

FAITS DIVERS, FAITS HISTORIQUES DANS L'UNIVERS FICTIONNEL D'ALBERT CAMUS

Nina Sjursen

Dans son beau livre sur Camus *Albert Camus ou L' imagination du désert*,<sup>1</sup> Laurent Mailhot affirme que « Les héros du théâtre et des récits de Camus n'ont pas beaucoup d'imagination ». A cet égard, il nous offre une série de citations : Meursault, par exemple, constate, qu'il n'a « jamais eu de véritable imagination ». Les victimes de la peste « imaginaient difficilement ce que l'autre pouvait faire à l'heure même où ils l'évoquaient et dans des lieux désormais si lointains [...]. Ils n'imaginaient plus cette intimité qui avait été la leur ». « J'aime la vie, déclare Jean-Baptiste Clamence, voilà ma vraie faiblesse. Je l'aime tant que je n'ai aucune imagination pour tout ce qui n'est pas elle ». Dans *Le Malentendu*, poursuit Mailhot, « Jan revient à l'auberge maternelle plein d'imagination [...], mais il perd la parole – et la vie ». Quant aux personnages des *Justes*, l'auteur cite Dussane au sujet de la Grande-Duchesse : « Il eût fallu qu'elle trouvât le ton de François d'Assise ou de Catherine de Sienne. Camus n'a su lui donner que le vocabulaire d'une honnête paroissienne de Sainte-Clothilde. Un certain souffle d'imagination lui a manqué »

Ces citations nous ont donné l'idée de poursuivre l'analyse de Mailhot sur le plan des personnages, en examinant le rôle de l'imagination chez Camus en ce qui concerne l'histoire même des œuvres, ou en d'autres termes, les rapports de l'auteur avec l'imagination. A ce sujet on trouve dans les *Carnets II* une entrée capitale : « Ce qui me gêne dans l'exercice de la pensée ou la discipline nécessaire à l'œuvre, c'est l'imagination. J'ai une imagination déréglée, sans mesure, un peu monstrueuse ».

Après une telle confidence, on est en droit de demander, si c'est cette méfiance envers ses propres forces créatrices qui lui a fait choisir des faits divers et des faits historiques comme source unique de presque toutes ces œuvres. Car, en effet, même un bref regard sur le théâtre de Camus permettra de constater que les trois pièces *Le Malentendu*, *Caligula* et *Les Justes* sont bien tirées directement d'un fait divers ou d'un fait historique. *L'Etat de siège*, par contre, n'est pas une adaptation du roman *La Peste*, mais une dramatisation du mythe de

---

<sup>1</sup> Les Presses de l'université de Montréal, 1973, p. 74

la peste, dont Camus avait « l'ambition de faire [...] un spectacle total », dit Jacqueline Lévi Valensi. Quant aux récits et nouvelles de Camus, seules *La Peste* et *La Chute* seront intéressantes à traiter dans la perspective de faits divers, faits historiques, mais faute de place, nous traiterons ici uniquement *La Chute*. *Le Premier homme*, que la critique range dans la catégorie de l'autobiographie fictionalisée, constitue un cas à part, étant donné que dans ce texte, l'imagination a dû céder la place à la mémoire. Enfin, comme on le sait, l'Histoire est d'une certaine manière absente de *L'Etranger* (à l'exception d'une brève référence à l'acteur Fernandel). Ce qui est moins connu, c'est l'existence d'un premier roman de Camus, *La Mort heureuse*, qui constitue un pré-texte du célèbre roman. Ce roman, abandonné dans les tiroirs de son auteur, fut cependant publié en 1971.

Pour résumer, mon objectif ici sera donc de montrer que les faits divers, et les faits historiques constituent la source prépondérante dans *Caligula*, *Le Malentendu*, *Les Justes* et *La Chute*. Regardons maintenant d'abord le théâtre de Camus plus en détail en commençant avec sa première pièce *Caligula*, pièce qui appartient incontestablement à celles dont la source est historique.

D'abord il faut remarquer que Camus démontre une étonnante fidélité à sa source primaire pour *Caligula*. Pour s'en rendre compte, il suffit de lire le chapitre sur le monstrueux empereur romain dans *La vie des douze Césars*, Livre II,<sup>2</sup> de l'historien latin Suétone, dont Camus suit de très près le texte. Selon Ilona Coombs, Camus indique lui-même la façon dont il entend se servir de Suétone : « En dehors des « fantaisies » de Caligula, rien n'est historique. Ses mots sont authentiques, leur exploitation ne l'est pas ».<sup>3</sup>

Quand on sait que *Caligula* est une pièce de jeunesse écrite en 1938, on comprend l'appréciation d'Ilona Coombs, disant que *Caligula* est « une tragédie en action, vibrante de souffle et de vie ».<sup>4</sup> Cependant, la pièce ne fut publiée en volume qu'en 1944 et représentée en 1945 au Théâtre Hébertot avec le jeune acteur Gérard Philipe – qui révéla au public parisien son talent – dans le rôle de Caligula. La pièce eût un grand succès et fut jouée plus de deux cents fois. Dans les années cinquante, *Caligula* fut reprise plusieurs fois, dont les deux dernières sous la direction de Camus lui-même. Notons enfin que la réussite de *Caligula* repose sur l'alliance remarquable entre le caractère néoclassique d'un côté, et de

---

<sup>2</sup> (Romerske keisere), H. Aschehoug & Co, Oslo 1974, p.73

<sup>3</sup> 1968, A.G. Nizet, Paris, p.73.

<sup>4</sup> ibid. p- 74

l'autre le jeu de cabaret, de cirque et les parties poétiques. En d'autres mots, entre le jeu et le sérieux, la logique et la folie.

Si la conception de *Caligula*, de caractère uniquement métaphysique, date de 1938, la pensée de Camus et l'actualité de l'époque ont influencé les remaniements de la pièce que Camus entreprenait à chaque nouvelle représentation. Ainsi, à la première de la pièce, une nouvelle version s'est enrichie des résonances de la guerre. C'est-à-dire que *Caligula* incarne déjà à cette date la possibilité de deux interprétations, également légitimes : une politique, une métaphysique/existentielle. En effet, comment pouvait-on en 1945, dit Coombs, « ne pas songer à Hitler dans cette démonstration de la démente du pouvoir absolu » ?<sup>5</sup>

Dans sa présentation de *Caligula*, Roger Quillot (responsable de l'édition de *La Pléiade* de l'œuvre de Camus) nous offre une « Notice historique »<sup>6</sup> à la pièce, dont nous retiendrons par la suite quelques passages. Presque tous les personnages importants de la pièce partent de données historiques. Ainsi, Suétone parle de Chérea et Caesonia ; de même, Hélicon est mentionné comme un esclave infâme qui flattait l'empereur. Pour le rôle de Scipion, poète et ami de Caligula, Camus a choisi pour modèle un Scipio célèbre qui a vécu sous le règne du successeur de Caligula.

Dans les indications de Camus pour la pièce, « Caligula est un homme très jeune. Il est moins laid qu'on ne le pense généralement [...] ».<sup>7</sup> Camus semble donc avoir dû modifier l'extrême laideur du Caligula historique afin de rendre plus facile au public d'éprouver de la sympathie pour lui, malgré ses crimes. Toujours en s'appuyant sur les données de Suétone, Camus insiste sur la popularité de Caligula au début de son règne et sur les détails révélant la folie progressive de l'empereur, quoique Camus joue sur un autre registre soit: les insomnies de Caligula et son obsession de la lune, sa fébrilité, les grimaces horribles qu'il s'exerçait à faire devant son miroir, ses amours incestueuses avec Drusilla, ses caprices sexuels, et enfin sa cruauté monstrueuse et les humiliations qu'il faisait subir aux sénateurs qu'il méprisait. Même les jeux de l'empereur, que Camus nomme « les fantaisies », sont repris de Suétone : son identification avec la divinité, soit lorsqu'il se faisait adorer au temple, soit lorsqu'il mimait en dansant l'apparition fugitive d'un dieu ; les concours de poésie qu'il arrangeait,

---

<sup>5</sup> op.cit., p. 78.

<sup>6</sup> Théâtre, Récit, Nouvelles I, 1962, Bibliothèque de la Pléiade, Edit. Gallimard, Paris, p. 1738.

<sup>7</sup> Ibid. p. 1736

et enfin l'ironie féroce avec laquelle il organisait publiquement la prostitution à son profit en obligeant les sénateurs à y participer. Toujours d'après Suétone, on trouva dans le cabinet de l'empereur, après son assassinat, deux traités intitulés respectivement 'l'épée' et 'le poignard'. Ils contenaient les noms de ceux qui étaient destinés à mourir. On sait que Camus usa de cet élément dans le *Traité du Glaive* de Caligula. Notons enfin que certains mots de Caligula sont, paraît-il, authentiques et pris littéralement de Suétone, comme par exemple « Tue-le lentement pour qu'il se sente mourir »<sup>8</sup> et le cri final de Caligula hurlant « Je suis encore vivant ».<sup>9</sup>

Finalement, remarquons que la charpente historique présentée ci-dessus montre à quel point Camus a su se servir d'un texte de genre historique pour le transformer, grâce à son art de dramaturge, en un texte d'un tout autre genre.

*Le Malentendu* fut rédigé dans les années quarante-deux – quarante-quatre, à savoir dans l'atmosphère pesante et absurde de meurtre quotidien, d'exil et de séparation qui régna sous l'occupation, et qui fut celle dans laquelle Camus vivait lui-même. Cette toile de fond a sans doute contribué à faire du *Malentendu* la pièce la plus sinistre du théâtre de notre auteur.

Alors que la source de *Caligula* est un fait historique, *Le Malentendu* est tirée d'un fait divers sordide dont Meursault, le héros de *L'Étranger*, trouve le compte rendu dans une coupure de presse cachée sous sa paillasse de prison. A quelques détails près, la pièce est l'histoire même de ce que relate le journal, sauf que Jan n'a pas d'enfant, et qu'il n'est pas tué à coups de marteau, mais jeté dans la rivière, la nuit, après que sa sœur lui ait apporté une tasse de thé contenant un somnifère. Pour rafraîchir votre mémoire voici le texte que Meursault dit avoir lu des milliers de fois :

Un homme était parti d'un village tchèque pour faire fortune. Au bout de vingt-cinq ans, riche, il était revenu avec une femme et un enfant. Sa mère tenait un hôtel avec sa sœur dans son village natal. Pour les surprendre, il avait laissé sa femme et son enfant dans un autre établissement, était allé chez sa mère qui ne l'avait pas reconnu quand il était rentré. Par plaisanterie, il avait eu l'idée de prendre une chambre. Il avait montré son argent. Dans la nuit, sa mère et sa sœur l'avaient assassiné à coups de marteau pour le voler et avaient jeté son corps dans la rivière. Le matin, la femme était venue, avait révélé sans

---

<sup>8</sup> op.cit., p. 86

<sup>9</sup> ibid., p. 103

le savoir l'identité du voyageur. La mère s'était pendue. La sœur s'était jetée dans un puits.<sup>10</sup>

Cependant, ce qui rend cette histoire encore plus extraordinaire, c'est que le sujet semble avoir hanté la conscience populaire à travers les siècles comme un contraste frappant et sardonique de la parabole du retour de l'enfant prodigue. Roger Quillot en cite de nombreux exemples français, allemands, anglais et même américains.<sup>11</sup>

*Le Malentendu* fut publié en volume avec *Caligula* - les deux pièces appartiennent au cycle de l'absurde – au mois de mai 1944. La même année, elle fut représentée avec Maria Casarès dans le rôle de Martha. La pièce eût « un succès d'estime », probablement en partie grâce à la très talentueuse Maria Casarès, dont un critique a dit qu'elle avait dynamisé *Le Malentendu*. Camus a cependant remanié la pièce plusieurs fois jusqu'à la version définitive de 1958, dans le but, dit Coombs, « d'élever le fait divers à la tragédie dans l'éclairage de l'absurde ».<sup>12</sup>

Camus voulait en effet qu'on considère « *Le Malentendu* comme une tentative pour créer une tragédie moderne ».<sup>13</sup> Dans sa conférence prononcée à Athènes « Sur l'Avenir de la Tragédie », Camus se demande, si « la tragédie moderne est [...] possible »,<sup>14</sup> et ses réflexions le conduisent vers une réponse positive.

L'âge tragique, dit-il, semble coïncider chaque fois avec une évolution où l'homme, consciemment ou non, se détache d'une forme ancienne de civilisation et se trouve devant elle en état de rupture sans, pour autant, avoir trouvé une nouvelle forme qui la satisfasse. En 1955, nous en sommes là, il me semble, et dès lors la question peut se poser de savoir si le déchirement intérieur trouvera parmi nous une expression tragique.<sup>15</sup>

Plus loin, il propose, comme beaucoup d'autres avant lui, de faire la distinction entre la tragédie et le drame : « les forces qui s'affrontent dans la tragédie sont également légitimes, également armées en raison. Dans le drame, au contraire, l'une seulement est légitime. Autrement dit, la tragédie est ambiguë, le drame

---

<sup>10</sup> ibid., *L'Étranger*, p. 1180

<sup>11</sup> ibid., p. 1780

<sup>12</sup> op.cit., 49

<sup>13</sup> *Pléiade* p.1729

<sup>14</sup> ibid., p. 1699

<sup>15</sup> ibid., p. 1701

simpliste ».<sup>16</sup> Dans *Le Malentendu*, l'une des techniques pour parvenir à mettre le langage de la tragédie dans la bouche de personnages contemporains, a justement été de créer des dialogues ambigus. La structure même de la pièce, qui est d'ailleurs, selon Coombs, «un modèle de fidélité aux unités classiques», repose en effet sur une série de phrases prononcées par les protagonistes, mais surtout par Martha et sa mère, et que Jan interprète littéralement. Le public, qui «est dans le coup», saisit donc toute la portée de ce jeu absurde. L'emploi de ce type de phrase qui est le plus discuté par les critiques concerne l'échange de répliques entre Maria et le vieux domestique, qui clôt la pièce. Après l'adieu cruel de Martha, Maria s'adresse à Dieu en ces termes : «Ayez pitié, Seigneur, de ceux qui s'aiment et qui sont séparés ! » A ce moment le vieux apparaît sur la scène : « Vous m'avez appelé ? » Maria : « Oh, je ne sais pas ! Mais aidez-moi, car j'ai besoin qu'on m'aide. Ayez pitié et consentez à m'aider ! » Le vieux répond (d'une voix nette et ferme) « Non ! » ( Pour d'autres exemples voir par exemple Acte I, sc. V et Acte II, sc.I)

Pour conclure cette partie, je commenterai un phénomène auquel la critique ne s'est guère intéressé. Curieusement, la morale de la pièce est annoncée à travers les paroles de Maria, non pas à la fin mais au début de la pièce. La conversation entre elle et Jan dans l'acte I, scène 3, tourne par exemple entièrement autour du constat déjà fait par Meursault « qu'il ne faut pas jouer ».<sup>17</sup> «Il aurait suffi d'un mot » dit Maria. Mais Jan « [...] ne l'a[i] pas trouvé ».<sup>18</sup> Rappelons que l'auteur de Jan continue, depuis *L'Etranger*, de chercher le mot juste. La figure de Grand dans *La Peste* par exemple, constitue, me semble-t-il, une variante auto-ironique de cet effort.

Regardons maintenant *Les Justes*, pièce d'une poignante actualité. Les *Carnets* de Camus des années quarantes nous montrent que la principale préoccupation politique de Camus à cette époque était le problème du meurtre. A ce sujet, ses lectures des révolutionnaires russes se multiplient à partir de 1947, et on sait, en outre, qu'il utilisa comme cadre de référence des *Justes Les Mémoires d'un terroriste* de Boris Savinkov. Je cite ici une entrée importante des *Carnets II*, mai-juin 1947 :

Terrorisme. La grande pureté du terroriste style Kaliayev c'est que pour lui le meurtre coïncide avec le suicide (cf. Savinkov). Une vie est payée par une vie. Le raisonnement est faux mais respectable (une vie

---

<sup>16</sup> *ibid.*, p. 1703

<sup>17</sup> *op.cit.*, p. 1180

<sup>18</sup> *ibid.*, p. 122

ravie ne vaut pas une vie donnée). Aujourd'hui le meurtre par procuration. Personne ne paye.<sup>19</sup>

Ainsi on peut dire avec Coobs, que l'histoire offrit à Camus un épisode immédiatement transcriptible lui permettant de mettre en lumière un conflit personnel qui s'intègre dans le drame de notre époque. *Les Justes* sont donc, comme le fut *Caligula*, un fait historique auquel Camus emprunta de nombreuses précisions qu'il intégrera dans sa pièce. Sa « Prière d'insérer » montre clairement les motifs qui l'inspirent :

En février 1905, à Moscou, un groupe de terroristes appartenant au parti socialiste révolutionnaire, organisa un attentat à la bombe contre le grand-duc Serge, oncle du tzar. Cet attentat et les circonstances singulières qui l'ont précédé et suivi font le sujet des *Justes*. Si extraordinaires que puissent paraître, en effet, certaines des situations de cette pièce, elles sont pourtant historiques. Ceci ne veut pas dire, on le verra d'ailleurs, que *Les Justes* soient une pièce historique. Mais tous mes personnages ont réellement existé et se sont conduits comme je le dis. J'ai seulement tâché à rendre vraisemblable ce qui était déjà vrai.<sup>20</sup>

Comme ce fut le cas avec *Caligula*, Camus avertit en toute sincérité son public des emprunts qu'il a faits. D'après Coombs il conserva les noms de Kaliayev et de Dora, le développement complet de l'assassinat manqué du grand-duc Serge, la façon dont le bras de Kaliayev retomba à la vue des enfants dans le carrosse, l'appel que Kaliayev fit au jugement de ses pairs, et le cri de Dora après la réussite de l'attentat : « Le grand-duc a été tué !... Je l'ai tué. Oui ! C'est moi qui l'ai tué ». <sup>21</sup>D'autres détails tels que les visites faites par le directeur de la prison et par la grande-duchesse à Kaliayev incarcéré, ainsi que la description du condamné à mort lorsqu'il monta à la potence, sont aussi historiques.

*Les Justes* furent représentés pour la première fois en 1949 avec Maria Casarès, Serge Reggiani et Michel Bouquet dans les rôles respectifs de Dora, Kaliayev et Stepan. La critique fut en général favorable, en même temps qu'elle insista sur l'excellente interprétation. De plus, la pièce eut plus de 100 représentations. Dans une interview en 1958, Camus a déclaré : « J'aimerais remonter *Les Justes*, qui sont encore plus d'actualité aujourd'hui ... et je n'y

---

<sup>19</sup> op.cit., p. 199

<sup>20</sup> Pléiade p. 1826

<sup>21</sup> ibid., p. 1843

changerai rien».<sup>22</sup> L'auteur donne en exergue aux *Justes* quelques vers de Roméo et Juliette : « Oh love ! Oh life ! Not life but love in death ! » et de nombreux critiques estiment que la scène d'amour entre Dora et Kaliayev est la plus belle de toutes dans le théâtre de Camus. L'extrême pudeur avec laquelle il traite la passion profonde qui unit les deux terroristes me semble s'apparenter à la rigueur de structure et à la pureté d'une pièce de Racine. Le dépouillement de la pièce a également été comparé au théâtre cornélien de par l'héroïsme des sentiments et le dépassement des personnages.

Pour terminer, j'esquisserai les deux idéologies qui séparent Stepan et Kaliayev. Lorsque ce dernier revient vers ses camarades sans avoir jeté la bombe sur la calèche du grand - duc parce que celui-ci était accompagné par ses deux jeunes neveux - éclate une discussion cruciale parmi les terroristes. Pour Stepan, le terrorisme n'a pas de limites. On doit tout sacrifier pour la Russie de demain. Or, pour Dora et Kaliayev, comme pour Camus lui-même, « même dans la destruction, il y a un ordre, il y a des limites ».<sup>23</sup> Avec l'approbation d'Annenkov, le chef du petit groupe, Kaliayev fera une deuxième tentative, réussie celle la. Il sera arrêté et condamné à mort.

Comme nous l'avons vu dans le cas du *Malentendu*, Camus est resté très fidèle à l'histoire du fait divers. Quant à la création de *La Chute*, par contre, l'auteur s'est sans doute abandonné à « l'imagination dérèglée » dont il parle dans la citation donnée au début de ce texte. Tout est donc fantaisiste dans ce fait divers sauf le vol même du célèbre panneau « Les Juges intègres » appartenant au retable polyptique, nommé « L'Adoration de l'Agneau mystique ». Ce retable fut peint en 1432 par les frères van Eyck et il est installé dans la cathédrale Saint-Bavon à Gant. On n'a jamais retrouvé « Les Juges intègres », mais ils ont été remplacés par une excellente copie.

Cependant, selon le héros de *La Chute*, l'avocat Clamence, le voleur est un habitué de Mexico-City, le bar d'Amsterdam qui sert de lieu de rencontre à Clamence. Un soir d'ivresse, le voleur a vendu le panneau au propriétaire de l'établissement pour une bouteille. Sur le conseil de Clamence, le propriétaire a accroché le tableau en bonne place au-dessus du comptoir. « Pendant qu'on les recherchait dans le monde entier, dit Clamence, nos juges dévots ont trôné à Mexico-City, au-dessus des ivrognes et des souteneurs ». Finalement, le tableau

---

<sup>22</sup> *ibid.*, p 1715

<sup>23</sup> *ibid.*, p. 338

a été mis en dépôt chez Clamence et « depuis, dit-il, ces estimables magistrats font ma seule compagnie ».<sup>24</sup>

L'histoire du vol, racontée en trois étapes, joue dans *La Chute* un rôle important, ce qui est souligné par sa double fonction dans le récit. Tout d'abord, l'histoire fait partie des diverses stratégies que Camus utilise pour créer du suspense. Deuxièmement, parce que parmi les six raisons que Clamence énumère pour expliquer pourquoi il a mis le vrai tableau dans son placard, la plus importante - qu'« il n'y a plus d'agneau, ni d'innocence... »<sup>25</sup> - correspond à sa profession de juge pénitent qu'il révèle à la fin du récit : « En philosophie comme en politique, je suis donc pour toute théorie qui refuse l'innocence à l'homme et pour toute pratique qui le traite en coupable ».<sup>26</sup>

Revenons maintenant au monde réel, car grâce à la documentation d'une exposition du Centre d'Art et de Culture Abbay Saint-Pierre Gent en automne 1995 dont le thème portait sur l'intérêt mondial suscité par le vol des « Juges intègres » jamais élucidé, la vraie histoire autour du chef-d'œuvre est maintenant révélée. L'histoire vraie, qui doit donc, dans le contexte des recherches camusiennes, corriger « la véritable histoire du Van Eyck » que Camus rapporte dans les *Carnets III*.<sup>27</sup>

Voici un résumé des faits rendus publics par l'exposition, faits dignes d'un roman policier :

- Le 11 avril 1934, le sous-sacristain de la cathédrale Saint-Bavon découvre que deux des panneaux du retable « L'Adoration de l'Agneau mystique » manquent: celui de Saint Jean Baptiste et celui des « Juges Intègres ». L'alerte est donnée : Le Scotland Yard ainsi que plusieurs services de police européen sont prévenus.
- Le 1er mai, l'évêque de Gand reçoit une lettre signée « D.U.A. » qui exige une rançon de 1 million de francs belges. L'inconnu enverra au total 13 lettres.
- La troisième lettre contient un billet de consigne de la Gare du Nord à Bruxelles où on trouve intact le panneau de Saint Jean Baptiste.
- La quatrième lettre spécifie que la rançon pour les « Juges Intègres » devra être remise au curé Meulepas à Anvers. Le paquet, ne contenant que 25.000 FB, est livré par la justice au curé, et ensuite il sera pris par un chauffeur de taxi le 14 juillet.
- La dernière des treize lettres est postée le 1 octobre 1934.

---

<sup>24</sup> *ibid.*, p. 1540

<sup>25</sup> *ibid.*, p. 1540

<sup>26</sup> *ibid.*, p. 1541

<sup>27</sup> 1989, mars 1951-déc. 1959, p. 189

Le 25 novembre 1934, Arsène Goedertier, habitant de Wetteren, meurt d'une crise cardiaque. Il se révèle être l'auteur des lettres.

Le portrait de cet homme est tout à fait rocambolesque, ce que prouve déjà le vol, la mise en scène des lettres et de la rançon, et le fait aussi qu'il possède une bibliothèque entière de romans policiers et qu'il aime se profiler en tant que détective. Le nom d'Arsène va d'ailleurs de pair avec le personnage d'Arsène Lupin, le héros de Maurice Leblanc.

Né en 1876 dans une famille nombreuse de 12 enfants il est devenu sacristain-organiste comme son père dont il disait : « en faisant de son fils un sacristain, mon père a commis la plus grande erreur de sa vie. » Arsène a cependant su remédier à cela, car il a réussi une ascension sociale respectable : Cours de peinture, puis enseignant et finalement président-directeur à l'Académie des Beaux Arts à Wetteren et co-fondateur d'une compagnie congolaise de plantation. Il fréquentera également les milieux politiques et, lors d'une conférence qu'il donne dans une réunion politique, il meurt à l'âge de 58 ans. Au seuil de la mort, il confie à l'avocat De Vos, qu'il est le seul à savoir où est caché le panneau des « Juges Intègres ».

Au domicile d'Arsène G. l'avocat trouvera entre autres les doubles de toutes les lettres de menace envoyées à l'évêque et une quatorzième inachevée, un billet de consigne de la Gare à Gand où l'on trouve la machine à écrire avec laquelle les treize lettres avaient été écrites et trois clés dont une s'avérera plus tard donner accès au jubé de la cathédrale Saint-Bavon.

Ni l'enquête de la police, ni l'interrogatoire de la veuve d'Arsène Goedertier n'apporteront rien de plus éclairant au mystère de la disparition du tableau. Bref, en dépit de quelques témoignages importants, le panneau est resté et reste introuvable.