

## « Autour de *Mesure pour Mesure* de Jean-Yves Ruf : la juste mesure et la mesure du juste »

De William Shakespeare, mise en scène de **Jean-Yves Ruf**

Le Duc : Jérôme Derre  
Angelo : Eric Duff (Sociétaire de la Comédie Française)  
Isabelle : Laetitia Doch  
Claudio : Igor Menjisky  
Lucio : Pierre Hiessler  
Pompée : Alexandre Soulié  
Escalus : Jean-Jacques Chep  
Madame Foutue, Frère pierre, Abhorsin : Laurent Menoret  
Texte français : André Markowicz  
Assistante à la mise en scène : Christelle Carlie  
Scénographie : Laure Pichat  
Costumes : Claudia Jenatsch  
Lumières : Christian Dubet  
Son : Jean-Damien Ratel  
Perruques : Cathy Dupont  
Maquillage : Fatira Tamoun

Au MC93 Bobigny du 7 novembre au 2 décembre 2008

« Quand nous pensions travailler sur le désir, Shakespeare nous renvoyait au pouvoir, quand on parlait de la mort, il nous disait la vie... ». Jean-Yves Ruf ne manque pas de souligner l'ambiguïté propre à la comédie sombre ou à la « *problem play* » : « Ni une tragédie, [...]. Ni véritablement une comédie, autant une farce incroyable avec déguisements, quiproquo et autres ficelles du genre, qu'une œuvre de haute pensée sur la justice humaine... ». La pièce pour être sombre, reste une comédie, car la tyrannie d'Angélo n'aura finalement aucune conséquence grave. La mise en scène devra rendre compte de cet entre-deux ou de cette oscillation entre le mode sérieux et mode comique. Le metteur en scène propose dès lors une mise en scène enlevée et incisive qui manie tout en paradoxes les effets de contrastes et de miroirs conjugués : les couleurs (Angélo tout de sombre vêtu face à la blancheur virginale d'Isabelle), ou les décors pour les scènes intérieures. Le décor du palais très sombre, montre de larges panneaux muraux noirs qui ouvrent sur des béances plus noires et des recoins secrets qui suggèrent les profondeurs inquiétantes des geôles de Vienne, vues qui alternent avec celles, plus pittoresques et colorées, des intérieurs des maisons de plaisir. Les intermèdes comiques propres à l'intrigue secondaire rythment la représentation, introduisant l'humeur allègre de la comédie au cœur même de la veine sombre marquée par des moments de pause plus solennels.

On note ainsi les moments forts comme, par exemple, la première rencontre entre Angélo et Isabelle (on peut s'interroger sur le bien-fondé du choix d'un prénom francisé pour le prénom de l'héroïne ou encore pour Marianne, la fiancée éconduite d'Angélo). La mise en scène, sobre, opère ici sur des effets de champ-contrechamp, figeant les protagonistes dans un face-à-face tendu, Isabelle debout face à nous, Angélo à genoux et vu de dos. Angélo vêtu de noir, rigide et inflexible, s'incline cependant, comme brisé par la tyrannie du désir et de la culpabilité mêlés, devant Isabelle son double blanc. Isabelle et Angélo ainsi mis face à face sont mis en miroir, couple rigide cristallisé dans l'intensité dramatique du moment. Angélo est ému par les accents de sincérité de la « belle vierge » qui ne manque pas de souligner la rigueur d'une loi humaine injuste, faillible comme le pouvoir, en l'opposant à la vision d'une justice divine transcendante : « Si le juge des juges vous jugeait / Tel que vous êtes ? Pensez-y un peu, / Et la clémence animera vos lèvres, / Comme un homme créé nouvellement » [\[1\]](#). Le rythme du dialogue, enlevé, montre la montée du désir d'Angélo comme une fulgurance et, sous le masque de la droiture inflexible, le vertige de la corruption. La spirale du désir illicite et du pouvoir tyrannique, son corollaire, s'enclenche. Angélo luttera en vain contre l'assaut de la passion : « Je veux prier, penser – je pense et je prie / À Dieu sait quoi ; au Ciel, mes phrases vides ; / Mon imagination, sourde à ma langue, s'ancre sur Isabelle » [\[2\]](#). L'imagination prévaut. Dès lors que la tentation est la plus forte, le discours, politique, s'adapte : « Le sang reste le sang, / Sur la corne

du diable écrivez 'ange', Et ce n'est plus le diable »[3]. Suivront les actes, stratégiques. Angélo cède à la tentation de la coercition : « Conforme-toi à mon désir en feu / Sans ces rougeurs et ces minauderies / Qui veulent ce qu'elles bannissent. » (2, 4).

Le contraste entre les deux personnages principaux, le duc Vincentio et son député, est rehaussé par les choix de mise en scène. Éric Duff incarne un Angélo à la gestuelle brusque et à la parole abrupte. Jérôme Derre campe un duc très présent et physique, presque léger, qui oppose rires et agilité à la crispation et la rigidité morale d'Angélo. Il montre un enthousiasme presque juvénile, s'amuse et s'exalte de ses propres stratagèmes, sautillant sur scène. Il court, se cache et réapparaît derrière les colonnes, plein de malice et presque de grâce, s'adonnant à d'amples gestuelles et d'effets de manche alors qu'il quête la vérité, à l'affût de toutes les complexités et les contradictions. Le personnage du duc apparaît ici comme rehaussé, propre à chasser l'humeur d'encre et à caractériser l'humeur allègre de la comédie.

Michael Edwards[4] perçoit dans les structures des comédies une écriture symphonique, en trois temps. Il distingue d'abord le temps de l'humeur joyeuse, la gaîté (« merry »), ou l'allégresse (« mirth »), deux éléments qui, selon lui, sont les signes distinctifs de toute comédie. Puis prévaut l'humeur sombre alors qu'un événement particulier ou un élément perturbateur vient introduire chaos et déséquilibre au cœur de l'harmonie et faire de la comédie une « comédie du mal »[5]. Enfin le troisième temps marque le retour à l'humeur gaie avec la résolution du conflit et le dénouement heureux. Le schéma, selon l'auteur, est sensible dans plusieurs comédies et plus particulièrement encore dans les « *problem plays* » ou les comédies dites sombres.

Il semble que l'on puisse retrouver ce principe schématique dans la mise en scène de Jean-Yves Ruf : le départ du duc, le coup d'oeil aux bordels de Vienne, dans les scènes de la première partie, sont sinon franchement joyeuses, du moins comiques et humoristiques. Le tournant et l'écart vers le mode sérieux est marqué par la rencontre du « couple » Angélo-Isabelle, puis les longues transactions présentées de manière à ménager le suspense. Angélo cédera-t-il aux pressions des proches et reviendra-t-il sur sa sanction ? Tous s'étonnent de la rigueur d'une sanction contre nature, qu'il s'agisse du discret et zélé Prévôt (« Anges, Accordez lui/ La grâce d'émouvoir » (2.2), d'Escalus le modéré ou du facétieux Lucio qui, malgré rodomontades et calomnies, œuvre tout de même à la résolution comique du conflit. La belle vierge elle-même, qui combine sagesse raisonnable et un feu passionné insoupçonné[6] (élément qui ne manquera pas de séduire le duc et son député, effet de miroir ironique qui pourrait bien signaler une similitude cachée chez ceux que tout oppose en apparence). Claudio le fornicateur a engrossé Juliette. Il ne fait que pécher et agir au motif qu'il est un être jeune et au sang chaud. *Honnisoit qui mal y pense !* Punir de mort une faiblesse somme toute bien commune (« pour une ruade de braguette, allez... »), la sanction est hors de toute commune mesure contraire aux règles de la justice naturelle[7]. Il appartiendra donc au duc de rétablir la bonne et juste mesure.

Ensuite, on passe de nouveau à la comédie. La deuxième partie, en particulier après l'entracte, signale très nettement ce passage au mode comique. Le public rit de bon cœur, malgré le sérieux de la situation puisque Claudio n'est pas encore officiellement sauvé, alors que le duc dévoile les calomnies de Lucio, lequel s'effondre sur scène, pris de terreur. On note les moments purement burlesques qui mettent en scène les personnages de l'intrigue secondaire, le bouffon Pompée, la maquerelle Maîtresse Foutue (*Mistress Overdone* dans le texte anglais), « la maquerelle avec onze ans de pratique », les échanges savoureux entre Pompée et Lucio qui donnent lieu à des épisodes propres au genre de la farce. De manière générale, on peut saluer la belle performance de tous les acteurs.

La mise en scène met en avant le quiproquo, le recours au déguisement (Marianne), laissant entrevoir le visage et les mimiques du duc de manière fugace sous le capuchon du moine. Le dévoilement des stratagèmes et les subterfuges montrés sans détours sur scène (ainsi la substitution de la tête de Raguzin pour celle de Claudio), visualisation directe permise par la mise en scène théâtrale, non sans avoir au préalable ménagé l'effet de surprise, tous éléments qui relèvent de la comédie pure. Le jeu de

l'acteur qui privilégie le mouvement enlevé, l'élan et le rythme, élimine définitivement l'image d'un duc solennel ou austère pour présenter celle d'un personnage léger, voire facétieux, plutôt que d'un justicier sévère. Hilare, diabolique, sous sa cape de faux moine, le duc des coins sombres (« the Duke of dark corners ») permet ainsi à la représentation de tendre vers le mode comique, et de montrer un personnage traquant sans relâche les contre-vérités, la corruption et le mensonge.

À l'origine, l'image d'un duc inquisiteur doit beaucoup à la figure historique de l'empereur romain Septime Sévère qui n'hésitait pas à envoyer censeurs et émissaires ou à mener des enquêtes privées pour traquer abus et corruption à Rome. L'empereur qui exposait le vice au grand jour et punissait les fautes de manière spectaculaire est devenu fait légendaire. Son histoire est contée par George Whetstone dans *A Mirror of Magistrates of Cities* (1584), lequel ne manqua pas au passage de déplorer la prolifération de bordels et de maisons de jeu dans le Londres corrompu de l'époque ni de rappeler la nécessité de faire passer la justice. Comme le signale Margaret Jones-Davies<sup>[8]</sup>, le roi Jacques VI d'Écosse avait d'ailleurs fait fermer les bordels londoniens le 16 septembre 1603. Shakespeare avait peut-être aussi été influencé par le récit de Barnabe Rich, *The Adventures of Brusanus Prince of Hungary* (1592), le « prince déguisé », ou par *L'Apologie de Raymond Sebond* de Montaigne, lequel fustigeait l'inconséquence d'une justice incohérente fondée sur des lois contradictoires, de même que par l'Ancien Testament. Quant à la loi du talion à laquelle le titre de la pièce renvoie : « vie pour vie, œil pour œil, dent pour dent, main pour main, pied pour pied, brûlure pour brûlure blessure pour blessure, meurtrissure pour meurtrissure », tirée de l'*Exode* (21 : 24), elle dénote la vision d'une justice impitoyable.

On note cependant l'écart par rapport à la source. La notion de « mesure » à laquelle le dramaturge nous renvoie dans le titre ne gomme certes pas la notion d'une loi inflexible et vengeresse, mais elle l'atténue et semble introduire de fait une alternative, puisque le terme de « mesure » marque aussi la volonté de rationaliser ou de contrôler son propre pouvoir. En d'autres termes, la mesure pour la mesure pourrait bien aussi signifier la mesure du vrai juste.

Le duc-juge instruit et enquête, interprète les motivations, qu'elles soient simples ou plus complexes. Claudio désire Juliette et l'engrosse ; Angélo désire Isabelle et la tyrannise. Le motif de l'errance est ici double : à la passion crue de la chair, celle de Claudio, s'ajoute une *libido dominandi* diabolique et la tentation de la coercition ou de la domination d'un être physique par la force brutale et le pouvoir. L'errance est de taille, elle est double : la faute n'est pas tant celle de la passion, que son dépassement dans l'exaction. Pourtant, le duc comprend et admet encore cette dernière faiblesse. Il la tourne même en dérision, pris de fou rire devant la mine dépitée d'un Angélo parjure lorsqu'il se voit finalement piégé, et se voit contraint d'épouser Marianne. Tout est bien qui finit bien. Le duc dépasse la tentation de la vengeance, pardonne sans oublier de fustiger gentiment la calomnie inutile, celle d'un Lucio qui n'avait d'autre but que « de souscrire à la mode ». Le verdict de *Mesure pour mesure* au final n'en est pas un ; il représente un non-lieu. Chacun sera condamné à admettre ses faiblesses, somme toutes bien humaines. C'est aussi pour cela que, comme le souligne le metteur en scène, la pièce est « une œuvre de haute pensée sur la justice humaine ».

Le couple Angélo-Vincentio illustre donc deux images du pouvoir qui s'opposent, utilisant la loi de manière inégale. Le député au front serein et aux discours hypocrites est le « diable » corrompu, revêtu de « la livrée menteuse de l'enfer » (3.1), qui recourt de manière abusive à la loi pour des motifs collatéraux et pour satisfaire ses désirs. Le duc, lui, tente d'atténuer les rigueurs « d'une loi injuste » et de juger en connaissance de cause ou de comprendre les mobiles des uns et des autres, prenant en compte les faiblesses humaines. Il offre ainsi l'image d'un vrai juste, qui juge et jauge ou qui mesure la faute à l'aune de la connaissance de l'autre. Ce faisant, il ne fait autre qu'appliquer les critères de la justice raisonnable qui s'appuient sur les règles simples et universelles. Cela revient à la pratique d'une justice mesurée et relative, ancrée sur les principes fondateurs du droit d'avant même le droit commun, propres aux règles de la justice naturelle. Face à la rigueur hypocrite, s'impose alors l'image d'une vraie justice, relative, celle qui, par exemple, prône l'entente de l'autre partie et le refus de l'arbitraire : « *Audi alteram partem* (hear the other side) ou encore l'impossibilité d'être à la fois juge

et partie et de préjuger de son propre cas. Il ne saurait y avoir de jugement partial, aucun homme ne peut être juge de son propre cas (*nemo index in causa sua : no man may be a judge in his own case*)<sup>[9]</sup>. Ces règles simples s'imposent comme des marques de bon sens et servent d'assise au droit anglais, mais sont aussi des règles universelles sur lesquelles repose toute forme de droit. C'est ainsi qu'au final, le juge juste pardonne à tous.

On a peut-être là alors deux images de la justice qui s'affrontent, deux visions de la loi et de l'ordre, qui frisent l'allégorie. La première est celle qui repose sur l'application stricte et rigide de la loi au risque de voir ignorer la faiblesse humaine jusqu'à l'absurde. Angélo rappelle à tous et de manière indirecte la souplesse— ou le laxisme— de la gouvernance du duc avant son départ : « la loi n'était pas morte, elle dormait (Acte 2, scène 2). Celui qui réveille ainsi le texte des lois pour les appliquer d'une manière inflexible montre une rigueur sombre qui pourrait évoquer la rigidité d'un droit commun ancien, traditionnel. La seconde, celle du duc, est celle de la justice mesurée, de la mesure ou de la justice relative ou naturelle, qui obéit à des règles universelles, transcendant tout cadre strict. Le duc pardonne la faute, mais fustige l'obstination rigoureuse d'Angélo qui refuse d'admettre l'erreur alors que lui-même y succombe.

L'image d'une loi sévère et austère s'oppose donc à l'image d'une justice plus bienveillante, plus souple, personnalisée et humaine. Le duc, ou le prince déguisé, ne déguise son pouvoir que pour mieux en user. Il tente de juger à l'aune de sa connaissance de l'autre, reprenant ainsi indirectement le précepte stoïcien du philosophe Montaigne « connais-toi toi-même »<sup>[10]</sup>. En quête de justice naturelle, il tente de comprendre les ressorts complexes de la passion avant d'asséner la punition dans la rigueur de la loi.

Pourrait-on donc voir dans cette opposition, au-delà de deux visions du pouvoir ou du rapport entre pouvoir et loi, sans nul doute le thème essentiel de la pièce, également deux visions de la notion même de justice ? On sait que le droit anglais a connu une évolution d'importance avec l'apparition de l'*equity* qui venait compléter et suppléer le droit commun traditionnel, la *common law*, dont la rigidité excessive et le formalisme exacerbé finirent par en faire un système inadapté à régler les cas les plus épineux. En outre, son aspect systématique, impersonnel et rigide en faisait un droit trop commun pour être véritablement adapté aux ressorts complexes de la psychologie humaine : « The rigidity and excessive formalism of the common law and the strictness of the application of common law doctrine came from the very nature of the common law »<sup>[11]</sup>.

Le duc ne fait autre ici que juger en impartialité ou en équité et selon sa conscience, selon des critères plus souples que ceux de la loi commune, et se rappellent alors à nous les maximes de la nouvelle loi apparue au XV<sup>e</sup> siècle, celles de l'*equity* modératrice et tempérante, prônant le cas par cas : « *Equity acts in personam* ». Si le grand juge d'alors, le Lord Chancellor de la nouvelle Cour (la Cour de la Chancellerie apparue au XV<sup>e</sup> siècle) avait bien tout pouvoir discrétionnaire de juger, il se devait de le faire à l'aune de sa conscience (« *Equity acts on conscience* »), ou encore de juger de l'intention plutôt que de la forme (« *Equity looks to the intent rather than the form* »), selon les maximes de cette nouvelle loi, individualisée et personnalisée.

Il faut donc aussi souligner dans cette mise en scène la réussite de cette opposition entre deux visions, celle d'une loi rigide et crispée, intransigeante et celle d'une justice humaine, qui jauge et qui mesure avant de juger au cas par cas et selon la conscience.

Reste l'ambiguïté, comme toujours essentielle chez les personnages de Shakespeare. La sanction du duc est certes clémentine (*lenient*). Angélo le corrompu et Lucio le calomniateur ne sont simplement condamnés qu'au repentir et à l'astreinte du mariage (« calomnier un prince le mérite » (5, 1).

Bienveillance ou machiavélisme ? Car pour être bon prince, on n'en est pas moins homme, et le juge, pour être juste et bon juge, est finalement lui aussi partie, dès lors qu'il succombe à son tour au charme intransigeant d'Isabelle. Au fond, le pardon pourrait bien être suspect, procéder d'un scrupule de la

conscience autant que d'une ratiocination du caprice amoureux. Car en pardonnant la faute et la faiblesse de chair, le duc s'arroge *de facto* le droit de donner libre cours à ses propres désirs et de les imposer au monde. Là encore, le choix de mise en scène autorise une telle interprétation. Le long baiser fougueux et passionné du duc à Isabelle dans la scène finale signifie à cette dernière la fin sans conteste possible d'une chasteté opiniâtre, contre-nature et contraire à toute justice naturelle, puisqu'elle signifie un manque de miséricorde qui aurait pu causer la mort d'un frère : « Ignoble bête, / Lâche sans foi, Malheureux misérable, Toi, tu veux vivre en honte sur ma honte ? » (3.1). L'argument avancé avant le dévoilement du subterfuge de la substitution, Claudio pour Raguzin, réitère la même forme d'intransigeance : « Pour Claudio, sa mort fut juste / Car il a fait ce pourquoi il est mort » (5, I), même il s'agit cette fois de sauver Angélo et donc de pure stratégie.

Si cette fin enlevée tord définitivement le cou à la tragédie, toute tentation de revanche étant renvoyée aux oubliettes de la clémence puisqu' Isabelle accepte d'aider Marianne avant même de savoir que son frère n'a pas été exécuté, elle montre aussi une restauration — ambiguë — de l'ordre politique. Le pouvoir reprend sa place et ses droits, alors que Vincentio ému à son tour par la belle vierge, ne fait autre que souffler la politesse à son député et imposer à son tour ses désirs : « Chère Isabelle, j'ai une intention / Qui peut compter, si vous y consentez, pour établir vos jours : pour l'un et l'autre prenez mes biens et moi, je prends les vôtres ». (5.1)[12]. Que celle-ci y consente ou non, qu'importe, la réponse reste en suspens.

Funambule voyeur toujours sur le fil, à mi-chemin du devoir ou de la mesure et de l'errance impétueuse du désir, le duc se présente donc comme une figure ambivalente. Est-ce - à dire que le duc, à l'instar d'autres personnages-Janus des pièces de Shakespeare serait un Machiavel du bien ? Comme Henry V le machiavel de la proxémique, galvanisant ses maigres troupes épuisées (« happy few ») pour une guerre aux mobiles douteux, ou Prospéro ne visant à modeler Caliban (ou même Ariel) à son image que pour mieux l'asservir, Vincentio le juste serait à la fois ange et démon, et à son tour, le double blanc d'Angélo. Si on peut affirmer de l'hypocrite corrompu que : « les passions qu'il a en lui lui font mordre au nez la loi qu'il cherche / À imposer ! » (3.1), la clémence du duc qui fait montre du même laxisme dans la gouvernance de la loi que celle pratiquée avant son départ, pourrait en fait s'expliquer par les mêmes termes.

Pied de nez définitif à la loi rigoureuse et aux obligations du devoir, le long baiser final signifie l'affirmation joyeuse mais intransigeante du bon plaisir du prince, et le triomphe du désordre amoureux. Isabelle sera sienne, ne lui en déplaît. Le cœur, décidément, aura toujours ses raisons que la raison ignore — le cœur ou les sens ? L'image se fait alors ironie. Est-ce à dire que la loi sera apprivoisée, d'abord mesurée à l'aune de la conscience, puis à l'aune du sentiment amoureux ? *Exit* rigidités et crispations. Le pardon triomphe, comme la passion : Angélo le sombre et son double blanc Isabelle, sont tous deux mouchés, renvoyés au rang de l'acceptation de la faiblesse humaine et de l'humilité obligée.

C'est ainsi que l'image de la « Mesure pour la mesure », au-delà d'un plaidoyer pour une justice équitable, prend aussi le sens d'une maxime de comédie.

Anne-Marie Costantini-Cornède

[1] « No; I would tell what 'twere to be a judge, And what a prisoner. [...] How would you be/ if He which is the top of judgment should/ But judge you as you are? » (2.2.71-79). Les citations sont tirées de l'édition *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, Stanley Wells et Gary Taylor, Oxford University Press, 1988. Les citations en français sont tirées de la traduction proposée par André Markowicz, *in William Shakespeare. Mesure pour Mesure*, Paris, Les Solitaires intempestifs, 2008, qui a été utilisée pour cette mise en scène.

[2] « When I would pray and think, I think and pray/ To several subjects: heaven hath my empty words, / Whilst my invention, hearing not my tongue/ Anchors on Isabel. » (2.4.1-4).

[3] « Blood, thou art blood. / Let's write good angel on the devil's horn/ 'Tis now the devil's crest. » (2.4.15-17).

[4] Michael Edwards, *Shakespeare et la comédie de l'émerveillement*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003, p. 169-170.

[5] *Ibid.*, p. 153.

[6] « ...[F]or in her youth/ There is a a prone and speechless dialect/ Such as move men ; besides she has prosperous art/ When she will play with reason and discourse,/ And well she can persuade. » (1.2.170-174).

[7] Dans la pratique du droit anglo-saxon (en droit des contrats en particulier), il n'est pas rare de s'appuyer sur les critères de la raison ou de la prévisibilité (« reasonableness »), c'est-à-dire sur le degré de rationalité qui doit guider tout actes et que tout homme sain et raisonnable est en droit d'attendre d'autrui.

[8] Margaret Jones-Davies, préface de *William Shakespeare. Mesure pour Mesure*, traduction d'André Markowicz, Paris, Les Solitaires intempestifs, 2008, p. 9-11. L'auteur rappelle notamment les allusions à l'Ancien testament (V, I, 407-408), à la loi de l'amour du sermon sur la Montagne (Matthieu 7 : 2). Voir également à ce sujet J.W. Lever éd., *Measure for Measure*, The Arden Shakespeare, 1965, p. xlix-li et xcvi.

[9] Les règles du droit naturel (*natural justice*), non écrites, servent de fondement au droit anglais, à la fois le précédent et le transcendent. Voir Patricia Kinder-Gest, *Droit anglais. 1. Institutions politiques et judiciaires*, (2<sup>e</sup> édition), Paris, L. G. D. J., 1993, p. 362-363. L'auteur rappelle la règle de l'impartialité requise chez le juge : « *absolute impartiality and total absence of bias* ». Un contre-exemple est ici donné par Angélo qui n'hésite pas à détourner cette règle à son profit. On peut faire référence aussi à la règle du droit de défense (« *a man is entitled to a fair hearing, i. e. has the right to be heard in his own defence* »). Ces règles s'appuient par ailleurs sur les critères de prévisibilité de tout acte raisonnable.

[10] Voir également Margaret Jones-Davies sur les possibles allusions aux sophistes, *op. cit.*, p. 19-21.

[11] Patricia Kinder-Gest, *Droit anglais, op. cit.*, p. 246 et p. 252. Voir également p. 248 : « *The Chancellor approached his task of administering justice in quite a different way from the common law judges. As an ecclesiastic, moral considerations were his overriding preoccupations. [...] The principle that a judgment must be given in accordance with the ideals of fairness and justice* ». On a bien sûr également recours à l'*equity*, au-delà de l'aspect moral, pour des raisons purement pratiques. Les réparations en équité appliquées au cas par cas, devaient s'avérer plus efficaces, car elles étaient adaptées à l'ambiguïté et à la complexité d'un cas particulier. On a par exemple recouru aux réparations en équité dans les cas manifestes de rupture de contrat ou de manquement aux obligations.

[12] « Whereto, if you'll a willing ear incline, / What's mine is yours, and what is yours is mine. » (5.1.535-536).