

PIERRE PAULIN

L'IRREDUCTIBLE

THE UNCOMPROMISING

PIERRE PAULIN

Pierre Paulin a marqué l'histoire du design français pendant la seconde moitié du XX^e siècle. Le Centre Pompidou lui consacre aujourd'hui une rétrospective. *Intramuros* revient sur la carrière d'un designer hors du commun.

Né en 1927, d'une mère suisse-allemande et d'un père français, chirurgien-dentiste, Pierre Paulin nourrit dès son jeune âge une fascination pour son oncle, Georges Paulin, ingénieur aérodynamicien, designer automobile pour Peugeot, Rolls Royce et Bentley, fusillé par les Allemands en 1942. Après avoir échoué au baccalauréat, il entre à l'École Camondo dont il sort diplômé en 1950, ayant acquis la connaissance et la maîtrise des styles : "J'ai appris mon latin : je sais Louis XIII, Louis XIV, Louis XV, Louis XVI et la suite... jusqu'à l'Empire"².

Les années 50

Sur les conseils de Maxime Old, son professeur, il intègre l'agence de Marcel Gascoin en 1951. La même année, il traverse l'Allemagne, le Danemark, la Suède et la Finlande, découvrant le design scandinave. En 1952, il produit, avec le soutien financier de son père, son premier fauteuil en contreplaqué de merisier courbé. Les Établissements Quin éditent ses premières pièces en 1954, avant qu'il ne s'associe, l'année suivante, à la Galerie Mai. De septembre 1953 à janvier 1954, il devient conseiller en décoration pour la Maîtrise des Galeries Lafayette auprès de Geneviève Pons. Il y découvre le design américain, passant ainsi d'Alvar Aalto à Harry Bertoia, de Charles et Ray Eames à George Nelson et Eero Saarinen. Il en dira à posteriori : "Lorsque j'ai créé mon premier modèle, il m'a fallu le voir fabriqué pour réaliser qu'il m'avait été inspiré par mes aînés que j'admirais tant. Depuis ce constat, je n'ai eu de cesse de concevoir des produits qui m'appartiendraient dorénavant en propre"³. En 1952, il se tourne, entre autres, vers Disderot, Meubles TV et Thonet France.

De 1952 à 1957, ce sont treize de ses modèles qui voient le jour chez Meubles TV. Pour Thonet France, il dessinera près de quarante pièces entre 1952 et 1960, introduisant le piètement en tube d'acier et l'assise monocoque, sans parler du brevet textile utilisé depuis peu dans la fabrication de maillots de bain et déposé conjointement en 1957. Il introduit chez Thonet sa philosophie créatrice, reposant sur l'idée de gamme et de variations, reprenant des principes de production déjà mis en place par les grandes firmes américaines.

Depuis le 14 avril dernier, la Galerie Pascal Cuisinier s'attache à présenter l'étendue de l'activité de Pierre Paulin durant cette décennie fondatrice. Personnage clef du paysage de la création contemporaine pendant les Trente Glorieuses, Pierre Paulin s'est attelé à la recherche d'un mobilier fonctionnel de qualité, fabriqué en série et accessible au plus grand nombre. On retient notamment les candélabres 129 et 1024 édités par Disderot. D'inspiration scandinave, ils se révèlent sculpturaux, se rapprochant tantôt du pin, tantôt de la fleur de pissenlit.

En 1958, Pierre Paulin rencontre Kho Liang Ie et Harry Wegemans, respectivement directeur artistique et Pdg d'Artifort. Fascinés par ses recherches sur l'élasticité du textile et la structure de ses sièges, ils entament une collaboration qui durera jusqu'en 1978, puis reprendra ponctuellement en 1990 et à la fin des années 2000.

“Je n’ai rien d’un maître à penser. Je suis un suiveur. La personne n’existe pas, c’est le produit qui doit primer”¹

Pierre Paulin photographié par Denis Rouvre pour la couverture du numéro 133 d'*Intramuros*, nov-déc 2007.



Fauteuil F675 dit **“Butterfly”**, 1963. Artifort, collection Centre Pompidou, Musée national d’art moderne



L’expérience du stretch

Avec le concours d’Artifort, Pierre Paulin mettra au point le système de housses stretch sans couture enfilées comme un maillot de bain. Constitués d’une structure tubulaire en acier, les sièges sont enrobés de mousse de polyester garnie de jersey. Cette révolution contribue à renouveler les lignes, à alléger la structure d’une forme séculaire et à repenser le rapport au corps. Avec Artifort, Pierre Paulin décline l’archétype du fauteuil “Crapaud” et conçoit le fauteuil F560 dit “Mushroom” en 1969. Comme le note Cloé Pitiot : “Ses sièges deviennent des formes monoblocs, des ponctuations chromatiques”⁴. En 1968, les fauteuils F300 et F577, dits “Tongue”, entrent dans les collections du MoMA de New York.

En 1967, Michel Laclotte, à la tête du département des peintures du Louvre, fait appel à Jean Coural, administrateur général du Mobilier national, pour l’orienter dans le choix d’un créateur pour participer à la refonte de la Grande Galerie du Louvre. Pierre Paulin y développera “Borne”, un siège collectif prenant la forme d’une banquette circulaire de couleur verte : “Cette grande conversation à dix places, évoque les bornes du XIX^e siècle. Je les ai réinventées sans le savoir, par instinct, avec un sens quasi olfactif”⁵. En 1969, il se joue à nouveau de formes préexistantes dessinant “Dos à Dos”, évocation de la boudeuse, et “Face à Face”, relecture du confident, dans la Maison de la Culture de Rennes.

Les commandes de l’Etat

En 1969, Pierre Paulin reçoit la commande des appartements présidentiels de l’Élysée. Le couple Pompidou recommande la conception d’espaces modernes, dont l’installation serait entièrement réversible et qui ne serait

la source d’aucune nuisance sonore. En réponse, Pierre Paulin imagine une structure autonome dont les éléments sont préfabriqués et assemblés sur place. L’architecture voilée crée une tente de polyester. Cathédrale en croisées d’ogives, les tons grèges sont privilégiés tandis que la lumière filtrée diffuse une teinte rosée. La salle à manger, seule pièce ayant subsisté après l’arrivée de Valéry Giscard d’Estaing en 1975, fait figure de chef-d’œuvre grâce à son plafond aux neuf mille cannes de verres lumineuses pendues. En 1970, Pierre Paulin crée notamment le canapé “Amphis” en réponse à la commande du Mobilier national pour l’Exposition universelle d’Osaka. De 1968 à 2008, la collaboration avec le Mobilier national et l’ARC (Atelier de Recherche et Création) lui aura permis de poursuivre ses recherches, prospectant sans cesse de nouvelles techniques et matériaux.⁶

La galerie Jousse Entreprise a justement souhaité revenir sur ces années marquantes de la carrière de Pierre Paulin, permettant également de comprendre le rôle qu’a pu jouer le Mobilier national dans la mise en valeur et la promotion du designer. En effet, si les luminaires et meubles “Élysée” ont été diffusés, c’est avec le soutien de l’ARC et par l’entremise d’éditeurs spécifiquement désignés par le Mobilier national. Ainsi Verre et Lumière s’est chargé des luminaires, Mangau et Alpha International du mobilier. Les droits portaient sur des périodes brèves et s’exerçaient à condition que les éditions présentent une légère différence par rapport aux originaux. L’exposition “Pierre Paulin : Élysée Palace” s’attache donc à démontrer quels ont pu être les liens du designer avec le pouvoir.

Fauteuil F300, 1967. Artifort, collection Centre Pompidou, Musée national d’art moderne



“Tapis-Siège”, 1980. Collection Centre Pompidou, Musée national d’art moderne

Siège 577 dit **“Tongue”**, 1967. Artifort, collection Centre Pompidou, Musée national d’art moderne

Fauteuil F582 dit **“Ribbon Chair”**, 1966. Artifort, Collection Centre Pompidou, Musée national d’art moderne

Siège **“Déclive”**, 1968. Autoédition (fabrication Mobilier international). Collection Centre Pompidou, Musée national d’art moderne

Fauteuil F560 dit **“Mushroom”**, 1960. Artifort, collection Centre Pompidou, Musée national d’art moderne

Chaufeuse F598 dite **“Groovy”**, 1972. Artifort, collection Centre Pompidou, Musée national d’art moderne



Pierre Paulin à la Villa Noailles à Hyères à l'occasion de la deuxième édition du festival Design Parade.

Les années 70

En 1972, Pierre Paulin présente à la firme américaine Herman Miller, une maquette pour un aménagement intérieur modulaire avant-gardiste. Influencé par l'Orient et le Japon, il met au point des structures légères et aériennes, les tapis devenant sièges, les bibliothèques se métamorphosant en cloisons. Plus que des pièces de mobilier, ces micro-architectures contribuent à réinventer la manière d'habiter l'espace domestique. Une expérience qu'Herman Miller décline, faute de financement en pleine crise pétrolière, mais qui permet à Pierre Paulin de s'engager pleinement dans la conception et l'aménagement d'espaces, autant que dans une vision globale du design, allant de la création à la diffusion.

Fin 2014, à l'occasion de la foire d'art contemporain Design Miami, Louis Vuitton apporte son concours pour la réalisation de dix-huit prototypes du projet "Residential Program" pensé par Pierre Paulin pour Herman Miller. Présentées dans le cadre de l'exposition "Playing With Shapes", ces pièces uniques trouvent toutes preneur et contribuent à renforcer l'image de Louis Vuitton comme allié pour le financement de grands projets de design oubliés. En 2013, c'était la "Maison au bord de l'eau" de Charlotte Perriand qui était également présentée dans le cadre de Design Miami, tandis qu'en 2014 le directeur artistique de la firme, Nicolas Ghesquière, installait ses invités au défilé à Monaco sur des "kilomètres" de canapés "Amphis", spécialement produits pour l'occasion.

ADSA, agence de design

En 1975, Pierre Paulin fonde l'agence ADSA avec Maïa Paulin et Marc Lebailly, renommée ADSA+Partners après l'intégration de Roger Tallon et Michel Schreiber en 1984.

Prescripteur de tendances, ADSA conçoit des produits – fer à repasser Calor Jet Line 30, service de table pour la Manufacture de Sèvres, mobilier de jardin en résine de synthèse pour Allibert et Stamp, gamme "Trocadéro" pour Jacob Delafon – et des espaces collectifs – gare de Versailles Rive Gauche, hall Méditerranée de la gare de Lyon – autant qu'elle conseille l'industrie en terme de direction artistique – signalétique du parc des expositions Paris Nord – et d'image de marque – Air France. Menant de front ses activités pour ADSA et l'ARC, Pierre Paulin répond à la demande de François Mitterrand en 1984 pour l'aménagement de son bureau. Douze modèles, soit vingt-cinq pièces seront créées. Auprès de l'ARC, le designer développe son intérêt pour un mobilier de facture plus classique, s'inspirant tantôt du gothique avec la table "Cathdrale" (1980), de l'antique avec le siège "Curule" (1982) ou de formes asiatiques avec le siège "Palmette" (1981). En avance sur son temps, Pierre Paulin redonne sa place au travail de la main, ouvrant la voie au *slow design* 7.

Les éditions nouvelles

Après la fusion d'ADSA avec Havas en 1992 et l'absorption par Eurocom (devenue Euros-RSCG) en 1992, Pierre Paulin quitte ADSA en 1995 et s'installe dans les Cévennes, à La Calmette où il poursuit ses recherches, entre architecture, design et paysagisme. En 1999, Tom Dixon alors directeur artistique d'Habitat réédite le canapé "Amphis" ainsi que le fauteuil F560, dit "Mushroom". En 2001, Pierre Paulin se rapproche de Magis créant la chauffeuse "Flower" et une édition de l'étagère "Elysée". En 2008, il entame une collaboration avec Ligne Roset qui compte désormais dix-huit modèles Pierre Paulin à son catalogue.





Bridge CM 197,
1958. Thonet,
galerie Pascal
Cuisinier



Bureau CM 193,
1959. Thonet,
galerie Pascal
Cuisinier



Chauffeuse
CM 194, 1959.
Thonet, galerie
Pascal Cuisinier

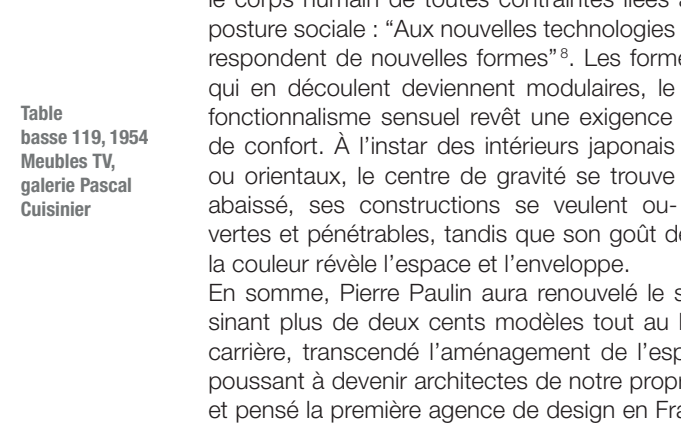


Table
basse 119, 1954
Meubles TV,
galerie Pascal
Cuisinier

Les hommages

Fin 2015, la Galerie Perrotin présentait huit pièces d'exception éditées en série limitée en partenariat avec Paulin Paulin Paulin, la structure familiale voulue par Maïa Paulin et son fils Benjamin afin de diffuser, valoriser et préserver l'héritage du designer. Il en va ainsi de "Déclive", tapis articulé ondulant, songe échappé d'un Orient idéalisé, dont il n'existait que deux prototypes, ou du "Tapis Siège" et de l'Ensemble "Dune" pensés dans le cadre du projet Herman Miller, témoignant de la

vision avant-gardiste de Pierre Paulin. La sculpturale table "Cathédrale", dessinée pour l'ARC dans les années 1980 ainsi que l'ensemble "Jardin à la Française" composé de tapis et de fauteuils, commandé par le Mobilier national en 1986 pour la salle hypostyle du Palais d'Iéna font également partie de la sélection choisie conjointement par Paulin Paulin Paulin et la Galerie Perrotin.

En 1987, Pierre Paulin a reçu le Grand Prix National de la Création Industrielle. Les pièces de Pierre Paulin figurent parmi les plus grandes collections de design au monde : MoMA à New York, Centre Pompidou à Paris et Victoria & Albert Museum à Londres. Une exposition lui a été consacrée à la Villa Noailles à Hyères en 2007. L'année suivante, sa collaboration avec le Mobilier national a fait l'objet d'une rétrospective à la Galerie des Gobelins tandis qu'une exposition monographique lui a été consacrée au Grand Hornu Images en Belgique.

L'exposition au Centre Pompidou

Pierre Paulin fait actuellement l'objet d'une première exposition monographique au Centre Pompidou. Ce sont plus de quarante années de création qui sont déployées à travers soixante-dix pièces de mobilier, grâce à un récent don d'archives de la famille du designer. Ainsi, c'est une relecture de l'ensemble de l'œuvre de Pierre Paulin que propose la commissaire, Cloé Pitiot. Icôniques, les créations d'un des plus célèbres designers français s'ancrent dans une société en pleine mutation, à la fois culturelle et économique. Le "mobilier pour tous" de Pierre Paulin épouse les révolutions techniques de son temps, libérant le corps humain de toutes contraintes liées à une posture sociale : "Aux nouvelles technologies correspondent de nouvelles formes"⁸. Les formes qui en découlent deviennent modulaires, le fonctionnalisme sensuel revêt une exigence de confort. À l'instar des intérieurs japonais ou orientaux, le centre de gravité se trouve abaissé, ses constructions se veulent ouvertes et pénétrables, tandis que son goût de la couleur révèle l'espace et l'enveloppe. En somme, Pierre Paulin aura renouvelé le siège, dessinant plus de deux cents modèles tout au long de sa carrière, transcendé l'aménagement de l'espace, nous poussant à devenir architectes de notre propre intérieur, et pensé la première agence de design en France. Ainsi

aura-t-il eu l'art de capter l'air du temps, mais surtout de le devancer. "Il fait partie de ceux qui ont tout redéfini : la méthode de fabrication, l'usage du meuble, la notion de confort, il nous a ouvert la voie", dit Erwan Bouroullec⁹. Visionnaire, il n'en demeure pas moins classique, par son souci de la composition autant que par son goût pour le slow design développé auprès de l'ARC. Le parcours ondoyant de l'exposition fait ainsi écho à la carrière de Pierre Paulin : un audacieux paradoxe¹⁰.

Cléa Daridan



"Pierre Paulin" au Centre Pompidou du 11 mai au 22 août.
"Pierre Paulin, 1^{ère} période (1952-1959)" à la galerie Pascal Cuisinier jusqu'au 28 mai
"Pierre Paulin – Élysée Palace" à la galerie Jousse Entreprise du 13 mai au 11 juin

¹⁻⁸ Pierre Paulin, entretien de Catherine Deydier et Pierre Léonforte, Série limitée, Les Échos, Paris, n° 23, supplément du n° 19012, 17 octobre 2003.
⁹ Alain Gheerbrant, manuscrit, Paris, 1983, Saint-Roman-de-Codrières, Archives Maïa Paulin cité dans Cloé Pitiot, "Audace d'un paradoxe", Pierre Paulin, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 2016.
¹⁰ Lionel Blaisse, "Quel design pour demain ? Entretien avec Pierre Paulin", Archi Créé, Paris, n° 354, 2002.
⁴⁻⁷⁻¹⁰ Cloé Pitiot, "Audace d'un paradoxe", Pierre Paulin, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 2016.
⁵ Elisabeth Vedrenne, Anne-Marie Fèvre, Pierre Paulin, Paris, Dis Voir, 2001.
⁶ L'Atelier de Recherche et de Création fondé en 1964 à l'initiative d'André Malraux et Jean Coural avait vocation à revitaliser les collections du Mobilier national et promouvoir un style français contemporain permettant aux plus grands designers nationaux de disposer des ateliers de l'institution afin de mettre au point leurs expérimentations. Dans un souci de diffusion, l'ARC mettait les prototypes réalisés à disposition des éditeurs français souhaitant commercialiser ces pièces.
⁹ Nadine Descendre, Pierre Paulin, l'homme l'œuvre, Paris, Albin Michel, 2015, p.46.



Pierre Paulin
photographié
par Denis Rouvre
pour le portrait
d'Intramuros
n°133, nov-déc
2007.

Pierre Paulin made his mark in the history of French design during the second half of the 20th century. To mark the occasion of the retrospective at the Centre Pompidou, Intramuros Magazine takes a look back at the career of an exceptional designer.

Born in 1927 to a German Swiss mother and a French, dental surgeon father, as a young child, Pierre Paulin was fascinated by his uncle Georges Paulin, an aerodynamics engineer, a car designer for Peugeot, Rolls Royce, and Bentley, who was shot by the Germans in 1942. After failing to earn his high school diploma, he enrolled at the Ecole Camondo where he graduated in 1950, having achieved the knowledge and mastery of styles: “I learned my Latin: I know Louis XIII, Louis XIV, Louis XVI, etc... all the way to the Empire.”².

The Fifties
On the advice of his professor, Maxime Old, he joined the Marcel Gascoin workshop in 1952. The same year, he travelled across Germany, Denmark, Sweden, and Finland, discovering Scandinavian design in the process. In 1952, with financial support from his father, he made his first armchair made of bent cherry plywood. The Etablissements Quin produced his first pieces in 1954 before he partnered, the following year, with Galerie Mai. Between September 1953 and January 1954, he worked at the decoration department of the Maîtrise des Galeries Lafayette under Geneviève Pons. There, he discovered American design and switched from Alvar Aalto to Harry Bertoa, Charles and Ray Eames, George Nelson, and Eero Saarinen. He would say later: “When I created my first model, I had to see it built to realize that I had been inspired by my elders whom I greatly admired. Since that realization, I have not stopped designing products that would be my very own.”³ In 1952, he turned to Disderot, Meubles TV and Thonet France. From 1952 to 1957, Meubles TV produced thirteen of his models. For Thonet France, he designed around 40 pieces between 1952 and 1960, introduced the tubular iron leg and single shell seat, not to mention the textile patent that had just been used to make bathing suits and which was jointly registered in 1957. At Thonet, he introduced his creative philosophy, based on the idea of scales and variations and which used the production principles already put in place by major American companies. As of April 2016, Galerie Pascal Cuisinier focused on presenting

the breadth of Pierre Paulin’s work during that seminal decade. A key figure on the contemporary creation scene during the Trente Glorieuses (Thirty Glorious Years or Long Boom), Pierre Paulin set out to look for quality functional furniture that would be produced in series to cater to the public at large. Two products worth mentioning are candelabras 129 and 1024 produced by Disderot. With a hint of Scandinavian influence, the sculptural candelabras sometimes look like pine, sometimes like dandelions. In 1958, Pierre Paulin met Kho Liang Ie and Harry Wegemans, respectively, creative director and CEO of Artifort. Fascinated with Pierre Paulin’s research on fabric elasticity and the structure of his seats, they worked with him until 1978, then occasionally in 1990 and in the late 2000s.

Stretch cover experience
With Artifort’s support, Pierre Paulin developed the stitch-less stretch cover that slips on like a bathing suit. Featuring a tubular steel frame, the seats are wrapped with polyester foam trimmed with jersey material. That revolutionary design contributed in modernizing the lines, streamlining shapes, and revisiting the relationship to the body. With Artifort, Pierre Paulin designed a variation of the classic “Crapaud” armchair, the F560 chair, called “Mushroom” in 1969. As Cloé Pitiot remarked: “His chairs become monobloc shapes or chromatic punctuations.”⁴ In 1968, the F300 and F577, called “Tongue”, became part of the New York MoMA collection. In 1967, Michel Laclotte, the then head of the paintings Department of the Louvre, contacted Jean Coural, the Comptroller general of Mobilier national to discuss selecting a designer for the makeover of the Grande Galerie at the Louvre. Pierre Paulin designed the “Borne”, a seating system shaped like a circular bench, in green. “This big, 10-seater conversation bench evokes the “borne”⁵ benches from the 19th century. I reinvented them without knowing it, almost with olfactory instinct.”⁵ In 1969, once again, he flouted existing shapes when he designed the “Dos à Dos”, an evocation of the “boudeuse”⁶ chair, and the “Face à Face”, a reinterpretation

of the conversation bench, for the Maison de la Culture in Rennes.

The orders of the State
In 1969, Pierre Paulin was commissioned to work on the private presidential apartments at the Elysée Palace. The Pompidous wanted to have modern spaces built, that could be reconverted entirely and that would not be a source of noise. Pierre Paulin designed a stand-alone structure to be assembled on site made with prefabricated components. The veiled architecture forms a polyester tent, a cathedral with a rib vault in oatmeal color, while filtered lighting casts a rosy glow. The dining room, the only room that remained after the arrival of Valéry Giscard d’Estaing in 1975, looks like a masterpiece thanks to its ceiling covered with 9,000 lighted glass ribs. In 1970, Pierre Paulin designed the “Amphis” sofa commissioned by Mobilier national for the Osaka Universal Expo. From 1968 to 2008, collaborating with Mobilier national and ARC (Research and Design Institute) enabled him to continue his research on new techniques and materials⁶. The Jousse Entreprise gallery wanted to take a look back at those landmark years in the career of Pierre Paulin and to shed light on the role of Mobilier national in popularizing and promoting the designer. In fact, the Elysée lamps and furniture were produced with the support of ARC and through producers handpicked by Mobilier national. Verre et Lumière was in charge of producing the lamps, while Mangau – Alpha International took care of furniture. The reproduction rights were granted for a short period of time and on the condition that the reproductions be slightly different from the originals. The exhibition entitled “Pierre Paulin: Elysée Palace” attempts to show the designer’s connections to the government.

The Seventies
In 1972, Pierre Paulin presented a model for an avant-garde, modular interior



© Olivier Ansellem

design to Herman Miller. Influenced by oriental and Japanese design, he developed lightweight and ethereal pieces where rugs double as seats and bookcases turn into privacy screens. More than pieces of furniture, these micro-architectures contribute to the reinvention of the way we inhabit our homes. An experiment that Herman Miller declined due to lack of funds in the midst of the oil crisis, but which allowed Pierre Paulin to fully engage in space design as well as in a comprehensive vision of design, ranging from design to distribution. At the end of 2014 at the Design Miami Fair, Louis Vuitton sponsored the development of 18 prototypes of the “Residential

Program” project designed by Pierre Paulin for Herman Miller. Presented as part of the “Playing with Shapes” exhibition, all eighteen one-off pieces were bought, which reinforced Louis Vuitton’s image as an ally in the funding of forgotten major design projects. In 2013, Charlotte Perriand’s Maison au bord de l’eau was presented at Design Miami. In 2014 the art director of the Nicolas Ghesquière firm provided “kilometers” of Amphis sofas specially made for the occasion for his guests at a Monaco parade.

The first design agency
In 1975, Pierre Paulin founded the ADSA firm with Maia Paulin and Marc Lebailly. It was

renamed ADSA+Partners after Roger Tallon and Michel Schreiber joined the company in 1984. A trend influencer, ADSA designed products – the Calor Jet Line 30 iron, a dinnerware set for the Manufacture de Sèvres, a garden furniture set in synthetic resin for Allibert & Stamp, a Trocadéro collection for Jacob Delafon – as well as public halls –the Gare de Versailles Rive Gauche hall and the Méditerranée Hall at the Gare de Lyon. The firm also provided consulting services in art direction – signage at the Parc des expositions Paris Nord, and in branding – Air France. Dividing his time between ADSA and ARC, Pierre Paulin accepted a commission from François Mitterrand to redesign his office in 1984. Twelve models, consisting in all of 25 pieces, were created. With ARC, Pierre Paulin developed furniture with a more classic style, ranging from gothic – “Cathédrale” table (1980), to ancient – “Curule” chair (1982) – or oriental – “Palmette” chair (1981). Ahead of his time, Pierre Paulin brought handicraft back to its rightful place, paving the way for slow design”⁷.

New editions
After the merger between ADSA and Havas and the subsequent take over by Eurocom (renamed Euros-RSCG) in 1992, Pierre Paulin left ADSA in 1995 and moved to la Calmette in the Cevennes mountains where he continued his research work on architecture, design and landscaping. In 1999, Tom Dixon, then artistic director of Habitat, reissued the “Amphis” sofa and the F560/Mushroom chair. In 2001, Pierre Paulin began working with Magis and created the Flower chair and a reproduction of the Elysée bookcase. In 2008, he joined Ligne Roset whose catalog featured 18 Pierre Paulin products.

The tributes
In late 2015 the Galerie Perrotin presented exceptional pieces produced in limited series in partnership with Paulin Paulin Paulin, the family-run entity that

Maia Paulin and their son Benjamin founded for the purpose of disseminating, promoting and preserving the designer’s legacy. The presentation included “Déclive”, an undulating articulated rug, a dream-like piece straight out of an idealized Orient for which there are only two prototypes in existence; the “Tapis Siège” and the “Dune” Ensemble, designed for the Herman Miller project are a testament to Pierre Paulin’s avant-garde vision. The sculptural “Cathédrale” table, designed for ARC in the 1980s as well as “Jardin à la Française”, a set of rugs and armchairs commissioned by Mobilier national in 1986 for the hypostyle hall of the Palais d’Iéna were also part of the pieces jointly selected by Paulin Paulin Paulin and the Galerie Perrotin. In 1987, Pierre Paulin was honored with the Grand Prix National de la Création Industrielle. His pieces are part of the biggest design collections in the world such at the MoMA in New York, the Centre Georges Pompidou in Paris, and Victoria&Albert Museum in London. In 2007, the Villa Noailles dedicated an exhibition to his work. The following year, his collaboration with Mobilier national led to a retrospective exhibition at Galerie des Gobelins while a monographic exhibition of his work was held at the Grand Hornu Images in Belgium.

The Centre Pompidou Exhibition
Pierre Paulin is currently the subject of a first monographic exhibition at the Centre Georges Pompidou. Over 40 years worth of design creations are featured through 70 pieces of furniture thanks to a recent archives donation from the designer’s family. Cloé Pitiot is offering a reinterpretation of Pierre Paulin’s body of work. The iconic creations of one of the most famous French designers are rooted in a society undergoing cultural and economic change. Pierre Paulin’s “furniture for all” embraces the technical revolutions of its time, liberating the human body from any social constraints: “New technologies for new forms”. The resulting shapes are modular. Sensual functionalism speaks of requisite comfort. Like in Japanese or oriental interiors, the center of gravity of his constructions is lower, they are open and accessible, while their colors bring out the space and the shell. All in all, Pierre Paulin reinvented the chair. He designed over 200 models throughout his career, transcended space design, inciting us to be the architects of our own interiors, and created the first design firm in France. He artfully captured the spirit of the times, but most especially, he was ahead of it. “He is among those

who reinvented everything: the fabrication method, the use of furniture, the notion of comfort. He paved the way for us,” said Erwan Bourroullec of Pierre Paulin⁹. Although a visionary, he had a classic style in his concern for composition as well as his partiality for slow design, which he developed at ARC. The winding configuration of the exhibition echoes Pierre Paulin’s career: a bold paradox¹⁰.

* Also called “courting bench” or “Kissing bench”, is a bench with two parallel seats, facing in opposite directions with a shared arm separating them.
** A chair with two seats facing in opposite directions with a shared backrest separating them.
¹⁻⁸ Pierre Paulin, an interview by Catherine Deydier and Pierre Léonforte, limited edition, Les Echos, Paris #23, appeared in supplement N° 19012 dated October 17, 2003.
² Alain Gheerbrant, manuscript, Paris 1983, Saint-Roman-de-Codières, Maia Paulin archives quoted in Cloé Pitiot’s “Audace d’un paradoxe,” Pierre Paulin, exhibition catalog, Paris, Centre Pompidou, 2016.
³ Lionel Blaisse, “Quel design pour demain ? Entretien avec Pierre Paulin”, Archi Créé, Paris, n°354, 2002.
⁴⁻⁷⁻¹⁰ Cloé Pitiot, “Audace d’un paradoxe”, Pierre Paulin, exhibition catalog, Paris, Centre Pompidou, 2016.
⁵ Elisabeth Vedrenne, Anne-Marie

“I am not a master thinker. I am a follower. The person doesn’t exist; the product must come first”¹

Fèvre, Pierre Paulin, Paris, Dis Voir publications, 2001.
⁶ The Atelier de Recherche et de Création (Research and Design Institute) founded in 1964 on the initiative of André Malraux and Jean Coural was designed to give a makeover to the collections of Mobilier national and to promote a contemporary French style, providing the biggest domestic designers with the institution’s workshops to develop their experimental work. The ARC presented the prototypes to French producers who wanted to sell the pieces.
⁹ Nadine Descendre, “Pierre Paulin, l’homme l’oeuvre,” Paris, Albin Michel, 2015.

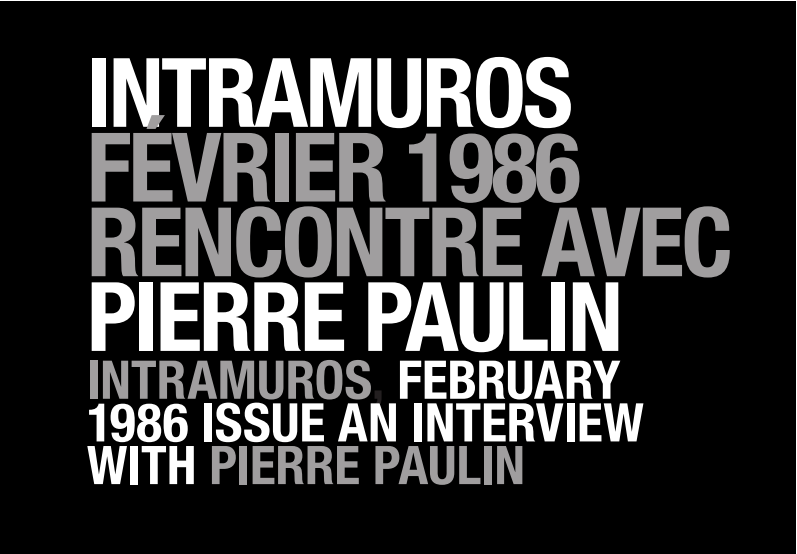
Le Palais de l'Elysée aménagé à la demande du président Georges Pompidou, Jousse Entreprise.

Canapé trois places “Élysée”, Jousse Entreprise.

Il y a trente ans, Christiane Germain interviewait Pierre Paulin pour Intramuros. Nous avons choisi de publier à nouveau l’intégralité de cet échange avec le designer. Un témoignage unique.

Votre métier de designer, comment le définissez-vous. Y-a-t-il un code ?

Pierre Paulin : Je ne peux pas en donner une définition simple, précise. Est-ce un bien, est-ce un mal ? Un boucher, un maçon, on connaît leur fonction, leurs compétences. Médecin, chercheur au CNRS, on sait à qui on a affaire. Une seule certitude dans mon métier, je ne peux être un chercheur. Je suis condamné à être un trouveur. J’ai un service à rendre. On attend de moi des objets propres à la consommation, confortables lorsqu’il s’agit de meubles. Alors designer, ça signifie quoi ? Dans les pays anglo-saxons, cela veut dire dessiner, designer, réaliser, etc. En France, si j’en crois la bible de Tallon, un designer est toujours industriel. Il est un artiste en tôle, boulons, pièce mécaniques. Il serait amoindrisant qu’il s’occupe de ce qu’on appelle l’agencement, l’architecture intérieure. Or le problème se pose, ne serait-ce que pour les gares, les hôpitaux, etc. Les architectes ayant pour la plupart perdu la main, délèguent ce travail. C’est ainsi qu’il y a un Syndicat des Architectes d’Intérieur qui, dans l’ensemble, regroupe



des incompetents. Dans le design aussi, il y a des incompetents. Ce n’est pas le cas de Tallon, ni celui de Dieter Rams, le designer de Braun qui, comme Charles Eames, crée une poésie à la manière de Bach, simplement en passant par la technique, sans s’obliger à rajouter un peu d’esbroufe, à gonfler un peu la ligne pour flatter les gens.

Comment êtes-vous devenu designer ?

P. P. : Je suis un des rares à pouvoir dire que je suis designer à la deuxième génération. J’avais un oncle qui, en 1938, a dessiné la voiture Streamline pour Bentley. Il en a été édité une petite série qui fut détruite dans un bombardement à Dunkerque. Mon oncle fut fusillé par les Allemands en février 42 après un procès pour espionnage au profit des Anglais. J’ai beaucoup d’admiration pour lui.

Quelle a été votre formation ? Qui vous a remarqué en premier ?

P. P. : C’est une période qui ne m’intéresse pas beaucoup. Il me semble que je n’existais pas encore vraiment. Vers 25 ans, j’ai commencé à dessiner des objets qui ont retenu l’attention d’un petit cercle. Le premier à penser que j’étais capable de dessiner quelque chose de convenable a été Maxime Old qui était professeur à l’école Camondo, où on nous apprenait les boiseries Louis XV, ce que je trouvais très ennuyeux. Le fait que Old y soit m’a encouragé. Et plus tard, je me suis rendu compte que l’apprentissage du latin, des styles, m’avait donné une rondeur, une connaissance du passé qui m’aidaient à attaquer l’avenir.

Dès vos débuts, vous avez fait une recherche sur le siège ?

P. P. : J’ai beaucoup travaillé sur des sièges collectifs, tenté de créer des sièges conviviaux. Nous étions quelques-uns à nous intéresser à des meubles bas, qui sinuent dans l’espace. Je crois avoir dessiné le premier du genre. Aujourd’hui, nous sommes en pleine régression. On dessine des sièges hauts, étroits, inconfortables, pas nécessairement comme des objets d’art, des objets surréalistes, des “objets pour rien”, qui nient la fonction. La plupart des gens ne sauraient pas créer un objet en rapport avec le marché. Ils font des sièges qui piquent les fesses, déchirent les pantalons. Il y a une violence inouïe dans notre époque et les créateurs hurlent pour qu’on les remarque. Ils veulent se vendre sur le forum. Moi, je cherchais à vendre mes produits. Le premier siège que j’ai dessiné est maintenant dans la collection du Musée des Arts décoratifs. Il date de 1954.

Cela fait donc plus de trente ans de créations signées Paulin.

P. P. : Plus de trente ans de vie professionnelle. Quelqu’un avec qui j’avais eu un conflit m’a écrit récemment que j’étais une diva déchue. L’auteur de cette lettre gravite autour des Affaires culturelles. Pour moi, fussent-ils socialistes ou de droite, ces gens profitent de nous, nous utilisent. Sur quoi viennent-ils légiférer ? Qu’ils nous laissent travailler et qu’ils gagnent leur vie autrement que sur notre dos. On n’a besoin d’aider personne. Je n’ai pas eu besoin du VIA. Les créateurs qui doivent survivre survivent. Tout le monde ferme sa gueule parce que les uns ou les autres ont reçu un peu d’argent, de-ci de-là. Mais à quel prix tout cela ! Ces projets, ces organisations, ces concours ! Et qui en profite ? Les bons sculpteurs, peintres, architectes, designers n’en ont pas besoin. Que le pouvoir leur rende hommage en choisissant certains d’entre eux, très bien ! Mais je trouve scandaleux de se permettre d’organiser des concours. Lorsque j’ai évoqué ces problèmes au cours d’une discussion publique au Salon des Artistes Décorateurs (SAD), certains confrères m’ont qualifié de traître.

Comment analysez-vous l’évolution récente dans la création du mobilier ?

P. P. : Deux architectes américains ont, pour s’amuser, cartonné, au sens découpage, un néo-style, un style néo-traditionaliste. Et, de l’autre côté de l’Atlantique, ils ont reçu une réponse incroyable. Ettore Sottsass a pris au sérieux

ce que Roche et Venturi ont pris à la rigolade. Lui-même et l’industrie italienne avaient besoin d’un coup de jeune. Cette industrie, qui avait développé des produits internationalement reconnus comme l’élite en matière d’ameublement, était devenue grisonnante. La période fonctionnaliste, née avec l’essor du charbon en Grande-Bretagne, l’industrie chimique en Allemagne, l’industrialisation de la France sous Napoléon III, tout ce grand mouvement s’est effondré comme un cadavre, estompé comme un nuage dans les années 70-75. Personne ne s’en est aperçu, pas même moi qui y étais installé confortablement, parmi les derniers représentants de cette école. Alors Ettore est arrivé... ! Tels des nécrophages, les néo-classiques ont dévoré le cadavre. Sottsass était connu pour son langage, ses idées philosophiques, ses attitudes politiques, ses remises en question personnelles et professionnelles. Mais il était peu connu du grand public. A la soixantaine, il a eu une furieuse envie d’être célèbre, ce qui est normal quand on a une œuvre intéressante. Mais il était pris dans Olivetti, dans la machinerie industrielle. Alors il a tout chamboulé, comme un homme qui se cherche. Ce faisant, il a provoqué l’avalanche. Il l’a produite avec un talent que seul un Italien peut avoir en la matière. Une mise en scène avec prologue, finale et conclusion. Car ces articles qui disaient que l’opération Memphis était terminée coupaient les jambes à tous les suiveurs. Je suppose que l’opération post-moderniste amènera quelque chose de totalement nouveau, qui laissera le fonctionnalisme au vestiaire, comme une armée tombée en dé-

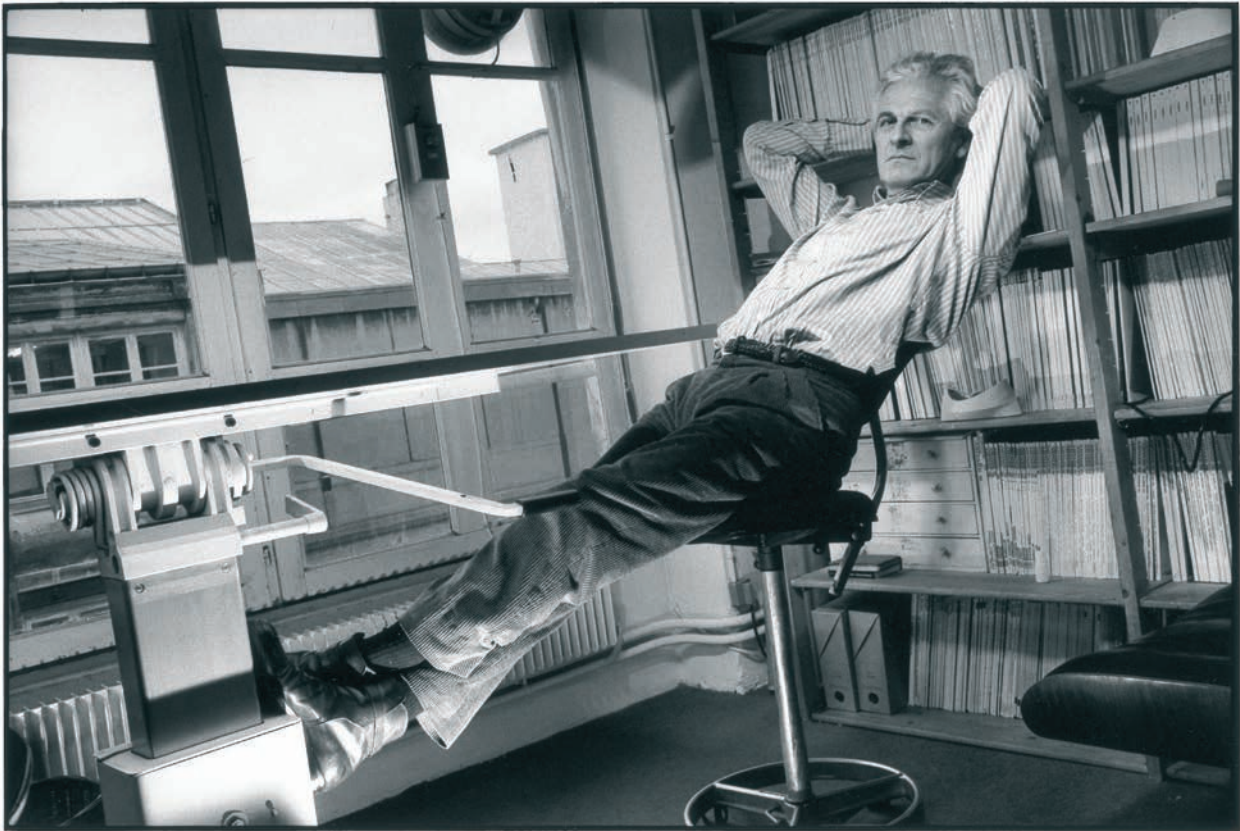
suétude. On le laissera aux ingénieurs, aux constructeurs de matériel de guerre. Sur le moment, la clownerie de Sottsass m’a prodigieusement agacé. En même temps je l’ai envié parce que c’était génial. Il a mis fin à quelque chose qui n’en finissait pas de mourir et que les Anglo-Saxons tenaient encore haut et fort. Finis les Van der Rohe, les Neutra, les Gropius, la grande école anti-nazie, l’école américaine elle-même née de l’école anglaise. Finie cette histoire à laquelle la France n’a participé que de loin, par l’intermédiaire d’un Protestant suisse qu’on nomme Le Corbusier.

Comment voyez-vous l’architecture de demain ?

P. P. : Le métier d’architecte a été squeezé par les entreprises d’ingénierie qui le seront, à leur tour, par les groupes financiers.

Et l’avenir des designers ?

P. P. : En France, dès que paraît un homme d’intérêt particulier, on a tendance à lui couper les ailes. S’il résiste, on s’incline, sinon on ne s’incline pas. Dans le premier cas, je mettrai le nom de Starck. Il a atteint une certaine sérénité, il a de l’humour. Dans le second, celui de Paulin. Moi, je n’ai pas d’humour, alors je travaille avec les Anglo-Saxons, les Japonais, les Hollandais, etc. Et dans le plaisir que j’ai à travailler à l’étranger, il y a celui des rencontres avec Verner Panton, Ingo Maurer, des gens que j’admire, en qui j’ai confiance. Je suis né à Paris, mais mon père était d’origine lorraine et polonaise, ma mère était Suisse. L’éducation que j’ai reçue ne correspond pas à la mentalité française. Je me



Pierre Paulin à l’agence AD SA, photographié par Luc Perenom en 1986 à l’occasion d’une interview pour Intramuros.

sens en porte-à-faux devant leur côté rusé, combinard. Je supporte mal le parisianisme et l'attitude de la bourgeoisie française vis-à-vis des créateurs.

C'est-à-dire ?

P. P. : La bourgeoisie par exemple, pratique le mécénat, s'intéresse aux artistes, les honore. Les industries les soutiennent financièrement. En France, la Régie Renault humilie Dubuffet, l'un des plus grands peintres de son temps, en ne réalisant pas le projet qu'il a conçu pour elle. Ceci par la suffisance, les certitudes de ceux qui sortent des grandes écoles. Voilà pourquoi l'architecture française a achoppé, pourquoi il n'y a pas eu de grand design. L'industrie est en difficulté parce que les industriels ont fait passer les créateurs par l'escalier de service. Mais tout cela est en train de changer.

Et Paulin à l'Elysée ?

P. P. : En 1971, le président a fait un geste politique. En ce qui concerne Mme Pompidou, cela correspondait à un goût personnel. Ils ont vécu dans mon décor jusqu'à sa mort. A l'arrivée de Giscard, une partie a été retirée. Mais la "salle à manger Paulin" subsiste. Je trouve que François Mitterrand a bien fait de renouveler ce geste en invitant plusieurs designers, au lieu d'un seul. Starck a fait 25 m² pour l'Elysée et il en a retiré un maximum. Moi, j'en avais fait 300, et j'ai reçu la baraque sur la tête. J'étais seul. Il aurait fallu quelqu'un pour s'occuper des relations publiques. J'appartiens à une génération qui a une attitude austère vis-à-vis des médias. A ma première émission télévisée je n'ai pas dit deux mots, alors que mon fils Benjamin, qui a 7 ans, aurait été très à l'aise. Tout ceci pour dire qu'après l'Elysée je me suis retiré de la scène pendant 7-8 ans.

Et aujourd'hui ?

P. P. : Aujourd'hui, les meubles ne sont qu'une partie de mon activité. Je collabore avec une vingtaine de personnes dans des domaine divers. J'ai donc dépassé le cap "diva". Je suis l'homme d'une entreprise, d'un travail collectif, et non plus un autocrate, un homme-orchestre.

Parlez-nous encore de Pierre Paulin 1954.

P. P. : A cette époque, je me considérais comme mobilisé pour une action de salut public. Il fallait raser le passé pour construire l'avenir. C'est ce qui fait la force des hommes jeunes. Ils ne voient que leurs rêves. Je jugeais mes prédécesseurs avec la dureté avec laquelle les jeunes de maintenant me regardent. Peut-être un jour, reconnaîtront-ils mes mérites à travers les leurs. Mais pour survivre, on doit tuer le père. Aujourd'hui, à 58 ans, je suis devenu le père. Et ça, ça m'emmerde.

Quelles sont les grandes étapes de votre carrière ?

P. P. : Chaque jour est une étape, chaque jour est une angoisse, parce que j'essaie de maintenir une autocritique permanente. Je veux avoir une vision fiévreuse de mon travail. J'ai besoin de continuer à servir les autres avec le plus d'honnêteté possible.

Avez-vous l'impression parfois d'être en avance, en retard ou juste au diapason d'une époque ?

P. P. : Les moments qui me font peur, c'est quand je me prends en flagrant délit d'autosatisfaction. Là, je sais que je ne suis plus dans le coup. Mais prenons un grand exemple comme Bach. Il y a eu un moment où ses fils l'ont lâché, comme une voiture de course lache un vieux tacot. Est-ce que aujourd'hui, avec le recul, nous jugeons différemment les œuvres de cette époque par rapport aux précédentes ? Dans l'immédiat, c'est la notion de mode qui pose problème. Moi-même je suis cruel. Je dis que ce qui a été dessiné de meilleur dans les années d'après-guerre, jusqu'en 70-75, est dix fois plus moderne que tout ce qui sort du creuset réactionnaire de Memphis. Il est difficile pour ma génération, qui a suivi le progrès pas à pas, avec passion, d'accepter ceux qui disent : "le modernisme, c'est bon pour la science, le spatial, la médecine. Mais on ne va tout de même pas en mettre chez soi." Les gens en ont assez du progrès, ils demandent grâce, ils ont envie de se vautrer dans quelque chose d'informe. Certains journaux se sont saisis du phénomène, ont publié des articles définitifs sur cette phase au lieu de la considérer comme un palier d'arrêt.

Comment réagissez-vous devant vos objets dans les musées ?

P. P. : C'est une émotion formidable. Je trouve que ce n'est pas mérité, et je m'arrange pour croire qu'ils sont de quelqu'un d'autre. Je pense que c'est trop tôt et que je serai vidé comme un voyou qui est rentré par la fenêtre.

Votre cadre de vie personnel, pouvez-vous le décrire ?

P. P. : J'habite une maison dont on me dit qu'elle est réussie, qu'elle est chouette ; mais pour un créateur une maison finie, c'est l'ennui, c'est la pierre tombale. Je devrais partir. Dans ma vie, j'aurais dû partir vingt fois. Et d'ailleurs, mon métier on doit le pratiquer en pensant toujours au mot "partir".

Propos recueillis par Christiane Germain



Canapé "Pumpkin", 1971. Réédition 2008, Ligne Roset

Thirty years ago, Christiane Germain met Pierre Paulin for Intramuros. We decided to publish the whole interview. A unique testimony to the design culture.

How do you define your profession as a designer? Is there some kind of code? Pierre Paulin: I cannot give you a simple and precise definition. Is it a good or a bad thing? You know what a bricklayer or a butcher does and what they are good at. When you talk about a physician or a researcher at the CNRS, you know who you are dealing with. The only certainty in my profession is that I cannot be a researcher. I am condemned to be a finder. I have to be of service to society. I am expected to create consumer objects, which must be comfortable when it comes to furniture. So what does designer mean? In Anglo-Saxon countries, it means someone who designs, draws, creates. In France, if Tallon's Bible is something to go by, a designer is always an industrial designer. He is an artist in sheet metal, bolts, and mechanical parts. It would be demeaning for him to have to take care of organization and interior architecture. But now, there is a problem namely when it comes to railway stations, hospitals, etc. For the most part, architects have lost their touch and delegate the work. That's why you have the Interior Architects' Union, which as whole, is a group of incompetents. There are also

incompetents in design. Tallon is not one of them. Neither is Dieter Rams, the designer of Braun, who, like Charles Eames, creates poetry in the manner of Bach merely through the use of technique and without having to resort to bluff or exaggeration to flatter people.

How did you become a designer?

P. P.: I am one of the few people who can say that they are a second-generation designer. I had an uncle who, in 1938, designed the Streamline for Bentley. The limited edition that was produced was destroyed in a bombing in Dunkirk. My uncle was shot by the Germans in '42 after a trial found him guilty of espionage for the English. I have a lot of admiration for him.

What is your background?

Who noticed you first?

P. P.: I am not much interested in that period. It seems to me that I didn't really exist yet. When I was about 25, I started to design objects that attracted the attention of a small circle. The first one to think that I was capable of designing something was Maxime Old, a professor at Camondo, where we studied Louis XV woodwork and which I found very boring. Old's presence was what kept me going. Later, I realized that learning Latin and styles allowed me to gain a sense of simplicity and knowledge of the past that helped me tackle the future.

Did you work on chairs from the beginning?

P. P.: I did a lot of work on seats for public places. I tried to design user-friendly seats. There were a few of us



Bibliothèque "Fil", 1972. Réédition 2015, Ligne Roset



Bureau CM 141 édité par Thonet, 1954. Réédition "Tanis" 2008, Ligne Roset



Fauteuil "Elysée", 2012. Ligne Roset

"Daybed", 1953. Réédition 2015, Ligne Roset



who were interested in low-standing furniture that winds in space. I believe that I designed the first piece of the kind. Today, we are in a state of regression. We design high, narrow, and uncomfortable chairs, not necessarily like art objects or surrealistic objects, but 'objects for nothing' that ignore function. Most people would not be able to create an object that is in keeping with the market. They make chairs that poke at your buttocks and rip your trousers. There is incredible violence in our time and designers scream for attention. They want to sell themselves on the forum. I was trying to sell my products. The first chair I designed is now part of the collection of the Musée des Arts Décoratifs. It dates back to 1954.

So it has been over thirty years of design by Paulin.
P. P.: Over thirty years of professional life. Someone with whom I had a disagreement has recently told me in a letter that I was a deposed diva. The author of that letter moves in the Cultural Affairs circle. To me, whether they are socialist or right-wing, these people exploit and use us. They should mind their own business and let us do our job and earn a living in some other way than at our expense. We don't need to help anyone. I didn't need the VIA. Designers who are meant to survive will survive. Everyone shuts up because this one or that one got a little bit of money from here or there. But at what cost? All these projects, organizations, and competitions... Who benefits? Good sculptors, painters, architects, and designers don't need them. If the government wants to honor one of them, that's fine, but I think that taking the liberty of organizing competitions is an outrage. When I brought up these problems during a public debate at the SAD (Salon des Artistes Décorateurs), some of my colleagues called me a traitor.

What do you make of the recent boom in furniture design?
P. P.: Just for fun, two American architects came up with a model of neo-traditional style building. They got an incredible response from the American public. Ettore Sottsass studied seriously what Roche and Venturi did for fun. He and the Italian industry needed rejuvenating. That very industry — which had developed products that were accepted worldwide as being the best in furniture-, was getting a little old. The functionalist period — born with the growth of the coal industry in Great Britain, the chemical industry in Germany, the industrialization of France under Napoleon III — collapsed and vanished between 1970 and 1975. No one

realized it, not even I who was comfortably settled in it, standing among the last representatives of that school. Then Ettore came! Like necrophagous creatures, the neo-classical bunch devoured the remains. Sottsass was known for his language, philosophical ideas, political views, and his personal and professional introspection. However, he was little known by the general public. As he approached sixty, he had a great urge to become famous, which is normal when you have an interesting body of work. But he was busy with Olivetti, designing industrial equipment. So he turned everything upside down, like a man trying to sort himself out. In so doing, he triggered the avalanche. He did with a talent that only an Italian can have: he did a production with a prologue, a finale, and an epilogue, because those articles that said that the Memphis movement was over did discourage the followers. I suppose that the postmodernist movement brought something entirely new, which pushed functionalism out of sight like an army that has become obsolete. It was left to engineers and warfare manufacturers. At the time, Sottsass' antics bothered me tremendously. But at the same time, I envied him because what he was doing was great. He ended something that wouldn't die and that the Anglo-Saxons were still holding on to. Out with the Van der Robes, Neutras, and Gropiuses, the great anti-Nazi school, and the American school which derived from the English school. We were done with a story in which France participated from a distance through the involvement of a Swiss Protestant called Le Corbusier.

How do you envision the architecture of the future?
P. P.: The profession of architect has been sidelined by engineering companies, which in turn will be sidelined by financial groups.

How about the future of designers?
P. P.: In France, as soon as a man of particular interest emerges, we tend to clip his wings. If he resists, then we give in, otherwise we don't. I'd put Starck in the first category. He has achieved a certain sense of serenity; he has a sense of humor. In the second category, I'd put Paulin. I have no sense of humor; therefore I work with the Anglo-Saxons, the Japanese, and the Dutch, etc. The pleasure I get from working abroad includes meeting people like Verner Panton and Ingo Maurer whom I admire and trust. I was born in Paris, but my father was a Polish born in the Lorraine region; my mother was Swiss. The way I was brought up does not go well with French mentality. Their

conniving and scheming sides make me feel awkward. I have little tolerance for parisianism and the attitude of the French bourgeoisie toward designers.

Which means...?
P. P.: For example, the bourgeoisie engages in cultural patronage, takes an interest in artists and honors them. The industry gives them financial support. In France, Renault is humiliating Dubuffet, one of the greatest painters of his time, by refusing to produce the project that he designed for the company because of the conceit and self-assurance of those who attended the major schools. This is the reason why French architecture is stumbling, the reason why there has been no great design. The industry is in trouble because industrialists would attach little value to the role of designers. But all that is changing.

Can you talk about the Elysée Palace?
P. P.: In 1971, the president made a political gesture. As for Madame Pompidou, it was a matter of personal taste. They lived in my décor until his death. When Giscard arrived, part of it was removed, but the "Paulin dining room" is still there. I think it was a good move on the part of François Mitterand to make the same gesture by inviting many designers instead of only one. Starck was in charge of 25 square-meters and he got a lot out of it. I did 300 square-meters and they sent me packing. I was alone. There should have been someone in charge of public relations. I belong to a generation that has a tough attitude toward the media. On my first television show, I didn't say much, whereas my son Benjamin who is seven would have felt very comfortable. I just want to say that after the Elysée Palace episode, I removed myself from the scene for seven or eight years.

C. G.: What about today?
P. P.: Today, furniture design is just one part of my activity. I work with about twenty people in various areas. So I am over the "diva" phase now. I work for a company, doing collective work. I am no longer an autocrat or a one-man band.

Tell us more about the Pierre Paulin of 1954
P. P.: At the time, I believed I was drafted to carry out an action of public salvation. It was necessary to start with a clean slate to build the future. That's what makes the strength of young men: they only see their dreams. I judged those who came before me with the same harshness with which the youth of today looks at me. Maybe one

day they will recognize my merits through their own. But in order to survive, one must kill his father. Today at 58, I have become the father and that pisses me off!

What are the major stages of your career?
P. P.: Each day is a stage; each day brings anxiety because I try to practice a permanent criticism of myself. I want to have a fervent vision of my work. I need to continue to serve others as honestly as possible.

Do you sometimes have the feeling of being ahead of, behind or just in tune with the times?
P. P.: The times that worry me are those when I catch myself in a state of self-satisfaction. Then I know that I am out of touch. But let's take a big example like Bach. At some point, his sons outdid him just like a racing car leaving a heap behind. Looking back today, do we judge the great works of those times any differently from those that preceded them? For the time being, the notion of fashion is the problem. Even I am cruel. I say that the best designs from the post-war period until the period between '70 and '75 were ten times more modern than anything that came out of the reactionary Memphis melting pot. It is difficult for my generation, which has followed progress step by step and with passion, to agree with those who say: "modernism is good for science, the space industry, and medicine, but not for our homes." People are tired of progress; they are begging for mercy; they want to loll in a shapeless thing. A few newspapers explored the phenomenon and wrote definitive articles on that phase rather than considering it as a landing.

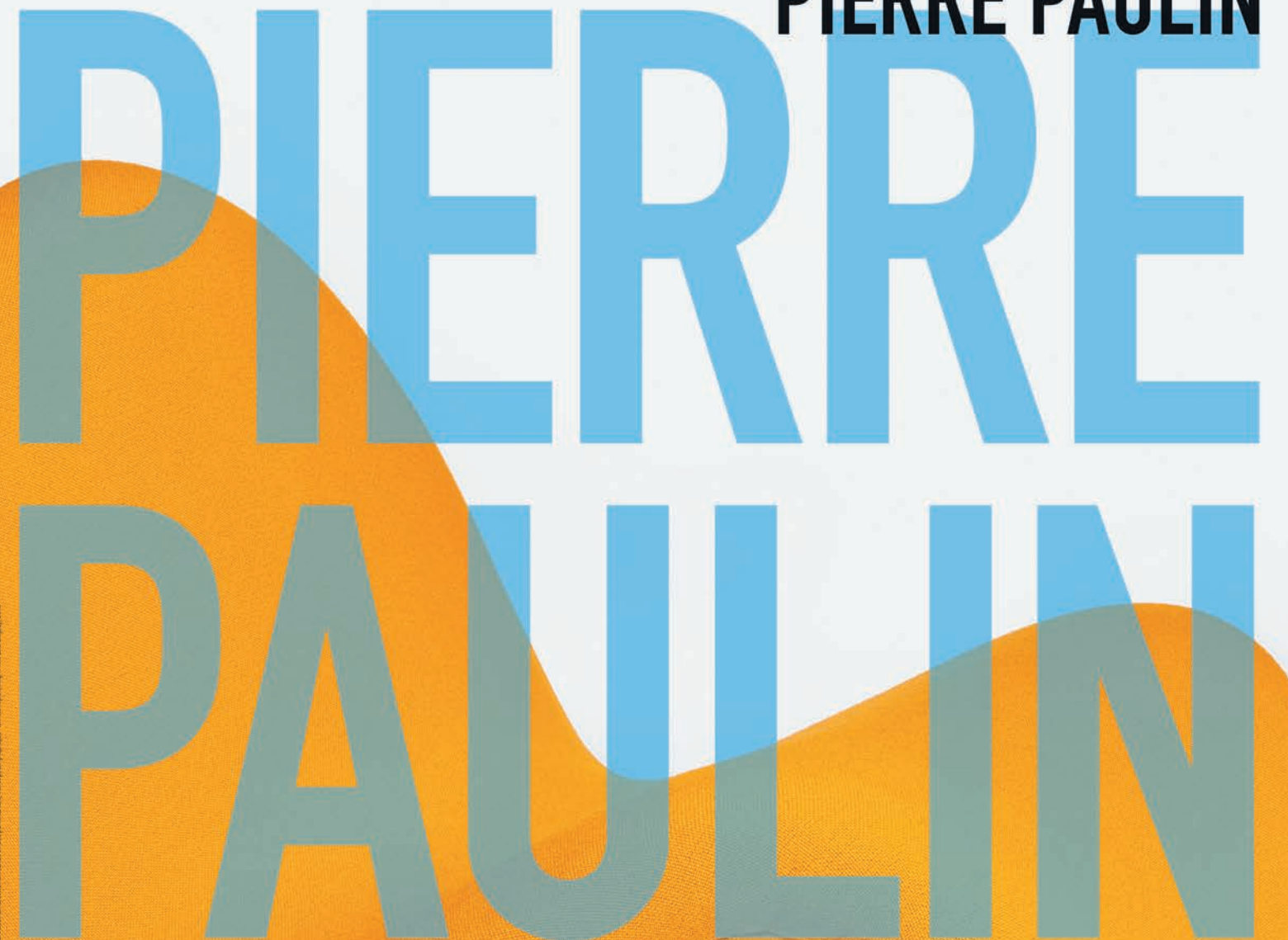
How do you react when you see your objects in museums?
P. P.: It's an extraordinary feeling. I think that it's not deserved, but I manage to make myself believe that they are by someone else. I think it's too soon and I will be kicked out like a hoodlum that came in through the window.

Can you describe your personal life?
P. P.: I live in a house which people say is accomplished and nice. But for a designer, an accomplished house is boring. It's the beginning of death. I should leave. In my life, I should have left twenty times. In fact, in my profession you always have to think about the word "leaving".



EXPOSITION 11 MAI - 22 AOÛT 2016

PIERRE PAULIN



Centre
Pompidou

En partenariat média avec

PARIS
PREMIERE

LE FIGARO

marie claire
Maison

RTL