

# Esthétique environnementale et visualisations photographiques du pétro-capitalisme. Au-delà du sublime industriel et toxique vers un sublime écologique

Chiara Salari  
University of Milano-Bicocca, Italy  
[chiarsalari@gmail.com](mailto:chiarsalari@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.5552>



## Résumé

Cet article explore la relation entre esthétique environnementale et pratiques photographiques, à travers des perspectives écocritiques dans le champ de l'art contemporain et de la culture visuelle. Il vise à questionner l'efficacité de l'utilisation du sublime pour la visualisation des questions environnementales contemporaines. Alors que les romantiques utilisaient le terme "sublime" pour désigner une sorte de beauté qu'il serait terrible d'expérimenter personnellement mais qui était intensément émouvante lorsqu'elle était représentée dans l'art, les phénomènes météorologiques extrêmes d'aujourd'hui créent un sentiment différent, car ils deviennent la nouvelle normalité. La photographie peut jouer un rôle crucial dans la documentation des transformations environnementales, en revitalisant nos manières de voir afin de contribuer aux débats contemporains. Néanmoins, les images spectaculaires peuvent aussi risquer d'anesthésier notre perception, cachant plutôt que révélant les inégalités liées au changement climatique. J'étudierai certaines visualisations photographiques de l'extraction du pétrole et de ses effets (tels que la pollution et le réchauffement global), en partant d'exemples de paysages sublimes industriels et toxiques (*Oil Fields* d'Edward Burtynsky ; *Petrochemical America* de Richard Misrach et Kate Orff) pour me concentrer sur le sublime écologique dans le projet de Subhankar Banerjee sur le Arctic National Wildlife Refuge.

*Mots clés:* Esthétisation, pratiques photo, paysages sublimes, capitalocène, changement climatique.

## Abstract

This article explores the relation between environmental aesthetics and photographic practices, through ecocritical perspectives in the field of contemporary art and visual culture. It aims to question the efficacy of the use of the sublime for visualizing contemporary environmental issues. While the Romantics used the term "sublime" to refer to a kind of beauty that would be terrible to experience personally but was intensely moving to see depicted in art, today's extreme weather events create a different feeling, as they become the new normal. Photographs can have a crucial role in documenting environmental transformations, revitalizing ways of seeing in order to contribute within contemporary debates. Nonetheless, spectacular images can also risk anesthetizing our perception, hiding rather than revealing the inequalities related to climate change. I will study some photographic visualizations of oil extraction and its effects (like pollution and global warming), starting from examples of industrial and toxic sublime landscapes (Edward Burtynsky's *Oil Fields*; Richard Misrach and Kate Orff's *Petrochemical America*) to focus on the ecological sublime in Subhankar Banerjee's project on the Arctic National Wildlife Refuge.

*Keywords:* Aestheticization, photo practices, sublime landscapes, capitalocene, climate change.

## Resumen

Este artículo explora la relación entre la estética medioambiental y las prácticas fotográficas, a través de perspectivas ecocríticas en el campo del arte contemporáneo y la cultura visual. Su objetivo es cuestionar la eficacia del uso de lo sublime para visualizar los problemas medioambientales contemporáneos. Mientras que los románticos utilizaban el término “sublime” para referirse a un tipo de belleza que sería terrible experimentar personalmente, pero que resultaba intensamente conmovedora al verla representada en el arte, los fenómenos meteorológicos extremos actuales crean una sensación diferente, ya que se convierten en la nueva normalidad. Las fotografías pueden desempeñar un papel crucial en la documentación de las transformaciones medioambientales, revitalizando las formas de ver para contribuir a los debates contemporáneos. No obstante, las imágenes espectaculares también pueden correr el riesgo de anestesiar nuestra percepción, ocultando en lugar de revelar las desigualdades relacionadas con el cambio climático. Estudiaré algunas visualizaciones fotográficas de la extracción de petróleo y sus efectos (como la contaminación y el calentamiento global), partiendo de ejemplos de paisajes industriales y tóxicos sublimes (*Oil Fields*, de Edward Burzynsky; *Petrochemical America*, de Richard Misrach y Kate Orff) para centrarme en lo ecológico sublime en el proyecto de Subhankar Banerjee sobre el Refugio Nacional de Vida Silvestre del Ártico.

*Palabras clave:* Estetización, prácticas fotográficas, paisajes sublimes, capitaloceno, cambio climático.

La photographie occupe une position particulièrement complexe vis-à-vis de la représentation des transformations écologiques. Par son lien indiciel avec le réel et ses propriétés de diffusion dans des contextes différents, elle contribue à la fois à documenter et à spectaculariser les dégâts environnementaux et les conséquences du changement climatique. Les images photographiques sont souvent utilisées ou considérées comme des preuves, témoignant des catastrophes écologiques, ayant le pouvoir de pousser les spectateurs à une prise de conscience, voire à l'action. Pourtant ce même pouvoir documentaire et émotionnel—lié à une esthétique du “choc” propre à la production et réception de certaines images photographiques—peut nous faire plonger dans une stupeur immobilisante, dans un état de désolation qui efface leur efficacité potentielle. De plus, la photographie montre ses limites pour capturer les transformations environnementales temporelles et invisibles, car elle n'arrive souvent que trop tard, quand il s'agit de documenter leurs effets plutôt que les causes, en montrant des environnements déjà dégradés. Elle détient également une place problématique dans la représentation de l'Anthropocène par sa difficulté à articuler ce qui relève du global et du local.<sup>1</sup> Comme le remarque Ursula Heise dans *Sense of Place and Sense of Planet. The Environmental Imagination of the Global*, le défi

---

<sup>1</sup> Le terme “Anthropocène” enregistre l'impact géologique des activités humaines sur les écosystèmes, offrant un espace de rencontre interdisciplinaire entre les sciences naturelles et humaines contre la négation du changement climatique. Ce terme masque cependant des différences de degré de responsabilité importantes, car ce n'est pas l'humain en tant que tel qui est un danger pour le système Terre, mais certaines pratiques ou modes de vie liées au système capitaliste actuel. D'autres termes ont été proposés qui seraient plus pertinents, par exemple celui de “Capitalocène” (l'âge géologique du capital), ou encore le “Plantationocène,” qui met en évidence le système de plantation comme une cause structurelle de la transformation géologique, en particulier son lien avec le colonialisme corporatif, l'esclavage ou le travail forcé et la marchandisation de la nature (Moore; Haraway).

qu'une vision environnementale déterritorialisée pose aux formes culturelles, littéraires et artistiques, est celui d'envisager des nouvelles possibilités de conscience écologique—en faveur du monde non humain et d'une plus grande justice socio-environnementale—qui ne seraient plus seulement ancrées dans des géographies spécifiques, mais qui engloberaient la planète dans son ensemble (10).<sup>2</sup>

Du point de vue des choix et stratégies esthétiques, la beauté peut être considérée comme un instrument efficace pour attirer l'attention du public sur les paysages représentés, mais elle peut aussi fonctionner comme un anesthésiant qui invisibilise les responsabilités et les inégalités devant les effets du changement climatique. Là est le paradoxe de certaines approches photographiques qui produisent des images "belles mais laides" (Brunet 14). Des paysages esthétiquement plaisants invitent les spectateurs dans l'image, pour révéler la réalité de la scène dans un second temps seulement: pollution, dégradation de l'environnement, voire destruction de la Terre. Nous sommes confrontés à l'écart entre la "laidéur" des problèmes écologiques représentés et la beauté des images, dont on présume une puissance qui ne serait pourtant pas celle de révéler la complexité des enjeux actuels. Caractérisée par l'oscillation entre plaisir et terreur et par la tension que créent ces deux qualités apparemment opposées, la catégorie esthétique du sublime semble la plus à même de refléter notre rapport changeant à l'environnement, comme le démontre la persistance de l'utilisation de ce terme dans le cadre de nombreuses expositions<sup>3</sup> et études, notamment *Seven Sublimes* de David E. Nye (2022), et le dossier "Anthropocene Sublimes" du journal *Ecozon@* (2025), qui pluralise le terme sublime et sa relation à l'Anthropocène pour enrichir le débat sur les étiques, les politiques et les esthétiques propres à la crise environnementale actuelle (Lombard, Sperling, et Vermeulen 2).

Cet article envisage les rapports entre photographie et écologie en interrogeant la place de l'esthétique dans la visualisation du pétro-capitalisme. Il s'intègre ainsi dans la critique de la société occidentale moderne comme "petro-culture," fondée sur le système énergétique du pétrole, menée par les *energy humanities* (Szeman et Boyer; LeMenager; Wilson, Carlson et Szeman). Il s'agira d'abord de retracer brièvement les transformations de l'idée de sublime depuis le romantisme, tout en questionnant la notion de nature, historiquement construite et idéologiquement connotée, ainsi que de paysage naturel. A partir d'approches écocritiques dans le champ de l'art contemporain et de la culture visuelle, on se

---

<sup>2</sup> "The challenge that deterritorialization poses for the environmental imagination, therefore, is to envision how ecologically based advocacy on behalf of the nonhuman world as well as on behalf of greater socioenvironmental justice might be formulated in terms that are premised no longer primarily on ties to local places but on ties to territories and systems that are understood to encompass the planet as a whole" (10).

<sup>3</sup> Par exemple *Sublime: les tremblements du monde* au Centre Pompidou Metz (11 février 2016 au 5 septembre 2016), *Ravaged sublime. Landscape photography in the 21<sup>st</sup> century* au Dayton Art Institute (15 octobre 2016 au 8 janvier 2017), *Resurrecting the Sublime* à la Biennale Internationale Design de Saint-Etienne (21 mars au 22 avril 2019), *PLANET B. Climate Change and the New Sublime* au Palazzo Bollani de Venise (20 avril au 27 novembre 2022), *THE SUBLIME: Where Words Fail* à la Sullivan Goss - An American Gallery de Santa Barbara (22 décembre 2023 au 26 février 2024).

concentrera par la suite sur des exemples de visualisations photographiques de l'extraction du pétrole et de ses effets (tels que la pollution et le réchauffement global), qui utilisent différemment les esthétiques du sublime industriel ou toxique (la série *Oil Fields* d'Edward Burtynsky; le livre/atlas *Petrochemical America* de Richard Misrach et Kate Orff), voire du sublime écologique (le projet de Subhankar Banerjee sur le Arctic National Wildlife Refuge).

## Le sublime de l'Anthropocène

Si l'esthétique environnementale s'est développée en tant que sous-champ de l'esthétique philosophique occidentale pendant les cinquante dernières années, en réaction à la préoccupation croissante pour la dégradation environnementale (Drenthen et Keulartz; Blanc et Lolive), ses racines historiques se trouvent au XVIIIe et XIXe siècles, au moment où le concept de sublime a émergé. Influencée par d'autres disciplines comme l'architecture paysagiste, la géographie humaine, et l'écologie, les développements théoriques de l'esthétique environnementale entrent de plus en plus en dialogue avec les études sur les arts et les médias, alors même que le sublime, depuis le XIXe siècle déjà, n'est plus utilisé exclusivement pour décrire l'expérience ou la représentation de paysages naturels, mais également des environnements urbains, technologiques ou industriels. L'esthétique du sublime a été associée aux sensations de stupéfaction et de terreur, au sentiment de notre propre insignifiance face à une nature lointaine, illimitée, manifestant soudainement sa toute-puissance.<sup>4</sup> Au XVIIIe siècle, Edmund Burke identifia les conditions empiriques et psychologiques de l'effroi provoqué par le sublime naturel en s'appuyant sur certaines expériences concrètes (vertige, peur du noir, angoisse face à la mort),<sup>5</sup> alors qu'Emmanuel Kant pensa la dimension métaphysique et subjective du sublime.<sup>6</sup> Le sublime ne serait ni un objet ni un spectacle naturel, mais un sentiment éprouvé à l'occasion de certains phénomènes limites ou extrêmes de la nature. L'infinité du cosmos et la puissance naturelle réveillent ou suscitent notre propre sublimité, à savoir notre capacité à nous confronter à ce qui nous dépasse absolument. Deux mutations radicales de l'idée de sublime sont pourtant observables aujourd'hui: celle de la position d'un spectateur des débordements du monde prenant progressivement conscience de son rôle d'acteur (non seulement d'observateur) et celle de la métamorphose de l'idée même de catastrophe, qui ajoute aux déchainements de la nature l'invisibilité des effets de notre activité. La thèse de l'Anthropocène démontre en effet que les traces de notre âge industriel resteront pour des millions d'années dans les archives géologiques de la planète. Comme l'indique Jean-Baptiste Fressoz, le sublime de l'Anthropocène réside dans "[...] cette rencontre extraordinaire: deux siècles d'activité humaine, une durée infime, quasi-nulle au regard de l'histoire terrienne, aura suffi à provoquer une

<sup>4</sup> D'où le sublime du désastre, figure esthétique consacrée depuis Lucrèce et Longin.

<sup>5</sup> Dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757).

<sup>6</sup> Dans sa *Critique de la faculté de juger* (1790).

altération comparable au grand bouleversement de la fin du Mésozoïque il y a 65 millions d'années" ("L'anthropocène et l'esthétique du sublime").

Le sublime de l'Anthropocène et la mise en scène d'une humanité devenue force tellurique hériteraient du "sublime technologique" des XIXe et XXe siècles, quand l'industrialisation de l'Occident fait l'objet d'une intense célébration esthétique et joue un rôle central dans la diffusion de l'idéologie du progrès représentée par les gares, les usines et les gratte-ciels, ainsi qu'à travers les œuvres matérialisant la rencontre du sublime naturel et humain comme les viaducs, les tunnels, les canaux, les ponts, les barrages. Dans *American Technological Sublime*, Nye étudie la construction sociale d'expériences sublimes à l'époque industrielle, les politiques de la perception, et l'expérience que fait le public de technologies particulières. Le sublime ne serait donc pas à considérer comme un sentiment immuable, mais dans ses transformations culturelles et politiques. Autrement dit, il est conçu non pas comme une catégorie absolue de l'expérience esthétique, mais plutôt comme étant contingent et dépendant des systèmes sociaux et politiques (xvii). Néanmoins, si le sublime technologique visait à harmoniser nature et industrie, le sublime du début du XXIe siècle montre plutôt la tension entre la nature du sujet (des environnements dégradés, voire toxiques) et son traitement esthétique, esthétisé ou esthétisant. Il est possible de parler, comme le fait W. J. T. Mitchell dans son essai "Painting the Sea in Carson City," d'"[...] esthétique d'une mélancolie sublime qui ne peut manquer de célébrer, tout en critiquant, les cicatrices et les inscriptions gargantuesques que l'espèce humaine grave sur la planète" (143).<sup>7</sup> De plus, si les romantiques utilisaient le terme "sublime" pour se référer à un type de beauté dont l'expérience personnelle aurait été terrible mais dont la représentation artistique était intensément touchante, et qui était liée à une expérience ou une catastrophe naturelle exceptionnelle, les phénomènes extrêmes de plus en plus fréquents (tels que les ouragans, les sécheresses, les inondations, la hausse des températures) aujourd'hui créent un sentiment différent, ou, selon Nicholas Mirzoeff "[...] un malaise constant, car les conditions météorologiques inhabituelles deviennent la nouvelle norme" (216).<sup>8</sup>

Comme on le sait, le terme Anthropocène signale une ère géologique nouvelle qui voit les activités humaines devenir pour la première fois dans l'histoire le moteur central de la transformation de l'écosystème terrestre. Il indique que nous avons quitté l'époque géologique de l'Holocène, commencée il y a 11700 ans, et exprime un changement d'échelle des effets de nos actions sur le système Terre, plutôt que sur les seuls paysages. L'écologie l'emporte sur le paysage. Nous voyons en effet de plus en plus les conséquences globales de phénomènes locaux et les effets locaux de décisions globales, par exemple concernant l'exploitation de ressources carbonées et la pollution conséquente, voire la montée des eaux due au réchauffement climatique dans des zones géographiquement éloignées. C'est l'idée même de "nature" qui est mise en cause, puisque l'impact humain (devenu une force géologique) est en train de

<sup>7</sup> "[...] aesthetics of sublime melancholy that cannot avoid celebrating, even as it criticizes, the gargantuan scars and inscriptions that the human species is carving into the planet" (143).

<sup>8</sup> "[...] a constant unease, as unusual weather becomes the new normal" (216).

dissoudre littéralement l'idée d'une nature séparée, extérieure et différente de la culture ou de la civilisation humaine. À l'heure de la coïncidence entre histoire humaine et histoire de la Terre, les concepts de paysage local et global sont interrogés, ainsi que leur représentations.

Dans son essai "From Nature to Ecology. The Emergence of Ecocritical Art History" Alan C. Braddock présente une perspective de l'histoire de l'art qui adopte, à partir des années 1990, une approche interdisciplinaire et une interprétation des œuvres plus informée par l'écologie et l'histoire environnementale, les concepts de soutenabilité et de justice environnementale dans l'analyse culturelle, pour considérer tout environnement ou objet plutôt qu'exclusivement les paysages ou la nature idéalisée ("Ecocritical Art History" 26). Il s'agit également d'aller au-delà d'une simple appréciation esthétique des œuvres, rejoignant ainsi des perspectives de la culture visuelle, qui sont à leur tour en train de prendre en compte les transformations environnementales contemporaines et le rôle des images dans leur visualisation. Comme l'affirme T. J. Demos, dans notre condition "post-naturelle" ("Photography at the End of the World" 1) il faudrait d'abord décoloniser notre conception de la nature en tant qu'entité extérieure et aller au-delà de la séparation entre nature et culture, qui est à l'origine du concept de paysage en Occident. Dans *Par-delà nature et culture* Philippe Descola explique en effet que l'opposition entre la nature et la culture ne possède pas l'universalité qu'on lui prête, non seulement parce qu'elle est dépourvue de sens pour tous autres que les "modernes," mais aussi du fait qu'elle apparaît tardivement au cours du développement de la pensée occidentale elle-même, en Europe il y a quatre siècles tout au plus. Du point de vue de l'esthétique environnementale, dans *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Timothy Morton avance l'idée de penser l'écologie contre une conception de nature trop idéalisée, voire même d'en abandonner le concept. L'auteur se concentre sur l'époque romantique et ses productions culturelles, qui en présentant la nature comme un objet séparé et lointain, sans trace de contact avec l'humanité, rétablissent la séparation même qu'elles cherchent à abolir (125).

Nous avons vu que le terme sublime, d'abord utilisé pour les paysages naturels, est aussi adopté, depuis le XIXe siècle déjà, pour les paysages industriels et technologiques. Dans l'article "Toxic Sublime: Imaging Contaminated Landscapes," Jennifer Peeples conceptualise une autre forme de sublime, le "sublime toxique," en le décrivant comme la contrepartie du sublime technologique, voir son nécessaire "autre." Car s'il partage avec ce dernier l'émerveillement devant les accomplissements humains, "[...] le sublime toxique agit pour contrer cette émerveillement en s'alarmant de l'immensité de la destruction dont on est témoin" (380).<sup>9</sup> De plus, contrairement au sublime naturel, qui a pour but d'augmenter le caractère moral du sujet qui regarde, l'horreur du sublime toxique remet en question l'éthique personnelle, sociale et environnementale qui permet à ces lieux de

---

<sup>9</sup> "[...] the toxic sublime acts to counter that marvel with alarm for the immensity of destruction one witnesses."

contamination d'exister. Défini comme “[...] les tensions qui naissent de la reconnaissance de la toxicité d'un lieu, d'un objet ou d'une situation, tout en appréciant son mystère, sa magnificence et sa capacité à inspirer l'émerveillement” (375),<sup>10</sup> le sublime toxique dans les productions visuelles encouragerait la contemplation d'un monde pollué depuis une position de spectateurs. Une revisitation ultérieure du sublime, le “sublime écologique,” déplace notre attention de la représentation du “spectacle” (de la surface de l'image), aux échelles spatiales et aux interconnexions écologiques que nous pouvons imaginer à partir des paysages montrés (Dunaway, “Reconsidering the Sublime”). De plus, le sublime écologique ne favorisant plus des perspectives idéologiques séparant nature et culture (sublime naturel), et s'éloignant de la fétichisation de la technologie ainsi que de l'intention de contrôler la nature (sublime technologique), prônerait des engagements plus responsables avec l'environnement (Hitt; Caracciolo). Tel le “sublime environnemental” (Brady), qui engage tant l'imagination que les sens et envisage une vision plus “relationnelle” entre l'humain et le non-humain, le sublime écologique vise à reconnaître pleinement l'autre non-humain et son agentivité.

### Visualisations photographiques du pétro-capitalisme

L'origine de l'Anthropocène est souvent située au XVIIIe siècle, avec l'inauguration de la révolution industrielle et les débuts de la pollution due aux combustibles fossiles (avec la première moitié du XIX siècle comme intensificateur et l'ère nucléaire à partir de 1945 comme accélérateur). Mais le début de l'Anthropocène peut être retracé à il y a 11 000 ans avec l'invention de l'agriculture, et en particulier avec ce que Morton appelle “agrilogistics” (*Dark Ecology* 38), ou encore à partir du début du système mondial capitaliste moderne. Localiser les origines des transformations environnementales actuelles au développement du système capitaliste au XVe siècle permettrait de porter l'attention sur les relations entre pouvoir, capital et nature qui ont caractérisé le capitalisme fossile. Le risque de situer l'Anthropocène au XVIIIe siècle est en effet de se focaliser sur les effets du changement climatique (réchauffement global, pollution, montée des eaux, sécheresse, etc.), en ignorant les causes structurelles de celui-ci: l'exploitation de la nature, du travail humain, de l'énergie et des matières premières.

Selon Demos la rhétorique de l'Anthropocène et son imagerie visuelle fonctionne fréquemment comme un mécanisme d'universalisation, qui permet de renier les différences de responsabilité et les inégalités devant les effets du changement climatique nous rendant tous complices. Dans le quatrième chapitre de *Against the Anthropocene* (intitulé “Capitalocene Violence”) Demos prend l'exemple d'un essai paru en 2011 dans *National Geographic*, intitulé “Enter the Anthropocene—Age of Man,” accompagné entre autres d'images du photographe

---

<sup>10</sup> “[...] the tensions that arise from recognizing the toxicity of a place, object or situation, while simultaneously appreciating its mystery, magnificence and ability to inspire awe.”

canadien Edward Burtynsky, connu pour ses tirages à grande échelle de paysages industriels et post-industriels impressionnants et esthétisants. La série *Oil Fields* en particulier crée une sorte de “sublime petro-industriel” par la mise en valeur d’une imposante infrastructure pétrolière symbole d’une croissance capitaliste sans limites. Ce type d’images naturalisent le petro-capitalisme par leur transformation photographique de la toxicité de l’environnement en splendeur visuelle (Demos, *Against the Anthropocene* 68). Nous pouvons prendre comme exemples les photographies *Oil Fields #19ab*, représentant les plates-formes pétrolières de la San Joaquin Valley en Californie, et *Oil Fields #27*, où la technologie de production d’hydrocarbures fusionne avec la nature, les deux étant unifiées visuellement. Ces images sont construites à partir de scènes de violence environnementale. Cette violence est visible localement par les dégâts provoqués sur des paysages régionaux, mais aussi globalement dans la contribution de la production industrielle de combustible fossile. Si elles peuvent exprimer l’ambiguïté entre le développement dirigé par l’industrie pétrolière et la complicité des consommateurs, le risque est néanmoins de dramatiser, sur un mode spectaculaire, la beauté visuelle perverse d’une maîtrise technologique et géologique dénuée d’éthique environnementale, donc de faire de l’esthétisation une fin en soi.

Selon Peoples, les choix esthétiques de Burtynsky capturent ou créent le sublime dans le toxique, pour montrer le dilemme dans lequel nous nous trouvons. Si certaines contradictions sont inhérentes à notre relations aux polluants, la composition des photographies (choix du cadre, de la profondeur du plan, de l’angle de prise de vue, du format et de la taille de l’image) augmente la complexité et le mystère des lieux représentés, créant des réactions qui n’existeraient pas autrement: “[...] le sublime toxique produit une dissonance en montrant simultanément la beauté et la laideur, l’ampleur des projets et l’insignifiance des humains [...] en questionnant le rôle de l’individu dans le paysage toxique, il suscite des sentiments à la fois de sécurité et de risque, de pouvoir et d’impuissance” (377).<sup>11</sup> Tout en admettant que l’on peut à juste titre critiquer Burtynsky pour effacer ou même “nettoyer” ses images des victimes, Peoples propose une lecture différente, basée sur le constat que:

L’exclusion des personnes les plus proches des polluants empêche le public de connaître les trois éléments qui clôturent un récit toxique: un contaminant, une victime et un site [...] le regardeur est laissé ‘seul’ à affronter l’objet et à le comparer à lui-même, celle-ci étant l’étape finale de la réponse sublime. (385)<sup>12</sup>

On pourrait ainsi aborder ces photographies comme relevant de l’anamorphose, l’écart entre la sidérante beauté des images et l’horreur de ce qu’elles représentent

---

<sup>11</sup> “[...] the toxic sublime produces dissonance by simultaneously showing beauty and ugliness, the magnitude of the projects and the insignificance of humans [...] questions the role of the individual in the toxic landscape while simultaneously eliciting the feelings of security and risk, power and powerlessness” (377).

<sup>12</sup> “Excluding the people in closest proximity to the toxins precludes the audience from the closure associated with knowing all three elements of a toxic narrative: a contaminant, a victim and a site [...] the viewer is left “alone” to confront the object and compare it to one’s self, the final stage of the sublime response” (385).

créant un trouble chez le public relevant finalement de l'abjecte, par lequel "[...] un pôle d'appel et de répulsion met celui qui en est habité littéralement hors de lui" (Kristeva 9). Etant surtout ambiguë, à la limite de ce qui peut être assimilé et pensé, "L'abject est bordé de sublime. Ce n'est pas le même moment du parcours, mais c'est le même sujet et le même discours qui le font exister" (19). Le sublime toxique révélerait donc les horreurs de l'"Anthrop-o(bs)cène" et notre propre aliénation (Meillon), en nous faisant sentir troublés par notre réponse esthétique initiale à l'horreur écologique. Même si les photographies de Burtynsky peuvent être interprétées comme reposant sur l'implicite et sur la participation active du public face à la dissonance cognitive orchestrée, son travail reste problématique et ambigu sur la question de la responsabilité:

La toxicité rendue sublime. La vue aérienne, qui est sa marque de fabrique, montre l'ampleur du développement, mais elle séduit aussi par une esthétique de l'abondance et l'abstraction du lieu dans des géométries formalistes. La tension entre séduction et répulsion n'est pas résolue dans l'œuvre de Burtynsky, et le lieu de responsabilité n'est pas clair. (Angus 55-56)<sup>13</sup>

Comme l'indique Siobhan Angus, l'ambiguïté de Burtynsky sur la question de la responsabilité renvoie à un problème de société plus large, car ses œuvres montrent à la fois la destruction causée par l'industrie pétrolière et un monde qui ne peut imaginer un avenir sans l'abondance que le pétrole rend possible. Ses photographies peuvent servir de réquisitoire contre le capitalisme industriel—teinté de fascination et d'émerveillement—mais elles ne vont pas au-delà d'une critique ambiguë. Nous retrouvons ici l'état actuel d'une grande partie du discours sur l'Anthropocène:

À bien des égards, Burtynsky est le photographe emblématique de l'Anthropocène. Car en tant que cadre conceptuel, l'Anthropocène met l'accent sur l'échelle plutôt que sur la spécificité, critique (avec effroi) l'impact surdimensionné des humains et reste ambigu sur la question de la responsabilité, autant de tensions qui se reflètent dans l'ambitieux corpus de Burtynsky. (92)<sup>14</sup>

L'attention portée à ce que nous pouvons voir—une destruction spectaculaire par exemple—peut occulter certains changements plus profonds dans les écosystèmes, révélant quelque chose sur l'ampleur des transformations, mais pas assez sur leur pleine signification et complexité.

A cette approche esthétisante (Cammaer; Ramade), utilisée aussi par beaucoup d'autres photographes, nous pouvons opposer celle du projet *Petrochemical America*, qui fut le fruit d'une collaboration entre le photographe Richard Misrach et l'architecte paysagiste Kate Orff, sur le même thème de l'extraction du pétrole et de ses effets. Si les vues surélevées ou aériennes d'Edward

<sup>13</sup> "Toxicity rendered sublime. His trademark aerial view shows the scale of development, but the aerial view also seduces through an aesthetics of abundance and the abstraction of place into formalist geometries. The tension between seduction and revulsion is unresolved in Burtynsky's work, and the locus of responsibility is unclear" (55-56).

<sup>14</sup> "In many ways, Burtynsky is the emblematic photographer of the Anthropocene. As the Anthropocene as a framework emphasizes scale over specificity, critiques (with awe) the oversized impact of humans, and is ambiguous on the question of responsibility, all tensions reflected in Burtynsky's ambitious body of work" (92).

Burtynsky isole les paysages de leur environnement socio-économique et politico-culturel et produisent une sensation de plaisir visuel presque abstrait, cette collaboration Misrach-Orff montre au contraire les causes et les effets nuisibles du développement de l'industrie du pétrole, en révélant les coûts environnementaux et humains sur le terrain (Demos, *Against the Anthropocene* 71; Duperrex). Résultat d'une enquête sur le couloir du Mississippi River entre Baton Rouge et New Orleans aussi appelée "Cancer Alley" (pour sa toxicité), le livre photographique *Petrochemical America*, publié en 2012, comprend un travail de mise en séquence et de contextualisation des photographies à travers une narration visuelle qui prend le nom de "ligne traversante," un "atlas écologique," ainsi qu'un "glossaire des termes et des solutions pour une culture post-pétrochimique" (contenant des suggestions pour des actions citoyennes, une agriculture soutenable, une utilisation écologique du sol, aussi bien que des éléments de loi environnementale). Comme l'explique Heather Houser, l'ouvrage fait revivre l'atlas en tant que genre qui va de la représentation à la spéculation et qui intègre la photographie, la cartographie, le rendu anatomique et des visualisations à la fois traditionnelles (par exemple, des frises chronologiques, des graphiques à barres) et inventives (des palimpsestes de cartes, de statistiques et de logos d'entreprises). Il montre "[...] le pouvoir de la verticalité en déployant le pouvoir de la ligne dans un atlas expérimental qui prolonge une tradition de cartographie narrative et critique" (Houser 22).<sup>15</sup> Le pétrole a en effet la capacité à échapper à une représentation adéquate: malgré la diversité de ses formes et son omniprésence, le pétrole et ses dérivés restent souvent impénétrables, voire invisibles. *Petrochemical America* intervient dans ce jeu subtil d'invisibilité et d'hypervisibilité. De plus, "Plutôt que de généraliser les impacts anthropogéniques à l'échelle planétaire, ces visualisations présentent les effets locaux, incarnés, sur les communautés humaines et supra-humaines de la biorégion du Golfe" (39).<sup>16</sup>

L'image *Abandoned Trailer Home, Mississippi River, Near Dow Chemical Plant, Plaquemine, Louisiana*, montre par exemple la voie navigable majeure du Mississippi réduite à un égout, dépeuplé à cause des émissions toxiques industrielles déchargées directement dans l'eau et relâchées dans l'air. Outre les cartes géographiques, les diagrammes d'informations et les organigrammes, l'"atlas écologique" intègre les photographies de Misrach, en les accompagnant d'une riche interprétation politico-écologique. *Sugar Cane and Refinery, Mississippi River Corridor, Louisiana*, apparaît ainsi imprimée sur deux pages et mise en contexte par un texte sur le "cycle de l'azote de synthèse." De surcroît, à cette image d'une tonalité verdâtre—dont la partie inférieure conduit notre regard vers la silhouette d'une raffinerie—est superposé un organigramme qui inclut des mots et des dessins. Celui-ci "réintègre" littéralement ce

<sup>15</sup> "[...] the power of verticality by deploying the power of the line in an experimental atlas that extends a tradition of narrative and critical cartography" (22).

<sup>16</sup> "Rather than generalizing Anthropocenic impacts on a planetary scale, these visualizations present the local, embodied effects on human and more-than-human communities in the Gulf bioregion" (39).

paysage dans le contexte environnemental plus large et rend visibles des relations et dynamiques qui échappent à la surface photographique.<sup>17</sup>

*Petrochemical America* présente aussi une enquête sur les communautés humaines et leur connexion au réseau de vie de la région, avec des cartographies des produits chimiques et des compagnies de pétrole, aussi bien qu'une liste de problèmes de santé. Nous apprenons que Cancer Alley impacte certaines populations plus que d'autres, à commencer par des africains-américains et des ouvriers qui n'ont pas les moyens de déménager dans des zones plus propres. Ce projet montre ainsi comment l'injustice vient redoubler les inégalités. Il nous aide à voir la pollution industrielle comme symptomatique de la pauvreté et de la marginalisation, à mieux visualiser les rapports de force liés aux questions de race et de classe, relevant du "racisme environnemental" (Taylor; Lerner). La toxicité de cet environnement est aussi symptomatique de la "violence lente" dont parle Rob Nixon dans *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*:

Par violence lente, j'entends une violence qui se produit progressivement et à l'abri des regards, une violence de destruction différée qui se disperse dans le temps et l'espace, une violence d'attrition qui n'est généralement pas considérée comme de la violence. (2)<sup>18</sup>

Ce sont les personnes et les communautés dépourvues de ressources qui sont les principales victimes de la violence lente, dont l'invisibilité pose des défis de représentation et de narration: comment rendre visible les réseaux d'interconnexion occultés et tentaculaires. Si certaines images de *Petrochemical America* semblent à première vue participer au "sublime toxique," tel qu'il a été décrit par Peebles et mentionné précédemment à propos de Burtynsky, cette esthétique est intégrée dans un travail de contextualisation et d'interprétation qui permet d'aller au-delà de la surface photographique. Le livre expose les connections entre les paysages photographiés et l'écosystème de cette région du Mississippi, révélant son contexte socio-économique.

La recherche des interconnexions entre effets de l'industrie du pétrole et transformations des milieux de vie est menée à une échelle géographique encore plus vaste par le photographe et activiste environnemental Subhankar Banerjee. Dans le cadre d'un projet au long cours sur le Grand Nord (qu'il appelle le "Proche Nord"), Banerjee étudie l'impact du changement climatique sur les paysages et les écosystèmes de l'Arctic National Wildlife Refuge (ANWR) et ses régions frontalières, accompagnant ses photographies de légendes détaillées. Ce cadre analytique lui permet aussi de documenter les effets des transformations écologiques sur les modes de vie des populations animales et humaines de cet environnement apparemment isolé (Banerjee; McKee). On sait désormais que la tendance du climat au

---

<sup>17</sup> Une sélection de ces photographies a trouvé une diffusion plus large par son appropriation dans le générique de la première saison de la série *True Detective*, produite par la chaîne télévisée HBO et diffusée en 2014 (Lirette).

<sup>18</sup> "By slow violence I mean a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all" (2).

réchauffement (due à l'augmentation des niveaux de dioxyde de carbone dans l'atmosphère) se produit deux fois plus rapidement dans les latitudes septentrionales de la Terre que partout ailleurs. Le pergélisol qui a soutenu la région arctique pendant des siècles n'est plus aussi permanent et la calotte glaciaire recouvrant le pôle Nord a diminué de moitié depuis les années 1950. Les liens entre le Grand Nord et le reste du monde moderne ne s'arrêtent pas au changement climatique. Au cours des dernières décennies, les scientifiques ont découvert que même si la région polaire est l'un des endroits les plus reculés de la planète, il s'avère également être l'un des plus pollués (Cone). Paradoxalement, ce sont ces mêmes effets du réchauffement global (surtout le recul de la calotte glaciaire arctique) qui ont permis aux compagnies énergétiques de découvrir et d'envisager l'exploitation des réserves de pétrole et de gaz naturel du Grand Nord. Une fois extraits et expédiés vers le reste du monde, ces carburants ne font que contribuer davantage à l'émission de carbone dans l'atmosphère. Les troupeaux de caribous que nous voyons dans les images de Banerjee ci-dessous effectuent leurs migrations annuelles sur certaines de ces réserves inexploitées de pétrole.

*Caribou Migration II | Oil and The Caribou | 2002*<sup>19</sup>

The coastal plain of the Arctic National Wildlife Refuge is the core calving area of the Porcupine River caribou herd. It is also the most debated public land in the United States history—whether to open up this land to oil and gas development or to preserve it has been raging in the halls of the United States Congress for over thirty years. This caribou herd has symbolized the Arctic Refuge—both for its ecological and cultural significance. Individual caribou from this herd may travel more than three thousand miles during their yearly movements, making it one of the longest terrestrial migrations of any land animal on the planet. Numerous indigenous communities living within the range of the herd have depended on the caribou for subsistence food. The Gwich'in people of Alaska, and the northern Yukon and Northwest Territories in Canada, live on or near the migratory route of this herd, have relied upon the caribou for many millennia to meet their subsistence as well as cultural and spiritual needs. The Gwich'in are caribou people. They call the calving ground of the caribou "Iizhik Gwats'an Gwandaii Goodlit" (The Sacred Place Where Life Begins). To open up the caribou calving ground to oil and gas development is a human-rights issue for the Gwich'in Nation. In addition to the perceived threat of oil development in their calving ground, this caribou herd has been severely impacted by climate change in recent years. International scientific community has stated that climate change has impacted this herd more than most of the other large caribou herds across the circumpolar Arctic. Their numbers have declined steadily at a 3.5% per year since 1989 from 178,000 animals to a low of 123,000 in 2001. Warmer, wetter autumn resulting in more frequent icing conditions; warmer, wetter winter resulting in deeper and denser snow; and warmer spring resulting in more freeze-thaw days and faster spring melt are among the key negative climate change impacts on the caribou and their habitat. In the photograph pregnant females are migrating over Coleen River on the south side of the Brooks Range Mountain on their way to the coastal plain for calving.

<sup>19</sup> Voir l'image sur le site web de l'auteur : <https://www.subhankarbanerjee.org/photohtml/oilncaribou3.html>.

*Sheenjek River II: A Gwich'in Homeland | Oil and The Caribou | 2002*<sup>20</sup>

Framing the Arctic National Wildlife Refuge as “the last American frontier untouched by man” is a myth. The Sheenjek River, one of the three designated “Wild” rivers in the Arctic Refuge, has been immortalized with the biological expedition of 1956 led by legendary biologist Olaus Murie. This expedition later led to the establishment of the Arctic National Wildlife Refuge in 1960. Sarah James, a Gwich'in elder and a leading Native American activist and a dear friend shared with me that “Sheenjek” in Gwich'in means “salmon river,” and she shared with me a map (hand drawn) that shows numerous Gwich'in families, including Sarah James' family, lived along this river until they were encouraged to take up village life in Arctic Village as recently as in mid-twentieth century. The conservation movement has obliterated the Gwich'in history of the “salmon river.” American land conservation movement from its inception separated “man” from “nature,” which has proven to be cruel to the Native American people. The American public was told that areas of the Yellowstone Plateau “have never been trodden by human footsteps.” On the contrary, the Crow, the Shoshone, the Bannock, the Blackfeet, and the Nez Perce - five tribes hunted in these areas. The first National Park was established—the Yellowstone National Park. The United States military was called in to ensure safety for the tourists from the threat of the Native American people. We protected the land from the people of the land. Today the Gwich'in Steering Committee and the conservation organizations are working collaboratively to protect the coastal plain of the Arctic Refuge against oil and gas development. However, the gap between the two conceptions of nature and culture remain vast [...].

Comme nous pouvons le remarquer dans ces deux cas, certaines photographies de Banerjee semblent participer de la tradition du sublime. En revanche, les textes expriment ce que les images ne peuvent pas montrer, décrivant par exemple comment le réchauffement climatique a modifié la région, où documentant les liens complexes entre les communautés autochtones et les écosystèmes arctiques. Ils fournissent ainsi un contrepoint (et un contrechamp) aux photographies. Ensemble, les images et les légendes présentent une perspective écologique qui permet d'encadrer les paysages représentés comme des lieux connectés non seulement à cette région mais au reste du monde. Il s'agit de tenter de montrer l'écologie plus large du paysage, y compris ses liens avec des écosystèmes lointains, car cette région est profondément affectée par des décisions politiques et économiques prises loin de l'Arctique. Les images de l'Arctic Refuge de Subhankar Banerjee nous encouragent ainsi à voir ce paysage éloigné dans le contexte plus large de la politique énergétique américaine et de la dépendance mondiale aux combustibles fossiles. En allant au-delà des visions opposées sur l'Arctic National Wildlife Refuge en tant que “dernière nature sauvage” à préserver ou vaste entrepôt de ressources énergétiques à exploiter, les textes de ce projet recadrent l'Arctic Refuge comme un milieu complexe où se tissent des histoires interconnectées. Comme l'indique l'historien Finis Dunaway dans son essai “Reconsidering the Sublime. Images and Imaginative Geographies in American Environmental History:” “Le sublime ne se trouve pas ici dans des décors paysagers traditionnels mais dans des relations écologiques qui englobent de

<sup>20</sup> Voir l'image sur le site web de l'auteur: <https://www.subhankarbanerjee.org/photohtml/oilncaribou2.html>.

multiples échelles géographiques” (292).<sup>21</sup> Les photographies ci-dessus révisent ainsi la tradition du sublime pour souligner l’interdépendance écologique de l’Arctic Refuge avec le reste du monde. Cette réinterprétation du sublime déplace notre attention de la surface de l’image (la représentation de paysages spectaculaires) aux échelles spatiales et aux interconnexions écologiques qui échappent au cadre photographique.

## Conclusion

Les images photographiques ont un rôle déterminant dans l’identification et la visualisation des problématiques écologiques actuelles, mais aussi dans leur esthétisation et leur offuscation. Fonctionnant comme un spectacle, le sublime et ses conventions esthétiques peuvent susciter des émotions (plus ou moins contradictoires), tout en effaçant certaines réalités matérielles des lieux que les images prétendent représenter. Même si les publics peuvent avoir des réactions très diverses, selon leur capacité à s’investir dans l’interprétation et la profondeur implicite des images, l’utilisation de la photographie pour comprendre l’histoire ou la politique “[...] suggère souvent que les événements importants sont ceux qui peuvent être illustrés, et l’histoire prend ainsi le caractère d’un spectacle” (Sekula 448).<sup>22</sup> Alors que la visibilité est une étape essentielle dans l’action climatique,<sup>23</sup> et la documentation des impacts massifs du développement industriel (voir l’œuvre de Burtynsky) constitue un diagnostic significatif de l’époque contemporaine, on peut retrouver dans la photographie une forme d’abstraction qui sépare des processus faisant partie de systèmes interconnectés tout en mettant en œuvre une universalisation qui occulte les spécificités historiques et culturelles.

Face à ces risques, nous pouvons remarquer dans plusieurs pratiques photographiques contemporaines des stratégies opératoires et visuelles qui s’opposent à la visualité de l’Anthropocène en tant que mécanisme d’universalisation et d’abstraction, qui suit la propension du capitalisme à “abstraire pour extraire” (Nixon 9).<sup>24</sup> Il s’agit souvent de regagner une perspective terrestre (comme le fait *Petrochemical America*), de se méfier des paysages vides pour montrer les populations touchées (humaines et animales), les victimes des transformations climatiques (comme le fait le projet de Banerjee), plutôt que d’adopter exclusivement une perspective aérienne, inhumaine ou technique, qui peut produire un effet de distanciation et de déresponsabilisation (envers les inégalités socio-économiques aggravés par les effets du changement climatique). Il faut aussi prendre en compte l’importance des éléments complémentaires aux photographies, en interprétant la

<sup>21</sup> “The sublime cannot be found here in traditional landscape scenery but in ecological relationships that encompass multiple geographic scales” (292).

<sup>22</sup> “[...] suggests that significant events are those which can be pictured, and thus history takes on the character of spectacle” (448).

<sup>23</sup> On peut ici suivre l’observation d’Aldo Leopold selon laquelle “nous ne pouvons être éthiques qu’à l’égard de ce que nous pouvons voir” (“we can be ethical only toward what we can see”).

<sup>24</sup> “to abstract in order to extract” (9).

structuration formelle à l'œuvre "à l'intérieur" de l'image par rapport aux conditions sociales, discursives et institutionnelles qui marquent sa circulation, exposition et réception. Par exemple, certaines photographies de Banerjee ont été montrées aux sénateurs américains dans le but de bloquer une proposition de lois permettant l'ouverture de la plaine côtière de l'Arctic Refuge à l'exploration et au développement pétroliers et gaziers.<sup>25</sup> L'image *Caribou Migration I | Oil and the Caribou | 2002* a aussi été utilisée pour la création d'une affiche et Banerjee a présenté son travail dans le cadre de Klimaforum09, un contre-sommet non gouvernemental qui a suivi la conférence sur le climat de Copenhague en 2009, la COP15 (Banerjee).

Dans le contexte des conférences et événements sur le climat de telles photographies s'intègrent dans un discours politique déjà existant, contribuant à la visualisation des problématiques écologiques.<sup>26</sup> La création d'une narration visuelle—à travers par exemple des diptyques photographiques "avant et après" de l'état des glaciers, ainsi que des images de l'extraction et de l'utilisation de gaz à effets de serre qui participent au réchauffement climatique, et des populations qui subissent les effets de la fonte des glaciers—permettent d'exprimer visuellement le décalage géographique entre causes et effets, de matérialiser à travers la photographie les relations entre des environnements, voire des écosystèmes éloignés dans l'espace. D'un côté des approches artistiques intermédiaires, qui révèlent l'incapacité du médium photographique (voire de tout médium seul), de rendre compte des complexités de la situation actuelle, d'un autre côté des pratiques de sérialisation des photographies et leur circulation au-delà d'un contexte exclusivement artistique: autant de façons de s'opposer à l'imagerie visuelle de l'Anthropocène, qui tend à universaliser les responsabilités pour le changement climatique et à cacher les inégalités devant son impact.

Article reçu 19 juillet 2024

Article lu et accepté pour publication 3 août 2025

---

<sup>25</sup> Le 19 mars 2003, la sénatrice Barbara Boxer a montré aux autres sénateurs certaines des photographies du livre *Arctic National Wildlife Refuge*. Son plaidoyer passionné a abouti à une victoire de 52 à 48 voix pour les militants autochtones et environnementaux. Cependant, suite à cette action, l'exposition de Banerjee prévue au Smithsonian National Museum of Natural History a été censurée (Dunaway, "Reframing the Last Frontier").

<sup>26</sup> C'est souvent pour les photographes l'occasion de présenter leurs projets dans le cadre d'exposition collectives, comme cela a été le cas pour l'exposition itinérante *Coal + Ice*, partie de Chine en 2011 et arrivée à Paris en 2015 à l'occasion de la COP21. Voir "Hôtel de Pontalba - COP21", *Coal + Ice*, 2 décembre 2015, En ligne: <http://sites.asiasociety.org/coalandice/ho%cc%82tel-de-pontalba-cop21>. En 2018 cette exposition itinérante voyage aux États-Unis, à San Francisco dans le cadre du "Global Climate Action Summit," où elle est accompagnée d'un festival de trois semaines de danse, musique, projections de cinéma. Pour sa présentation la plus récente la Asia Society a collaboré avec le Kennedy Center pour amener *Coal + Ice* à Washington au printemps 2022. Encore une fois une expérience immersive a été créée en présentant le travail de 50 photographes et artistes vidéos, dans le cadre d'un festival de six semaines d'événements liés au changement climatique. Voir "Coal + Ice | Exploring climate through art + innovation," en ligne: <http://coalandice.org/>.

## Œuvres citées

- Angus, Siobhan. *Camera Geologica: An Elemental History of Photography*. Duke University press, 2024.
- Banerjee, Subhankar, éditeur. *Arctic Voices: Resistance at the Tipping Point*. Seven Stories Press, 2013.
- Blanc, Nathalie, et Jacques Lolive. "Vers une esthétique environnementale : le tournant pragmatiste." *Natures Sciences Sociétés*, vol. 17, no. 3, 2009, pp. 285-92.
- Braddock, Alan C. "Ecocritical Art History." *American Art*, vol. 23, no. 2, 2009.
- . "From Nature to Ecology. The Emergence of Ecocritical Art History." *A Companion to American Art*, édité par John Davis, Jennifer A. Greenhill, et Jason David LaFountain, Wiley Blackwell, 2015, pp. 447-467.
- Brady, Emily. *The Sublime in Modern Philosophy: Aesthetics, Ethics, and Nature*. Cambridge University Press, 2013.
- Brunet, François. "Photographie et écologie aux États-Unis: l'image à contre-emploi." *Transatlantica*, vol. 1, 2017.
- Cammaer, Gerda. "Edward Burtynsky's Manufactured Landscapes: The Ethics and Aesthetics of Creating Moving Still Images and Stilling Moving Images of Ecological Disasters." *Environmental Communication*, vol. 3, no. 1, 2009, pp. 121-30.
- Caracciolo, Marco. "Being Moved by Nature in the Anthropocene: On the Limits of the Ecological Sublime." *Emotion Review*, vol. 13, no. 4, 2021, pp. 299-305.
- Cone, Marla. *Silent Snow: The Slow Poisoning of the Arctic*. Grove Press, 2006.
- Demos, T. J. *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. Sternberg Press, 2017.
- . "Photography at the End of the World." *Image & Narrative*, vol. 16, no. 1, 2015.
- Descola, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Gallimard, 2005.
- Drenthen, Martin et Jozef Keulartz, éditeurs. *Environmental Aesthetics: Crossing Divides and Breaking Ground*. Fordham University Press, 2014.
- Dunaway, Finis. "Reframing the Last Frontier: Subhankar Banerjee and the Visual Politics of the Arctic National Wildlife Refuge." *A Keener Perception: Ecocritical Studies in American Art History*, édité par Alan C. Braddock et Christoph Irmscher, University of Alabama Press, 2009.
- . "Reconsidering the Sublime. Images and Imaginative Geographies in American Environmental History." *The American Environment Revisited: Environmental Historical Geographies of the United States*, édité par Geoffrey L. Buckley et Yolonda Youngs, Rowman & Littlefield, 2018.
- Duperrex, Matthieu. "'Cancer Alley' ou la décompression du paysage pétrochimique. La collaboration de Richard Misrach et de Kate Orff." *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère*, no. 5, 10 septembre 2019.
- Fressoz, Jean-Baptiste. "L'anthropocène et l'esthétique du sublime." *Mouvements*, 16 septembre 2016. <https://mouvements.info/sublime-anthropocene>.

- Haraway, Donna. "Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin." *Environmental Humanities*, vol. 6, no. 1, 2015, pp. 159-65.
- Heise, Ursula. *Sense of Place and Sense of Planet. The Environmental Imagination of the Global*. Oxford University Press, 2008.
- Hitt, Christopher. "Toward an Ecological Sublime." *New Literary History*, vol. 30, no. 3, 1999, pp. 603-23.
- Houser, Heather. "Drawing the Line on Oil in Petrochemical America." *Environmental Humanities*, vol. 13, no. 1, 2021, pp. 21-44.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Editions du Seuil, 1980.
- LeMenager, Stephanie. *Living Oil: Petroleum Culture in the American Century*. Oxford University Press, 2014.
- Lerner, Steve. *Sacrifice Zones: The Front Lines of Toxic Chemical Exposure in the United States*. MIT Press, 2012.
- Lirette, Emma. "Something True about Louisiana: HBO's *True Detective* and the *Petrochemical America* Aesthetic." *Southern Spaces*, 2014.
- Lombard, David, Alison Sperling, et Pieter Vermeulen. "Anthropocene Sublimes. An Introduction." *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment*, vol. 16, no. 1, April 30, 2025, pp. 1-14. <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2025.16.1>.
- McKee, Yates. "Of Survival. Climate Change and Uncanny Landscape in the Photography of Subhankar Banerjee." *Theory in the Era of Climate Change. Volume 2, Impasses of the Post-Global*, édité par Henry Sussman, Open Humanities Press, 2012.
- Meillon, Bénédicte. *Ecopoetics of Reenchantment: Liminal Realism and Poetic Echoes of the Earth*. Lexington Books, 2023.
- Mirzoeff, Nicholas. *How to See the World: An Introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More*. Basic Books, 2016.
- Misrach, Richard, et Kate Orff. *Petrochemical America*. Aperture, 2012.
- Mitchell, W. J. T. "Painting the Sea in Carson City." *The Altered Landscape: Photographs of a Changing Environment*, édité par Ann M. Wolfe et David B. Walker, Skira, 2011.
- Moore, Jason W. *Anthropocene or Capitalocene?: Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. PM Press/Kairos, 2016.
- Morton, Timothy. *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. Columbia University Press, 2016.
- . *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Harvard University Press, 2007.
- Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press, 2011.
- Nye, David E. *American Technological Sublime*. MIT Press, 2005.
- . *Seven Sublimes*. MIT Press, 2022.
- Peebles, Jennifer. "Toxic Sublime: Imaging Contaminated Landscapes." *Environmental Communication*, vol. 5, no. 4, 2011, pp. 373-92.

- Ramade, Benedicte. "Anthropocene-Anthropocene fatigue: la stratégie de l'effondrement d'Edward Burtynsky / Anthropocene-Anthropocene Fatigue: Edward Burtynsky's Strategy of Collapse." *Ciel variable*, vol. 112, 2019, pp. 60-67.
- Sekula, Allan. "Reading an Archive: Photography between Labor and Capital." *The Photography Reader*, édité par Liz Wells, Routledge, 2002, pp. 443-52.
- Szeman, Imre, et Dominic Boyer, éditeurs. *Energy Humanities. An Anthology*. John Hopkins University Press, 2017.
- Taylor, Dorceta E. *Toxic Communities. Environmental Racism, Industrial Pollution, and Residential Mobility*. New York University Press, 2014.
- Wilson, Sheena, Adam Carlson et Imre Szeman, éditeurs. *Petrocultures. Oil, Politics, Culture*. McGill-Queen's University Press, 2017.