente Itchycoo Park d'après le titre d'une chanson populaire de l'époque. Fekner affirme prendre alors 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.

Sa pratique régulière du graffiti commence au milieu des années 70, soit quelques années après l'article paru le 21 juillet 1971 dans le *New York Times* au sujet de *Taki 183*. Fekner abandonne rapidement le *magic marker*, outil de prédilection à cette époque, au profit du pochoir pour proposer des mots ou des textes très courts apposés sur les murs, s'éloignant ainsi des signatures des *writers*. Distingué par son caractère social, le travail de John Fekner revêt une dimension politique centrale par une mise en avant des minorités à travers une esthétique brute, concise et frontale appliquée directement en des lieux d'intervention signifiants tels que les zones en friche, les espaces post-industriels abandonnés et les épaves de voitures. L'artiste est engagé auprès des communautés locales et des minorités, pour la défense de leurs droits, mais aussi auprès de plus jeunes artistes avec lesquels il collabore encore aujourd'hui. Dans un entretien avec Doug Gillen (Gillen, 2022), Fekner cite, parmi ceux qui l'ont fortement inspiré, Daniel Buren, pour l'ancrage au lieu de l'œuvre et son minimalisme, et Jasper Johns dont le travail pose essentiellement la question de la visibilité et du regard porté sur des objets qui nous entourent. L'artiste fait également référence à Bob Dylan pour la nature poétique et populaire de ses chansons, la force de ses images et le lyrisme de son écriture. À l'inverse d'artistes tels que Jean-Michel Basquiat, Keith Haring ou Futura, Fekner a peu opéré en dehors de la mégapole américaine. Très ancrées à New York et essentiellement tournées vers la défense de ses résidents, les œuvres de Fekner n'ont qu'exceptionnellement dépassé les limites de la ville. Pourtant, l'importance de son travail dans l'orientation sociale et environnementale du street art semble déterminante au même titre que certaines pratiques de dissémination évoquées dans cet article. Ainsi, si les œuvres en elles-mêmes sont restées limitées à leur ancrage spatial et temporel, leur originalité sémantique et leur mode de diffusion ont exercé une influence majeure.

## Étude de quatre réalisations de John Fekner

### DECAY (1978-1983)

<https://johnfekner.com/feknerArchive/?p=1190>

Technique de dissémination : répétition en série

Sera ici nommée 'répétition en série', la technique de diffusion consistant à reproduire tout ou partie d'une œuvre singulière en différents endroits de la même aire urbaine ou inter-urbaine afin d'obtenir une série distincte et d'accroître la visibilité de son message par les multiples emplacements.

L'une des œuvres les plus connues de Fekner est DECAY, une série d'écritures au pochoir de ce mot unique, réalisée au cours de plusieurs années. En 1978, l'artiste commence à inscrire le terme DECAY sur diverses ruines post-industrielles de New York telles que des usines désaffectées, des épaves de voitures, des bâtiments squattés afin de rendre visible l'abandon de ces espaces par les pouvoirs publics. La ville de New York fait face à cette époque à une forte criminalité et à la grande insalubrité de certains quartiers. En 1975, au bord de la faillite, la municipalité approuve une réduction budgétaire drastique qui mène à un délabrement de ses services et espaces. Des quartiers entiers, notamment le Bronx, deviennent des zones insalubres où les actes d'incivilité se multiplient. C'est dans ce contexte d'abandon social que se développe la pratique du graffiti, concomitante avec l'essor de la culture hip-hop (Lewisohn, 2008) et qui marque certainement la volonté de rappeler que ces espaces sont bien « habités ». La pratique du graffiti à New York se développe ainsi parmi les jeunes communautés et s'affiche essentiellement comme des manifestations de ces communautés oubliées, des marques identitaires, apposées dans les métros et les trains de la ville. Difficilement lisibles par les usagers

des services de transport, les graffitis sont perçus comme une appropriation du territoire par des gangs et contribuent au climat d'insécurité. Considérés comme des signes agressifs et sauvages, ils sont systématiquement effacés par les services municipaux depuis le lancement de la campagne d'éradication en 1972 (Danysz, 2011). C'est dans ce contexte que Fekner lance sa série DECAY qui reprend certains codes du graffiti tel que son marquage au pochoir ou à la bombe, mais s'en écarte considérablement par le public visé et le message véhiculé. En 1980, dans le Bronx, Fekner renforce la visibilité de ses signes en peignant d'abord en blanc l'espace où sera inscrit DECAY, puis opte pour une peinture au pochoir en orange, couleur de l'alerte qu'il souligne d'un contour noir. L'artiste conçoit DECAY non comme un graffiti qui signifierait un nom d'artiste mais comme un *tag* dans son sens premier, soit un label apposé à un objet que personne n'ose pourtant qualifier. En posant ces étiquettes, Fekner renverse alors le paradigme : DECAY n'est pas noté dans des espaces désaffectés pour être à l'écart et donc hors de la vue des autorités publiques, mais précisément pour attirer l'attention des pouvoirs politiques et forcer le regard.

Dans le choix du mot DECAY inscrit en majuscules, se lit aussi une volonté de se placer dans une lignée artistique plus classique. Thème de prédilection des romantiques aux 18e et 19e siècles, la ruine a inspiré poètes et peintres par son pouvoir à rappeler le destin de l'humanité, l'apogée et le déclin des civilisations. L'artiste inscrit sa pratique artistique dans cet héritage, créant ainsi un décalage percutant entre suggestion romantique et explicitation contemporaine. Les caractères d'imprimerie utilisés par Fekner pour ses pochoirs sont, de manière assez explicite, ceux du style Roman. Si, par la large diffusion de ce style, la police Roman est un choix de prédilection pour un artiste dans la conception de ses pochoirs, Fekner a expérimenté d'autres polices d'imprimerie pour de précédentes réalisations. Pour les inscriptions *Toxic Junkie* ou *Beton Puzzle*, il recourt par exemple, à un style sans empattement triangulaire de style LCD ou techno, qui rappelle l'affiche digital des écrans. Ainsi, le choix de la police de style Roman pour la série DECAY est particulièrement révélateur : cette police d'écriture, basée sur les caractères d'imprimerie italiens de la Renaissance, évoque la grandeur de l'empire romain mais aussi sa décadence. La richesse sémantique du terme pouvant se traduire en français comme délabrement, décadence mais aussi décomposition ouvre sur de multiples connotations. Engageant une réflexion sur la gloire et la décrépitude de la société, le terme s'inscrit dans le prolongement artistique d'œuvres majeures de la peinture américaine telles que *The Course of Empire*, célèbre série de cinq tableaux, peints de 1833 à 1836 par Thomas Cole. Désignant les ruines de la société moderne telles que les usines désaffectées et les bâtiments délabrés, le terme DECAY est aussi apposé sur des épaves de voiture, ces incarnations du rêve américain ayant perdu leur pouvoir de mobilité. Le label inscrit sur ce symbole de liberté signale alors la fin du rêve américain. Les cinq lettres qui composent ce mot renvoient ainsi à une multitude de processus de décomposition pour désigner aussi bien le délabrement physique que moral. Avec un accent tonique placé sur sa dernière syllabe, une configuration minoritaire en anglais, DECAY a une résonance plus grande, et il est ainsi choisi par Fekner, qui pratique aussi la poésie, pour son intensité et sa fulgurance. Avec près d'une cinquantaine d'occurrences du mot en quelques années, Fekner expérimente divers procédés pour accroître la matérialité de l'inscription, en reprenant une pratique courante des *writers* par la réduction de Decay à son abréviation phonétique DK. Il expérimente ainsi avec une forme visuelle réduite et condensée pour mieux en rendre sa forme sonore, faisant basculer ainsi le mot vers un statut de signe. Le processus référentiel requiert une plus grande attention du passant et l'engage vers une réflexion. Dans un entretien accordé à Denise Ste Marie en 2020, l'artiste souligne sa volonté de semer le doute quant à l'origine et l'apparition du mot, en lui donnant l'apparence d'un marquage presque officiel qui émanerait des autorités (Ste Marie, 2020). Cette inscription en tant que label a ainsi la capacité de renvoyer à d'autres représentations et à un ensemble connotant la ruine. Selon la théorie du sémioticien américain Charles S. Peirce, dans la typologie de signes, DECAY arbore une valeur quasi-iconique en ce qu'il est relié à son objet et entretient avec ce qu'il désigne un rapport de manifestation directe (Peirce, 1958 : 275). Par son expérimentation avec le mot, Fekner cherche des formes textuelles qui donnent corps ou font corps avec leur signifié et qui puissent apparaître comme tel à l'esprit des interprétants. La réalisation en série renforce l'iconicité du mot qui n'est, de fait, plus tant perçu en tant que symbole, c'est-à-dire dans son rapport arbitraire entre signifiant et signifié mais appréhendé dans son rapport graphique à l'objet labellisé. S'incarne ainsi la pensée du sociologue canadien Marshall McLuhan qui avançait à propos des nouveaux médias, « *the medium is the message* » (McLuhan, 1964 : 7). En apposant ainsi ses étiquettes dans la première ville des Etats-Unis marquée par les ruines de la société de consommation, Fekner qualifie l'ensemble du lieu, le bâtiment, ses alentours comme l'œuvre, une œuvre de désolation dont les pouvoirs publics, les industriels sont les véritables auteurs. La concision du message, sa diffusion en série et son potentiel contestataire annoncent la direction prise par Shepard Fairey dans les années 1990 pour sa campagne d'autocollants anti-autoritaires « *Obey* », dérivée de sa première série apposée à Rhode Island sur la figure du catcheur André The Giant. Bien que l'influence n'ait pas été documentée, l'œuvre sérielle *Decay* de Fekner a bien ouvert la voie vers l'usage de mots percutants (« *Decay* » et « *Obey* » riment et suivent tous deux un schéma accentuel minoritaire en anglais), s'éloignant du graffiti par son message social tout en restant

dans la pratique du tag, signature apposée en de multiples lieux.

### **THE REMAINS OF INDUSTRY (1979, 2018)**

<https://johnfekner.com/feknerArchive/?p=1262>

▮ Technique de dissémination : délocalisation différée

La stratégie de diffusion déployée pour *The Remains of Industry*, inscription réalisée en 1979, s'inscrit dans un processus dépassant l'ancrage local pour résonner à travers le temps et au-delà du lieu. Inscrite sur l'entrepôt détenu par la société de transformation de viande Trunz à Brooklyn avant sa démolition programmée, *The Remains of Industry* (les vestiges de l'industrie) se place dans la lignée d'une réflexion sur la ruine et la civilisation entamée avec la série DECAY. Comme le précise un article du New York Times lors de la fermeture de l'usine en 1974, l'usine était en fonctionnement depuis des décennies et, par ses dimensions et son emplacement, était une vision familière de la communauté locale qu'elle employait massivement (Fowler, 1974 : 35). À son rachat par l'entreprise Krauss, ce sont près de 300 employés qui perdent leur emploi au profit d'une relocalisation dans d'autres locaux new-yorkais. L'usine est alors désaffectée et progressivement squattée jusqu'à sa démolition en 1979. Fekner entreprend alors d'y inscrire sur un fond préalablement peint en blanc, la sentence *The Remains of Industry* qu'il photographiera à plusieurs stades de la démolition. Ce sont ainsi les images rémanentes de l'œuvre dont le contenu textuel disparaît progressivement qui renforcent le sens poétique du message. Ces prises de vue sont ainsi elles-mêmes élevées au statut d'œuvres artistiques tant elles s'écartent d'un simple objectif de documentation pour porter la trace du passé du lieu, renforcé par l'inscription évanescence.

Sur le plan linguistique, le choix du terme *remains* contre d'autres synonymes tels que *ruins*, *relics* ou encore *residue*, dénote une volonté d'intégrer la mémoire d'un empire industriel passé, participant à la richesse de la nation au même titre que sa faillite et la désolation qui en découlent. Utilisé pour désigner les parties restantes d'un corps après le décès, le terme rappelle la présence de l'homme désormais invisibilisé dans l'usine désaffectée. La série de prises de vues réalisées par Fekner s'achève sur l'inscription réduite à ses deux lettres dont l'ultime Y, entendu *why*, qui résonne comme le questionnement de la logique capitaliste industrielle et la mise en cause des agissements des hommes.

Plusieurs décennies plus tard, en 2018-19, à l'occasion des 50 ans de la mobilisation sociale française de mai 68, John Fekner relance sa contestation des néo-empires capitalistes en délocalisant son inscription en France à Besançon sur la façade de l'usine Rhodiacéta en voie de démolition. La société Rhodiacéta, créée dans les années 1920 et spécialisée dans la confection de soie artificielle, prospère jusque dans les années 1960 où elle connaît des difficultés avec des conditions de travail provoquant la grève de ses employés. Son activité cesse en 1981 mais le bâtiment, qui contient de l'amiante et des métaux lourds, n'est démantelé qu'à partir de 2017, et sert pendant plus de trois décennies comme terrain de jeux aux *writers*. Traduite en français par « les restes de l'industrie », l'inscription perd quelque peu sa connotation romantique, signe probable de l'insistance sur la faillite et la pollution du site là où le mot « vestiges » aurait rappelé la réussite passée de cette entreprise spécialisée dans le fil polyester.

Avec une délocalisation opérée à plusieurs décennies d'écart, Fekner établit une tradition de résistance artistique opérée par le street art capable de transcender le lieu et le temps pour mieux disséminer un message social universel. Ce procédé désigné ici comme « délocalisation différée » peut être observé également chez Banksy qui, pour souligner la nécessité d'un engagement social fort, a repris son motif iconique de la petite fille au ballon rouge, d'abord exécuté au pochoir à Londres en 2002, en Palestine en 2005, puis en quinze projections à travers le monde en 2014 pour protester contre le régime syrien.

### **BROKEN PROMISES (1980)**

<https://johnfekner.com/feknerArchive/?p=72>

▮ Technique de dissémination : médiatisation et performance sociale

*Broken Promises* s'inscrit dans la même veine de contestation sociale. La technique de dissémination employée par Fekner préfigure la circulation médiatique du street art, la performance (au sens d'action) de l'artiste et son engagement citoyen. C'est à l'occasion de la convention nationale du parti démocrate en août 1980, lors de la campagne de réélection du président démocrate Jimmy Carter, que se tient en parallèle la manifestation

alternative nommée la convention du peuple. Elle est organisée par des habitants des quartiers défavorisés de New York qui veulent médiatiser leurs conditions de vie dans un environnement insalubre, au milieu de bâtiments à moitié démolis et d'usines désaffectées. Le Bronx a alors la réputation d'être l'un des bidonvilles les plus dangereux de l'Amérique. L'engagement pris par Jimmy Carter à rénover les lieux en octobre 1977 ne s'étant nullement concrétisé, la convention du peuple avait donc 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 témoins. 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 manifester avec des panneaux à Madison Square Garden, là où se tient la convention démocrate, mais de laisser le lieu se manifester par lui-même, en redirigeant l'attention directement sur les espaces délaissés des pouvoirs publics. Le street art devient avec Fekner une 'performance sociale', vouée à rendre visible le désengagement des pouvoirs publics vis-à-vis des populations par le travail réalisé dans la rue.

Le message de Fekner tire ainsi profit de la visite prévue par Ronald Reagan. En campagne contre Jimmy Carter, le Républicain se rend sur le site en question dans le Bronx, augmentant ainsi la visibilité de la protestation cristallisée par les inscriptions de Fekner par le reportage télévisé qui s'ensuivra. Réalisées sur deux façades des bâtiments les plus délabrés, les inscriptions sont peintes au pochoir sur une partie de mur peinte en blanc. La force de ces messages provient de leur dimension et de leur concision, qui leur assurent une résonance dans cet espace de désolation. Le choix des mots est crucial : Fekner inscrit *Broken Promises* et sa traduction *Falsas Promesas* de part et d'autre de la façade. La double inscription en anglais et en espagnol rappelle la voix de la communauté hispanique qui occupe de manière majoritaire cet espace. Un effet de résonance dans la mise en parallèle de ces deux locutions nominales très courtes est établi par leur disposition en miroir. On peut noter un écart de sens entre « *falsas promesas* » espagnol et « *broken promises* » anglais, qui est aussi porté par la différence de tonalité des couleurs bleu et bordeaux. « *False promises* » est pourtant disponible en anglais mais Fekner préfère ici « *broken* » pour matérialiser le délabrement qui résulte des promesses non tenues par les pouvoirs publics et la fracture sociale ainsi générée. Par son choix de termes privilégiant un rapport concret à l'objet désigné, l'artiste se rapproche encore d'une fonction iconique de ces messages si l'on se réfère de nouveau à la théorie de Peirce. Fekner recourt à une plus grande matérialité du mot par sa grandeur, son contraste, sa richesse et son rapport plus concret et direct à son signifié afin que le message résonne. Plus iconique, l'inscription devient un mot-signe, passant d'une langue à l'autre, afin de rapprocher les communautés et d'en rendre visible la voix. La formule est apposée sur les lieux en question et le reportage télévisé amplifiera la lumière portée à cette performance sociale. En cela, la proposition artistique de l'Américain préfigure le travail du Français JR et ses réalisations engagées, qui réalisées sur les lieux mêmes du désengagement social, « *mobilisent des « communautés transnationales* » (Genin, 2015) sont aussi souvent médiatisées par les films documentaires rendant compte de sa réalisation.

### **WHEELS OVER INDIAN TRAILS (1979-1990)**

<https://johnfekner.com/feknerArchive/?p=493>

▮ Technique de dissémination : imprégnation par résonance

L'intérêt de Fekner pour le lieu, l'histoire portée par un emplacement et les noms relatifs à celui-ci, ont inspiré à l'artiste un projet autant ancré dans le lieu que dans le temps. L'artiste américain participe de manière active et personnelle à la réflexion autour du lieu et de la mémoire qui, dans les années 1970, devient centrale. L'Occident est alors en crise sociale et économique renforcée par une conscience existentialiste apparue après deux longues périodes de guerre et les traumatismes liés à la Shoah et aux bombes nucléaires. La remise en cause du présent crée une incertitude face au futur et l'on se tourne vers le passé pour y chercher des repères, pour y retrouver une identité à travers une mémoire plus collective. En 1978, l'historien français Pierre Nora propose la locution 'lieu de mémoire' pour associer la matérialité d'un lieu ou d'un objet repéré géographiquement et la réalité moins tangible d'un passé qui s'y incarnerait. En cristallisant l'expérience du passé, ces lieux incarnent la mémoire collective et « *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* » (Nora, 1978 : 398). Les travaux de l'historien reprennent la notion de mémoire collective telle que définie par Maurice Halbwachs en 1950. Aux États-Unis, les travaux de Halbwachs et de Nora sont traduits respectivement en 1980 et 1989 mais l'articulation entre le lieu et la mémoire collective est reprise très tôt par le psychologue Erik Erikson dans son étude de la construction identitaire *Identity Youth and Crisis*, analyse largement diffusée dès 1968.

À travers une série intitulée *Random Dates* réalisée de 1976 à 1977, Fekner avait déjà manifesté son intérêt pour une démarche artistique portant sur le lieu et sa mémoire. Par l'inscription de dates aléatoires dans le quartier du Queens, Fekner attire l'attention du passant sur ces datations et leur rapport au lieu. L'ambition n'est pas tant de marquer des dates événements mais de susciter une interrogation sur la mémoire du lieu : qui a écrit cette date ? Est-ce réellement une date ? Que commémore-t-elle ? La réponse appartient à chaque fois au passant car Fekner précise que ces dates passées sont bien aléatoires. Leur raison d'être est bien d'engager une réflexion et une prise de conscience sur le passé à travers la capacité du lieu à conserver la mémoire d'événements privés ou publics. À l'origine de cette réalisation, Fekner évoque son intérêt précoce pour la toponymie de son quartier et de ses alentours car, c'est en effet le mot, plus que l'environnement visuel, qui porte la trace du passé. Il cite des noms provenant de langues autochtones des premières nations : « *Matinecock* », « *Shinnecock Bay* », qui ont connu différents degrés d'anglicisation. « *Maspeth* » dérivant du nom de la tribu des indiens Mespachtes ; « *Rockaway* », issu de celle des Rechquaakie (Ste Marie, 2020). L'artiste déplore que certains de ces toponymes, une fois intégrés dans la langue anglaise, gardent peu de traces des populations amérindiennes ayant peuplé les lieux avant l'arrivée des colons européens. Rares sont les usagers qui s'interrogent aussi sur la toponymie et sur ses origines alors qu'elle seule garde la trace à moitié effacée du passé. Après des recherches sur l'occupation du territoire de l'actuelle ville de New York par différentes tribus au cours de l'histoire, l'artiste opte pour un marquage qui débute du Midtown tunnel, segment routier qui relie le Queens à Manhattan, jusqu'à la fin de la voie express de Long Island à Manorville. Il sème plusieurs traces écrites pour commémorer le passage des premiers occupants du territoire : tantôt marqués au sol le long de la voie piétonne qui longe l'axe routier, tantôt apposés le long de cette route, les messages commémoratifs se destinent à tous les usagers. Les dates et les signes inscrits visent un double objectif : il s'agit de rappeler le passé par l'hommage rendu à leurs précédents occupants et d'en faire ainsi un lieu de mémoire, un topos où se cristallise cette expérience collective. La lecture des inscriptions mène à un questionnement sur leur sens et à une réflexion sur l'occupation des sols, les modes de vie, l'avancée technologique ainsi que, de manière plus générale, sur la condition humaine.

Inscrit sur un carrefour très passant de New York et venant conclure le travail entrepris par les *Random dates*, le message le plus connu de Fekner, *Wheels over Indian Trails* (1979), est demeuré plus de dix ans avant que l'artiste ne décide de l'effacer en 1990. Peinte à la bombe en quelques heures avec l'assistance de deux collègues, l'inscription est régulièrement entretenue par Fekner pendant une décennie. Visible depuis la route à un carrefour très passant, l'inscription grand format se destine à être vue et lue des automobilistes et de leurs passagers en quelques secondes et c'est cet emplacement stratégique qui en fait une instance de « *road art* » (Blanché, 2019 : 88). Cette localisation sur un segment le long de la voie du pont Pulaski (héros de la guerre d'indépendance des Etats-Unis d'origine polonaise) qui relie les quartiers du Queens et de Brooklyn peu avant l'entrée dans le tunnel menant à Manhattan en fait un message d'accueil incontournable de ce quartier de la ville. Avec une inscription apposée dans un tel espace de transit, un non-lieu pour reprendre la terminologie de Marc Augé (Augé, 1992 : 100), se lit une volonté de disséminer la parole des premières nations, ainsi relayée par le message de Fekner. C'est précisément parce que l'espace est un tel non-lieu que Fekner peut y marquer la trace du passé et en faire un lieu de questionnement de la mémoire collective.

En seulement quatre mots, placés chacun à égale distance de l'autre, Fekner construit un message voué à interroger les passants, intrigués par la présence, la persistance mais aussi la résistance à une compréhension immédiate de cette inscription cryptique. Si a priori, la formule fait référence à « des roues qui recouvrent les chemins indiens », l'inscription et sa présentation en capitales et sans ponctuation ouvrent le champ à d'autres interprétations de par la richesse sémantique des termes choisis par Fekner.

*Wheels* : avec l'emploi d'une synecdoque pour « *wheels* », l'artiste désigne les modes de transport notamment le train et la voiture et rappelle, de manière plus large, l'expansion des populations venues d'Europe sur le territoire. Devenue l'incarnation de l'indépendance et de la liberté nord-américaine depuis le développement du modèle T de Ford au début du XXe siècle, la voiture incarne aussi l'esprit indépendant et libre revendiqué par les Américains. En cela, le terme « *wheels* » cristallise l'opposition entre deux visions du monde en ce que les premières populations du continent américain ne faisaient pas usage de modes de transport à roues pour leur déplacement (Diamond, 1997 : 248).

*Over* : le terme est 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 et d'un élément qui vient se superposer à un autre peut s'entendre de manière plus abstraite comme trace d'une hiérarchie. De fait, elle connote la posture supérieure prise par les peuples colons et la manière dont les populations autochtones ont été assignées à des positionnements

inférieurs. Mais « over » peut aussi se comprendre dans un sens plus temporel où il serait plus adverbial, ce qui affecte ainsi le sens métonymique des mots « *Wheels* » et « *trails* » qui ne renverraient ainsi plus aux populations mais au 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 le terme serait 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 courantes est « *Game over* ». [3] Le message serait alors une exhortation à mettre un terme à ce mode de vie et de procéder à un retour à un rythme de vie plus lent.

*Indian* : l'adjectif désigne la communauté amérindienne et il est important de replacer le qualificatif « *Indian* » dans un contexte où ce terme n'était pas considéré comme offensant et ainsi remplacé par des formules telles que 'premières nations' ou 'population native'.

*Trails* : le mot renvoie 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* » désigne aussi la trace, visuelle ou olfactive, de ce que l'on traque ou chasse telle que dans la locution « *a trail of blood* » ou « *blood trail* » désignant une trace de sang. C'est donc la mémoire des conflits qui ont opposé les peuples natifs et les colons qui s'inscrit en filigrane dans ce message. Ce potentiel sémantique est aussi rappelé par le renvoi du terme à l'épisode historique du « *Trail of Tears* », la piste des larmes qui désigne le déplacement forcé des premières nations entre 1831 et 1838, suite au vote de l'[Indian Removal Act](#) sous la présidence d'Andrew Jackson. Cette loi ordonnait la [déportation](#) des [Amérindiens](#) établis sur l'espace des treize premiers états vers des territoires situés au-delà du Mississippi. Elle concernait près de 60 000 personnes.

En dépit de lexèmes mettant en opposition les modes de vie, l'inscription « *Wheels over Indian Trails* » ne tend pas pour autant à diviser la communauté. Il s'agit plus de rapprocher l'expérience humaine et d'inciter à une conscience de l'occupation physique et mentale d'un lieu pour en raviver la mémoire. Offert à la vue des automobilistes pendant onze années, le message est effacé par Fekner à l'occasion du jour de la Terre, Earth Day, en avril 1990. En accomplissant ce geste symbolique (qui préfigure l'effacement ou la destruction de leurs propres œuvres par Blu ou Banksy) lors de la manifestation environnementale, l'artiste renforce l'invitation à un mode de vie plus engagé pour l'espace commun. 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. Gloria Steinem, auteure féministe engagée dans la lutte pour les minorités, mentionne l'influence persistante de l'inscription de Fekner. Dans son introduction pour l'ouvrage *Every Day is a Good Day : Reflections by Contemporary Indigenous Women*, elle écrit : « *Au tout début de cette aventure, il y a des années, alors que je rentrais chez moi en voiture, j'ai vu sur le bloc de pierre au-dessus du tunnel Midtown de New York cet énorme graffiti : WHEELS OVER INDIAN TRAILS. J'ai aimé ces mots peints parce qu'ils me faisaient réfléchir : qui avait traversé cette même île à pied ? Qui avait touché les mêmes affleurements de roche ignée ? Qui avait traversé les mêmes rivières et regardé depuis le même rivage de l'océan ? Qui avait vécu sur le terrain où ma maison est bâtie au-dessus d'une rivière souterraine, au bord d'un rocher intemporel qui s'étend jusqu'au centre de l'île ? J'en suis venu à convoquer cette histoire verticale, plus viscérale, sensorielle et ancrée dans le territoire, que la version horizontale qui disparaît dans la nuit des temps. Pourtant, à ce moment, je pensais que 'sentiers indiens' renvoyait au passé et « roues » au présent. Maintenant, je me demande si l'auteur de ce graffiti voulait dire autre chose. Après tout, les sentiers et les roues couvrent le même territoire et pourraient être guidés par la même sagesse. Ces modes de vie pourraient être les roues qui nous porteront tous.* » (Steinem, 2004 : 26) [4].

Avec l'apparente simplicité d'une formule courte au lexique commun, la richesse de « *Wheels over Indian Trails* » explique sa persistance dans la mémoire américaine et son passage dans des formes de culture populaire (notamment les titres musicaux composés en référence à cette inscription par le groupe metal Heart Attack en 1984 ou par la chanson au titre éponyme de Miranda Stanton en 1986). Ainsi, la technique de dissémination de l'œuvre s'apparente à une imprégnation par résonance en ce que les mots demeurent dans l'esprit du spectateur / lecteur qui tente d'en déchiffrer le sens à chaque rencontre.

## Conclusion

Par son recours à des stratégies de communication et des techniques de dissémination variées qui, pour

certaines, annoncent la forme et la diffusion du street art contemporain, Fekner parvient à dépasser l'ancrage au lieu de ses messages pour les élever en la dimension historique verticale évoquée par Gloria Steinem. Le choix du terme 'dissémination' utilisé dans cet article semble correspondre le plus étroitement à la manière dont ces mots ou locutions parviennent, par leur concision et leur richesse, à se disperser au gré des rencontres avec le passant.

Fekner a poursuivi ses alertes à la fois sociales, historiques et environnementales dans des œuvres où ces intérêts sont inextricablement mêlés, en ayant toujours recours à des techniques qui mettent en évidence le lieu et ses époques passées. Les mots inscrits pour appeler à une plus grande conscience sociale sont souvent concis mais ils répondent à leur 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 son espace, la pensée du lieu devient alors nomade et s'étend à l'ensemble des espaces qui seront rencontrés. Bien que Fekner n'ait jamais atteint une renommée internationale similaire à celle d'autres pionniers du street art tels que Keith Haring, Jean-Michel Basquiat ou Futura —sans doute du fait de l'ancrage new-yorkais saillant et d'une exposition en galerie tardive— ses réalisations ont eu une influence majeure. Ce rayonnement n'a pas tant porté sur les politiques sociales à New York que sur la capacité du street art à marquer le lieu, à en synthétiser l'esprit dans des formules courtes tout en exposant les aspirations sociales de ses habitants et en réanimant la mémoire. Comme l'affirme le collectif d'artistes urbains Wooster, « pour nous, le travail au pochoir de John Fekner est tout autant pionnier que celui d'artistes comme Haring et Basquiat » (Wooster Collective, 2007) et son héritage peut se lire dans les œuvres de street artistes contemporains engagés tels que Banksy et Shepard Fairey pour le sens de la formule ou encore JR pour ses emplacements stratégiques au cœur des communautés, parmi tant d'autres moins réputés, mais qui, partout dans le monde, recourent désormais à l'Internet et aux réseaux sociaux pour disséminer leur message.

## Bibliographie

Augé Marc (1992), *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.

Barthes Roland (1964), « Rhétorique de l'image », dans *Communication*, n°4, pp. 40-51.

Bengtson Peter (2013), « Site Specificity and Street Art », dans *Theorizing Visual Studies : Writing Through the Discipline*, New York, Routledge, pp. 250-253.

Blanché Ulrich (2019), « Early Street Stencil Pioneers in the US 1969-85 », *SAUC Street Art and Urban Creativity*, vol. 6, pp.88-95.

Danysz, Magda, Mary-Noëlle Dana. *From Style Writing to Art*, Rome, Drago, 2011.

Diamond, Jared, *Guns, Germs, and Steel : The Fates of Human Societies*, New York : W.W. Norton, 1997.

Erikson Erik (1968), *Identity Youth and Crisis*, New York, W. W. Norton Company.

Fekner John (1979), *Stencil Projects 1978-1979*, New York, Edition Sellem.

Fekner John (1982), *Queensites*, New York, Wedgepress & Cheese.

Fowler Glen (1974), « Trunz Meat Plant in Brooklyn Is Closed Alter Sale to Krauss », *The New York Times*, 28 août 1974, p.35.

Genin Christophe (2015), « Le street art : de nouveaux principes ? », *Cahiers de Narratologie*, 29, [en ligne] <https://doi.org/10.4000/narratologie.7396> (consulté le 23 septembre 2024).

Gillen Doug (2022), « John Fekner : New York State of Mind », *Juxtapoz, Art&Culture*, 15 juillet 2022, [en ligne] <https://www.juxtapoz.com/news/magazine/john-fekner-new-york-state-of-mind/> (consulté le 20 octobre 2024).

Ghorra-Gobin Cynthia (2017), « [Notion en débat : mondialisation et globalisation](#) », *Géoconfluences*, décembre 2017, [en ligne] <https://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/a-la-une/notion-a-la-une/mondialisation-globalisation> (consulté le 10 octobre 2024).

Halbwachs Maurice (1950), *La mémoire collective*, Paris, P.U.F.

Heart Attack (1984), « Wheels Over Indian Trails », dans *Subliminal Seduction*, Rat Cage Records.

Lewisohn Cedar (2008), *Street Art : The Graffiti Revolution*, New York, Abrams.

Nora Pierre (1978), « La mémoire collective », dans *La nouvelle histoire*, Le Goff Jacques, Paris, Retz-CEPL, pp. 398-401.

Peirce Charles S. (1958), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge, Harvard University Press.

Russell John (1982), « Art : 'New Work New York' », *New York Times*, 19 mars 1982, p. 24 [en ligne] <https://www.nytimes.com/1982/03/19/arts/art-new-work-new-york-at-the-new-museum.html> (consulté le 10 janvier 2014).

St. Marie Denise (2020), « Entretien avec John Fekner », octobre 2020, Marilyn Walker School of Fine Arts, [en ligne] <https://brocku.ca/miwsfpa/visual-arts/2020/10/30/walker-cul-> (consulté le 18 mars 2021).

Steinem Gloria (2004), « Introduction », dans *Every Day is a Good Day : Reflections by Contemporary Indigenous Women*, Wilma Mankiller, Golden, Fulcrum Publishing, pp.15-27.

Stanton Miranda (1986), « Wheels Over Indian Trails », Factory Benelux.

Wooster Collective (2007), « Catching Up With John Fekner and Don Leicht », [en ligne] <http://www.woostercollective.com/post/catching-up-with-john-fekner-and-don-leicht> (consulté le 23 mars 2023).

---

## Notes

[1] "in and with New York". L'ensemble des traductions à suivre dans cet article sont ma traduction.

[2] "interact, involve and connect with the urban populace across the five boroughs of New York" (ma traduction).

[3] Le travail réalisé par John Fekner en collaboration avec Don Leight en 1982 pour la série tirée du jeu vidéo très populaire à l'époque *Invader*, est représentative de cet intérêt de l'artiste qui alertait sur le danger de ces formes de divertissement envahissant le quotidien et l'esprit des populations.

[4] "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." (Steinem, 2004 : 14).