

Le Livre surréaliste au féminin



L'*Album* de Hannah Höch : imaginaire social de la République de Weimar et motifs idiosyncrasiques

Alexis Lacasse et Andrea Oberhuber

*Les nus de petites filles et de femmes dans l'album de **Hannah Höch**.
Le fétichisme d'**Hannah Höch**. **Hannah Höch** ironico-critique.
Hannah Höch érotique. Politique **Hannah Höch**.*

— Liliane Giraudon, *Hannah Höch*.

Un album grand format

Suscitant l'intérêt grandissant de la critique d'art depuis sa première publication intégrale en fac-similé en 2004 par la maison d'édition Hatje Cantz, puisque jusque-là inédit ou seulement reproduit partiellement (quelques pages tout au plus, ainsi que par deux expositions d'envergure¹), l'*Album* de l'artiste allemande Hannah Höch (1889-1978) est un objet insolite éveillant chez le lecteur à la fois curiosité et désir de découverte de ces images réunies sur une même page selon le principe associatif. Exempt de tout texte narratif, le livre étonne par sa facture : sa calme simplicité, sa séduisante beauté formelle, son rythme de lecture qui invite à une déambulation libre entre les pages, autant qu'il intéresse par les multiples discours antithétiques qu'il met en évidence plus ou moins explicitement : sur l'art et la technique, la nature et la ville, la corporalité et la machine, les loisirs et le travail, l'exotisme et le folklore, les paysages et les portraits, les animaux et les êtres humains, l'homme et la femme, l'enfant et l'adulte, etc. Il intrigue également par les motivations possibles et soupçonnés de sa création : s'agit-il d'un inventaire dont s'est

¹ Il s'agit de l'exposition *Hannah Höch* au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en 2004, dont le catalogue a été publié par les Ediciones Aldeasa, et de l'exposition *Hannah Höch* à la Whitechapel Gallery de Londres en 2014, dont le catalogue est paru chez Prestel. Auparavant, en 1976, une exposition avait également été mise sur pied par le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris et la Neue Nationalgalerie de Berlin.

dotée la collagiste dadaïste au fil des années ou d'un catalogue de motifs pour d'autres projets – des expositions, par exemple ? Serait-ce un *scrapbook* selon l'avis de plusieurs critiques, un cahier d'ébauches et de classement, sorte d'études thématiques et intimes, non dédié à la publication ? Ou encore, aurions-nous affaire à une œuvre d'art conceptuelle (avant même son invention), porteuse d'une réflexion sur les médias de masse illustrés dans l'entre-deux-guerres ? L'*Album* semble être tout cela, il se soustrait à une catégorisation générique conventionnelle (Fig. 1). Et une fois ce constat de la nature indéterminée de l'œuvre posé, au-delà du simple et beau livre d'images, – pensons à son *Bilderbuch*, ce livre-objet pour enfants composé en 1945² – il s'avère être un objet attrayant en ce qu'il nous renseigne à la fois sur son auteure et sa démarche³, autant que sur l'imaginaire iconique véhiculé par les journaux, les revues et les magazines illustrés de l'époque de la République de Weimar, dont provient l'ensemble des découpages à l'origine de l'œuvre en question⁴.



Figure 1

Recyclage et palimpseste mis au service d'une *vision* du monde

² Höch, Hannah, *Bilderbuch*, Bonn, The Green Box et VG Bild Kunst, 2008 [ca 1945].

³ Pour la trajectoire et la démarche de Hannah Höch au sein du mouvement Dada et au-delà, voir Ruth Hemus, *Dada's Women*, New Haven et London, Yale University Press, 2009, p. 91-127.

⁴ Pour plus de détails, voir Melissa A. Johnson, « Souvenirs of Amerika : Hannah Höch's Weimar-Era Mass-Media Scrapbook », dans Susan Tucker, Katherine Ott et Patricia Buckler (dir.), *The Scrapbook in American Life*, Philadelphia, Temple University Press, 2006, p. 135-152.

Composé de 114 pages de format 36 par 28 centimètres, non paginées, Höch eut recours à deux exemplaires de *Die Dame*⁵ – célèbre magazine de mode féminine de luxe qu'elle connaissait bien pour y avoir travaillé⁶ – comme support auxquels sont superposées, par un collage judicieux, 421 photographies d'un découpage précis, camouflant en vaste majorité le contenu des pages des deux numéros du magazine-source. Parfois accompagnées d'une brève légende (conservée telle quelle de l'image recyclée), les photographies proviennent pour la plupart de publications des presses Ullstein-Verlag, comme les hebdomadaires *Die Dame* et *Berliner Illustrierte Zeitung*, ou encore la revue mensuelle *Uhu*. L'édition de Hatze Cantz reproduit l'ouvrage (que l'on peut dater de 1933⁷) dans son intégralité avec, à l'appui, un court appareil critique introductif trilingue en allemand, anglais et français, utile à la compréhension de la genèse et de la conception de l'*Album*⁸.

Ce qui semble revenir au gré des textes critiques consacrés à l'ouvrage, c'est sa parenté avec le *scrapbooking*, pratique chère aux femmes artistes notamment au XIX^e siècle : non seulement par son rapprochement matériel – le support ainsi augmenté par maintes couches de collages superposées aux pages de *Die Dame* gagna en volume et en raideur (environ trois centimètres d'épaisseur) – mais également par ses caractéristiques formelles⁹. Höch se lance en effet dans un processus de catégorisation, de réassemblage de photographies récupérées et extraites de leur contexte d'origine, triées et travaillées grâce aux ciseaux, puis disposées en fonction d'une ressemblance thématique ou formelle. Autrement dit, ce qui préside à la création palimpseste est une logique subjective qui, à l'occasion, peut paraître aléatoire mais qui fait valoir les affinités électives de Höch en termes *politiques*¹⁰

⁵ Il s'agit des numéros de mars 1925 et de mai 1926.

⁶ Höch travailla pour Ullstein Verlag, en particulier à la mise en page de *Die Dame* et de *Die Praktische Berliner* de 1916 à 1926, produisant des motifs de broderie et de dentelle. Voir « chronology », à la page 187, dans Peter Boswell, Maria Makela et Carolyn Lanchner, *The Photomontages of Hannah Höch*, Minneapolis, Walker Art Center, 1996.

⁷ Notons à ce propos que l'*Album* est postérieur aux célèbres collages et photomontages höchiens de la fin des années 1910 et surtout 1920.

⁸ Gunda Luyken, « Das Album von Hannah Höch. Materialsammlung, Skizzenbuch oder Konzeptkunst ? », dans Hannah Höch, *Album*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004 [1933], n. p.

⁹ Les principes du scrapbooking étaient déjà appliqués dans *Meine Haussprüche* (1922), véritable iconotexte qui réunit au sein d'un même espace diverses sources iconiques et des devises de vie.

¹⁰ On reconnaît souvent dans le choix des images retenues le parti pris de la collagiste dadaïste engagé dans les débats socio-politiques de la République de Weimar, parti pris infléchi toutefois ici par une vision davantage humaine voire humaniste que combattante.

et esthétiques. Collectionneuse assidue : « *Ich sammle alles, was mir von Wert erscheint oder eventuell gebraucht wird [...]* »¹¹, l'artiste découpe et assemble des fragments d'une époque pour proposer, grâce au dispositif album grand format, le kaléidoscopique de vues sur différentes sphères de la vie sociale et culturelle de son époque mais également sur d'autres pays, peuples et cultures¹².



Figure 2

L'un des contemporains de l'artiste, Ernst Bloch, ne décrivait-il pas dans *Héritage de ce temps* la modernité comme « une époque kaléidoscopique » dont le principe majeur est le montage qui « arrache à la cohérence effondrée et aux multiples relativismes du temps des parties qu'il réunit en figures nouvelles¹³ » ? La suite des images montre, de fait, l'impossibilité de rassembler ces fragments d'un réel composite à l'intérieur d'un cadre qui se prêterait à les réintégrer à un continuum spatio-temporel lisse. Morcèlement et discontinuité pourraient, selon cette logique, guider le lecteur-spectateur de l'*Album* dans

¹¹ « Je collectionne tout ce qui me paraît de valeur ou peut éventuellement être utile » [notre traduction] : Hannah Höch citée d'après *Hannah Höch. Eine Lebenscollage. 1946-1978*, édité par les Künstlerarchiv der Berlinischen Galerie, vol. 3, Berlin, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, 2001, p. 13.

¹² L'*Album* accueille un nombre considérable de photographies dites ethnographiques qui ne sont pas sans rappeler la série des 17 photomontages réalisés entre 1924 et 1930 sous le titre *Aus einem ethnographischen Museum*.

¹³ Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, trad. Jean Lacoste, Paris, Payot, 1978 [1935], p. 9.

sa manière de déambuler librement dans l'ouvrage, par bonds, régressions et avancées sans respecter la chronologie des pages.

Ainsi, en égard à l'esthétique du fragment relevant essentiellement de la collation et de la mise en forme, le dit procédé, selon le tableau synoptique et la terminologie de l'iconologie d'Erwin Panofsky¹⁴, s'établit, dans un premier temps, comme sujet *primaire* ou *naturel*. Le processus de signification est factuel : diverses photographies d'entreposage de bois d'œuvre, de meubles, de tonneaux, de toitures, etc., rassemblées autour de ce thème de l'amoncellement, ou encore diverses photographies d'usines et d'infrastructures industrielles, de montagnes et de skieurs ; et *expressif*, voire *sensible* : l'attitude dramatique d'actrices et de mannequins célèbres, le dynamisme des corps et des gestes de danseuses et de sumotoris, ou encore le caractère de piété de gens de religion. Ces photographies d'*objets* naturels (lieux, bâtiments, êtres humains, animaux, plantes, etc.), font voir ceux-ci dans des *événements factuels*, nécessitant une expérience pratique ou une connaissance empirique afin de les reconnaître, et/ou *expressifs*, en faisant appel à une identification par l'empathie. Ces relations d'objets à événements constituent ce que Panofsky nomme l'« univers des *motifs* artistiques¹⁵ ». L'historien de l'art mentionne qu'« [u]n dénombrement de ces *motifs* constituerait une description *pré-iconographique* de l'œuvre d'art » ; voilà précisément en quoi consiste la démarche entreprise par Höch pour réaliser son *Album* : une pré-iconographie, une proto-étude en quelque sorte, dont le principe régulateur interprétatif se définit par une enquête stylistique donnant lieu à une encyclopédie d'*objets* naturels contenus dans des *événements* (le « dénombrement ») exprimés par les *formes* que sont les considérations matérielles retenues par Höch dans son travail, telles la disposition des photographies dans le collage, le cadrage nouvellement obtenu par la coupe, ou encore l'agencement des couleurs des clichés en gammes. Il s'agit, en somme, d'un tri des formes et de leurs contenus (Fig. 3).

¹⁴ Erwin Panofsky, « Introduction », *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard/NRF, 1967, p. 13-31 (pour l'ensemble des citations et du tableau synoptique de la page 31).

¹⁵ *Ibid.*, p. 17.

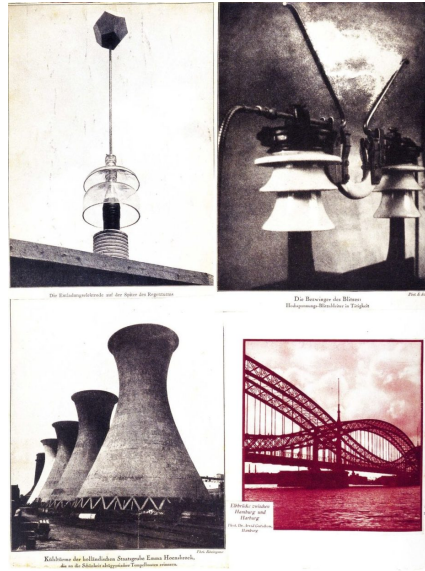


Figure 3

Considérant que ce « dénombrement *pré-iconographique* » est déjà effectué par la collagiste, son œuvre facilite le travail du critique, pave la voie à de multiples interprétations iconologiques. Celles-ci, toujours selon Panofsky, ont pour objet d'interprétation les « *significations intrinsèques*, ou *contenu*, constituant l'univers des valeurs "symboliques"¹⁶ », et s'effectuent par « *intuition synthétique* (une familiarité avec les *tendances essentielles de l'esprit humain*), conditionnée par une psychologie et une *Weltanschauung* [ou conception du monde] personnelles ». L'*Album* de Hannah Höch nous offre donc une conception du monde de l'artiste – celle d'un entre-deux-guerres fragmenté de toute part –, tout en étant à la fois essai encyclopédique (*d'objets* et de *formes*), comme énoncé plus haut, et dissertation visuelle des *événements*, des « *symptômes culturels*, ou *symboles* » issus de l'imaginaire photographique des médias de masse, l'*Illustrierte* de l'actualité de Weimar, « exprimées par des *thèmes* et *concepts* spécifiques¹⁷ ».

L'abondance de clichés photographiques mettant en scène des sujets féminins et notamment des célébrités (dont souvent elle laisse la légende les accompagnant) telles Joséphine Baker, Kiki de Montparnasse et surtout Anna May Wong, ou encore aux photographes Hedda Walther, Margaret Bourke-White et Tina Modotti, renvoie

¹⁶ *Ibid.*, p. 31.

¹⁷ *Ibid.*, p. 29.

directement à la *New Woman*, au féminisme, à l'émancipation des femmes durant l'entre-deux-guerres¹⁸. Les multiples clichés de corps nus et sains, souvent prenant part à des activités physiques telles la danse, la gymnastique, en groupe également, communiant avec la nature dans une sorte de vision utopiste d'un retour de l'être humain à sa pureté originelle, renvoient tous à la *Weimarer Körperkultur* ainsi qu'aux *Kulturfilme*, en témoignant de la fascination du grand public allemand pour les danses collectives coordonnées largement inspirées des *Tiller Girls*¹⁹. *A contrario*, certains clichés de danseuses, par des poses hautement stylisées, expriment leur part de différence par rapport au courant dominant, renvoyant par leur expression davantage individuelle à l'*Ausdruckstanz*, une danse avant-gardiste dans laquelle le moment dramatique est figé, sorte de moment prégnant. Il s'agit, essentiellement, de phénomènes et de concepts sociohistoriques, dont l'émerveillement populaire devant la science, l'industrie et les avancées technologiques dans une visée organique sont également partie prenante du discours ; plusieurs photographies en font état. Les images dites ethnographiques, épurées de toute charge politique et de violence, reprennent les thèmes de l'exotisme, de la nostalgie populaire des colonies du temps de l'Empire allemand, perdues suite à la défaite de 1918.

D'autres thèmes plus familiers à Höch parcourent aussi l'album : maintes images de chats, d'oiseaux et de plantes, soulignant son amour des animaux et du jardinage ; beaucoup de jeunes enfants, pour la plupart des poupons, liés au thème de la maternité, révèle son désir d'en avoir voulu, malgré ses avortements, conséquents au refus de son ancien partenaire, Raoul Hausmann, de divorcer de sa femme. Somme toute, cet essai sur les illustrés populaires prenant pour objet le médium photographique marque l'appartenance de Höch à la *Neues Sehen*, proche de la Nouvelle Objectivité, et par extension aux avant-gardes historiques, par les techniques du collage et du photomontage, inspirées de l'esthétique des « papiers collés » inventés dès 1912 par Braque et Picasso.

¹⁸ Voir, à titre d'exemples, Whitney Chadwick et Tirza True Latimer (dir.), *Modern Woman Revisited : Paris Between the Wars*, New Jersey, Rutgers University Press, 2003 et Andrea Oberhuber, « De la *Baroness Elsa* à Unica Zürn : performance, collaboration interartistique et fil(l)iation dans les avant-gardes de l'entre-deux-guerres », dans Patricia Izquierdo (dir.), *Genre, Arts, Société : 1900-1945*, Paris, Éditions Inverses, 2012, p. 109-123.

¹⁹ Voir Maud Lavin, « Hannah Höch's Mass Media Scrapbook: Utopias of the Twenties », *Cut With the Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Höch*, p. 84-93, sous « mass ornament ».

Un air de famille

On connaît de similaires ouvrages de contemporains, amis et compères de Höch. Ainsi, le *Malerei Fotografie Film*, de László Moholy-Nagy, publié par le Bauhaus en 1925²⁰, les planches contact de Karl Blossfeldt, soigneusement classées par thèmes²¹, ou encore les cahiers de notes visuelles et textuelles de Kurt Schwitters, composés entre 1919 et 1923²², comportent des ressemblances avec l'*Album* sans posséder son souci du montage visuel structuré, des agencements *sensibles* sur une base thématique et intime. Ce qui distingue l'*Album* avant tout, c'est la constance de son dispositif, de sa mise en forme. Chacun des thèmes se déploie sur deux pages, certaines photographies, par moment, s'étalent de l'une à l'autre, sur la pliure. Leur nombre, d'ailleurs, quoique fluctuant, reste presque sensiblement le même : entre 7 et 11. Le texte est quasi inexistant, seules quelques légendes accompagnant les photographies subsistent. Au final, sur les deux avant-dernières pages, seule exception notable du dispositif, s'épanche une photographie panoramique de grand format : c'est une vue en plongée de la Potsdamer Platz de Berlin, prise depuis le toit du nouveau Columbus Hochhaus. On y voit piétons, tramways, autobus et autres véhicules s'engager dans cette intersection très passante. Au verso de l'avant-dernière page, la toute dernière page de l'*Album* : il s'agit d'une page intacte de *Die Dame*. Comme quoi, à la toute fin, Höch révèle la nature du support auquel elle a eu recours.

Dadaïste de la première heure, ayant côtoyé tous les membres du groupe de Berlin dont les plus proéminents, Georges Grosz, John Heartfield et Raoul Hausmann, avec qui elle collabora à quelques reprises et fit vie commune pendant plusieurs années, Hannah Höch, dès 1918, s'adonna à la réalisation de nombreux collages et photomontages, dont les plus saisissants sont certainement *Staatshäupter* (1918-20), *Dada-Rundschau* (1919) et *Schnitt*

²⁰ Maud Lavin, « Hannah Höch's Mass Media Scrapbook: Utopias of the Twenties », *loc. cit.*, p. 73.

²¹ Gunda Luyken, *loc. cit.*, rappelle que Hannah Höch intégra à son *Album* des photographies végétales de Blossfeldt (1865-1932) dont l'œuvre relève de la Nouvelle Objectivité.

²² Voir Ralf Burmeister, « Glued, not cut: on the singularity of Hannah Höch's scrapbook », *Hannah Höch*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia/Ediciones Ideasa, 2004, p. 145-151. Si l'on voulait établir un lien avec des artistes contemporains, la pratique höchienne de collection, de tri et de collage se poursuit chez Gerhard Richter dans *Atlas*, immense projet entrepris dès le début des années 1960 et qui s'échelonna jusqu'en 2003 : <https://www.gerhard-richter.com/fr/art/atlas/atlas-17677/?p=1>.



Figure 4

mit dem Küchenmesser durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands (1919-20) – Fig. 4 –, et le plus célèbre et féministe *Das schöne Mädchen* (1919-20), sans oublier *Die Braut (oder Pandora)*, 1924-27) et *Bürgerliches Brautpaar* (Streit, 1919)²³. Promouvant les idées déjantées du mouvement Dada, elle exposa à l'occasion de la Première foire internationale Dada de Berlin en 1920 et poursuivit son implication dans les milieux artistiques d'avant-garde tout au long de l'entre-deux-guerres. Or, c'est à partir de l'arrivée au pouvoir du Parti national-socialiste, que coïncide le

retrait de Hannah Höch de la scène artistique active. Les avant-gardes étant considérés comme décadents, promoteurs d'art « dégénéré », ils furent brutalement réprimés par le régime et beaucoup de leurs membres fuirent à l'étranger. Höch vécut tout au long du Troisième Reich dans une petite maison de la banlieue berlinoise de Berlin-Heiligensee, où elle continuait de s'adonner, en secret, à ses activités de collage et de photomontage²⁴, tout en préservant les œuvres abandonnées de ses amis dans une armoire et même en enterrant quelques-unes dans son jardin qu'elle entretenait avec soin. Elle survécut au totalitarisme, à la guerre, aux bombardements, à la bataille de Berlin, à l'après-guerre ainsi qu'à la solitude.

L'*Album* est le témoignage de ces années de retrait (par rapport à l'activisme politique propre aux années Dada), à la fois personnel, introspectif et porteur d'une réflexion sur une époque devenue rapidement et brutalement révolue. « This art is a call and an exhortation in amongst the ruins of a lost world and God-given reason²⁵ », nota Hannah Höch dans un

²³ Pour une analyse plus approfondie, voir Ruth Hemus, *op. cit.*, p. 100-115.

²⁴ Ainsi produisit-elle en 1941 son premier photomontage à partir de photographies en couleur. Voir Ruth Hemus, *op. cit.*, p. 125.

²⁵ Hannah Höch, « The Fantastic Art » [1946], dans Dawn Ades, Emily Butler et Daniel F. Herrmann, *Hannah Höch*, Munich, London et New York, Prestel/Whitechapel Gallery, 2014, p. 233.

bref texte de 1946 consacré à l'art fantastique, dépourvu de son caractère illustratif du siècle précédent.

Références bibliographiques

Corpus primaire

Höch, Hannah, *Album*, Ostfildern-Ruit, Hatje Canz Verlag, 2004 [ca 1933].

Corpus critique

Adamowicz, Elza, « Between museum and fashion journal : hybrid identities in the photomontages of Hannah Höch », dans Elza Adamowicz et Eric Robertson (dir.), *Dada and Beyond*, tome 1: *Dada Discourses*, Amsterdam, Rodopi, 2011, p. 187-197.

Ades, Dawn, Emily Butler et Daniel F. Herrmann, *Hannah Höch*, Munich, London et New York, Prestel/Whitechapel Gallery, 2014.

Adriani, Götz, *Hannah Höch. Fotomontage, Gemälde, Aquarelle. Ausstellung : Tübingen, Hannover, Wuppertal, Frankfurt a.M., Köln*, DuMont, 1980.

Aliaga, Juan Vincente, Karoline Hille, Kristin Makhholm, Ralf Burmeister et Gunda Luyken, *Hannah Höch*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia/Ediciones Ideasa, 2004.

Antle, Martine, « Women between the Wars : New Geographies of Cultural Diversity », dans Angela Kershaw et Angela Kimyongür (dir.), *Women in Europe between the Wars: Politics, Culture and Society*, Burlington, Ashgate, 2007, p. 143-151.

Biro, Matthew, *The Dada Cyborg : Visions of the New Human in Weimar Berlin*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.

Bloch, Erwin, *Héritage de ce temps*, trad. Jean Lacoste, Paris, Payot, 1978 [1935].

Boswell, Peter, Maria Makela et Carolyn Lanchner, *The Photomontages of Hannah Höch*, Minneapolis, Walker Art Center, 1996.

Chadwick, Whitney et Tirza True Latimer (dir.), *Modern Woman Revisited : Paris Between the Wars*, New Jersey, Rutgers University Press, 2003.

Chametzky, Peter, « Lost and Found Dada Objects and Subjects: George Grosz, Hannah Höch, and German Jewish Identity » dans *Objects as History in Twentieth-Century German Art: Beckmann to Beuys*, Berkely, Los Angeles et London, University of California Press, 2010, p. 34-62.

Cole, Merrill, « Uncapture This Image », *South Central Review : The Journal of the South Central Modern Language Association*, dossier « Dada, Surrealism, and Colonialism », vol. 32, n° 1, printemps 2015, p. 23-42.

Dech, Julia, *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands : Untersuchung zur Fotomontage bei Hannah Höch*, Münster, Lit Verlag, 1981.

Dillon, Brian, « Hannah Höch : art's original punk », *The Guardian*, 9 janvier 2014 [en ligne].

- Federle, Courtney, « Küchenmesser DADA: Hannah Höch's Cut through the Field of Vision », *Qui Parle : Literature, Philosophy, Visual Arts, History*, vol. 5, n° 2, printemps-été 1992, p. 121-134.
- Giraudon, Liliane, « Hannah Höch », *Les pénétrables*, Paris, P.O.L., 2012.
- Hallensleben, Markus, « "To Be Educated Is to Become a Harlequin" : Cross-Skinning as Carnavalesque Hybridity in Michel Serres, Hannah Höch's Dada, and Orlan's Body Art », Gaby Pailer, Andreas Böhn, Stefan Horlacher et Ulrich Scheck (dir.), *Gender and Laughter : Comic Affirmation and Subversion in Traditional and Modern Media*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 119-137.
- Hannah Höch. *Eine Lebenscollage. 1946-1978*, édité par les Künstlerarchive der Berlinischen Galerie, vol. 3, Berlin, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, 2001
- Hemus, Ruth, *Dada's Women*, New Haven et London, Yale University Press, 2009.
- Höch, Hannah « The Fantastic Art » [1946], dans Dawn Ades, Emily Butler et Daniel F. Herrmann, *Hannah Höch*, Munich, London et New York, Prestel/Whitechapel Gallery, 2014, p. 233.
- Johnson, Melissa A., « Souvenirs of Amerika : Hannah Höch's Weimar-Era Mass-Media Scrapbook », Susan Tucker, Katherine Ott et Patricia Buckler (dir.), *The Scrapbook in American Life*, Philadelphia, Temple University Press, 2006, p. 135-152.
- Kamenish, Paula K., *Mamas of Dada : Women of the European Avant-Garde*, Columbia, University of South Carolina Press, 2015.
- Lavin, Maud, « Androgyny, Spectatorship, and the Weimar Photomontages of Hannah Höch », *New German Critique : An Interdisciplinary Journal of German Studies*, n° 51, automne 1990, p. 62-86.
- Lavin, Maud, *Cut With the Kitchen Knife : The Weimar Photomontages of Hannah Höch*, New Haven & London, Yale University Press, 1993.
- Luyken Gunda, « Das Album von Hannah Höch. Materialsammlung, Skizzenbuch oder Konzeptkunst ? », dans Hannah Höch, *Album*, Berlin, Hatje Cantz, 2004 [1933], n. p.
- McBride, Patrizia, « Narrative Resemblance : The Production of Truth in the Modernist Photobook of Weimar Germany », *New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies*, n° 115, hiver 2012, p. 169-197.
- Neves, Joana, « Hannah Höch, une dadaïste à la Whitechapel à Londres », *Le Quotidien de l'Art*, n° 525, 21 janvier 2014 [en ligne] : <https://www.lequotidiendelart.com/articles/4318-hannah-hoch-une-dadaiste-a-la-whitechapel-a-londres.html> (page consultée le 27 juillet 2018).
- Oberhuber, Andrea, « De la Baroness Elsa à Unica Zürn : performance, collaboration interartistique et fil(l)iation dans les avant-gardes de l'entre-deux-guerres », dans Patricia Izquierdo (dir.), *Genre, Arts, Société : 1900-1945*, Paris, Éditions Inverses, 2012, p. 109-123.
- Wood, Betty, « Hannah Höch at the Whitechapel Gallery », *Port*, 16 janvier 2014 [en ligne] : <http://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/hannah-hoch/> (page consultée le 26 juillet 2018).