

Développements jurisprudentiels récents sur le statut de l'artiste en 2014

Christine Fortin*

Introduction	627
1. <i>Guilde des musiciennes et musiciens du Québec, section locale 406 de la Fédération américaine des musiciens des États-Unis et du Canada et Orchestre symphonique de Montréal, 2014 QCTA 482</i>	628
1.1 Les faits	628
1.1.1 L'émission	628
1.1.2 L'entente collective liant la Guilde et l'OSM.	630
1.2 L'argumentation des parties	630
1.2.1 La Guilde	630
1.2.2 L'OSM.	630
1.3 La décision	631

© Christine Fortin, 2015.

* Avocate et conseillère en relations du travail à l'Union des artistes.
[Note de la rédaction : ce texte a été soumis à une évaluation à double anonymat.]

1.3.1	Situation particulière des musiciens de l'OSM	632
1.3.2	Application de la LSPA	633
1.3.3	Engagement du producteur de retenir les services des artistes	633
1.3.4	Engagement des musiciens de fournir une prestation musicale	634
1.3.5	La rémunération	635
1.3.6	L'OSM est le véritable producteur au sens de la LSPA	635
2.	<i>Front des artistes canadiens c Musée des beaux-arts du Canada, 2014 CSC 42</i>	636
2.1	Les faits	636
2.2.	La décision	639
2.2.1	Les œuvres existantes peuvent être inclues dans les accords-cadres.	639
2.2.2	La LSA et la LDA ne sont pas en conflit l'une avec l'autre	640
2.2.3	L'obligation de négocier de bonne foi	641
3.	<i>Union des artistes c Festival international de jazz de Montréal, DTE 2014T-460 (QC CA).</i>	642
3.1	Les faits	642
3.2	La décision de la CRT	644
3.2.1	L'œuvre artistique visée par la loi	644
3.2.2	La rétention des services professionnels	645
3.2.3	La finalité de la rétention des services	647

3.2.4	Application par la CRT des principes aux spectacles en litige	647
3.3	La décision de la Cour supérieure	648
3.4	La décision de la Cour d'appel	648
3.4.1	L'argumentation des parties.	648
3.4.1.1	Les appelantes UDA et la Guilde des musiciens.	648
3.4.1.2	Les intimés les Festivals	649
3.4.2	L'analyse de la Cour d'appel.	650
4.	<i>Max Films inc et Conseil du Québec de la Guilde canadienne des réalisateurs, 2014 QCTA 628</i>	652
4.1	Les faits	653
4.2	L'argumentation des parties	656
4.2.1	Les producteurs	656
4.2.2	Les intimés	657
4.3	La décision.	658
5.	<i>Vanasse c Éditions du Grand Duc, une division de Groupe Éducalivres inc, 2014 QCCQ 7020</i>	662
5.1	Les faits	662
5.2	La décision.	664
5.2.1	La loi	664
5.2.2	Le contrat.	665
5.2.3	La bonne foi	666
	Conclusion	666

Introduction

On peut aisément affirmer que l'année 2014 a été une bonne cuvée pour des décisions d'intérêt sur le statut d'artiste, notamment par des arrêts attendus de la Cour suprême et de la Cour d'appel. De plus, ces décisions proviennent de plusieurs milieux artistiques différents et traitent de questions importantes, notamment sur la notion de producteur. Certaines de ces décisions discutent également de droits d'auteurs, domaine parfois intimement lié avec le statut d'artiste.

Nous analyserons cinq décisions choisies pour leur pertinence, en ordre chronologique, en commençant par l'affaire impliquant la Guilde des musiciens du Québec et l'Orchestre symphonique de Montréal, où l'arbitre analyse le droit au cachet découlant d'une entente collective pour les musiciens surnuméraires et le statut de producteur de l'Orchestre. Suivra l'important arrêt impliquant le Musée des beaux-arts du Canada rendu par la Cour suprême et qui porte notamment sur la négociation de bonne foi d'un accord-cadre des tarifs minimums des droits des œuvres existantes. Ensuite, il sera question d'une décision d'intérêt de la Cour d'appel du Québec sur l'interprétation à donner à la notion de producteur au sens de la loi et qui a impliqué l'Union des artistes et le Festival international de jazz de Montréal. Enfin, nous terminerons avec deux décisions où la relation contractuelle des parties est au cœur des débats : d'une part, un cas relevant du domaine de la production cinématographique où les circonstances d'une résiliation d'un contrat de réalisation d'un film ont dû être décortiquées par un arbitre (*Max Films c Ken Scott*) et, d'autre part, un litige du domaine de l'édition où l'on réclamait le paiement de redevances (*Vanasse c Éditions du Grand Duc*).

1. *Guilde des musiciennes et musiciens du Québec, section locale 406 de la Fédération américaine des musiciens des États-Unis et du Canada et Orchestre symphonique de Montréal, 2014 QCTA 482*

Un arbitre de grief fait droit au grief des musiciens surnuméraires de l'Orchestre symphonique de Montréal (OSM) et leur cachet doit être versé conformément à l'entente collective de l'OSM suivant un concert spécial qui a été diffusé sur les ondes de la télévision de Radio-Canada (SRC), et ce, même si ces musiciens ont eu droit à un premier cachet en application d'une autre entente collective liant la SRC et la Fédération américaine des musiciens des États-Unis et du Canada (FAM).

1.1 *Les faits*

1.1.1 *L'émission*

Le 10 septembre 2009, la SRC présentait une émission spéciale de télévision « En direct du Studio 42... 35 ans d'histoire ». Cette émission diffusait un concert spécial de l'OSM sous la direction du chef Kent Nagano avec la participation de la chanteuse Ginette Reno. Selon le communiqué de presse, cette émission est produite par la compagnie « Bubbles Television » (Bubbles).

Les musiciens, par l'entremise de l'OSM, et Bubbles ont signé un contrat pour cette émission spéciale dans lequel il était mentionné les 99 musiciens (permanents et surnuméraires) ainsi que le chef d'orchestre et le directeur des ressources humaines. Les cachets y sont aussi détaillés et découlent de l'entente collective avec la FAM. Il est admis que tous les musiciens ont reçu les cachets découlant de ce contrat qui a été signé, au nom des musiciens, par le directeur des ressources humaines qui était alors le mandataire de l'OSM. Aucun autre engagement n'a été conclu par les musiciens, l'OSM ou Bubbles pour ce concert spécial.

Cette émission spéciale n'était pas prévue dans le calendrier des concerts de l'OSM, mais des répétitions étaient prévues dans l'horaire régulier remis aux musiciens. La preuve n'a pas révélé d'implication de l'OSM sur l'élaboration de l'émission télévisée, sur les images présentées, les artistes présents, l'éclairage, etc. L'OSM n'a pas émis non plus de billets et n'a pas bénéficié des revenus de la présentation de ce concert. En temps normal, lorsqu'il produit un

événement, l'OSM émet des billets, choisit les dates et le lieu ainsi que les pièces présentées.

Il est à noter que les répétitions liées au concert spécial ainsi que la prestation même en direct étaient prévues et comptées dans les services que doivent fournir les musiciens *permanents* de l'OSM et qu'ils ont été rémunérés pour leurs services musicaux conformément à l'entente collective de l'OSM en sus du cachet reçu suivant le contrat avec Bubbles selon l'entente collective de la FAM. D'ailleurs, le présent litige ne les concerne pas.

Par ailleurs, pour ses besoins ponctuels, l'OSM utilise les services de musiciens *surnuméraires* qui sont engagés et rémunérés à contrat. L'OSM utilise normalement les mêmes musiciens pendant une saison pour combler ses besoins. La preuve a révélé que, pour le concert spécial du 10 septembre 2009, les musiciens surnuméraires ont été engagés comme d'habitude par le directeur des ressources humaines. Ils n'ont pas été informés des modalités particulières applicables à l'évènement ni de la signature d'un contrat en leurs noms les visant et qui impliquait Bubbles ou tout autre intervenant. Ils n'ont pas eu à intervenir non plus avec les représentants de Bubbles en aucun temps pour ce concert spécial. Les musiciens surnuméraires ont été uniquement payés en vertu du contrat signé avec Bubbles, mais n'ont pas reçu les cachets qui découlent de l'entente collective avec l'OSM. Quant aux musiciens permanents, ils ont reçu leur salaire annuel habituel découlant de l'entente collective avec l'OSM en plus du cachet découlant du contrat avec Bubbles.

La preuve a aussi révélé que, lors des concerts produits normalement par l'OSM et captés pour la télévision, les musiciens ont toujours reçu un cachet additionnel qui découle de l'entente collective de la FAM en sus de leur cachet habituel.

De plus, le directeur des ressources humaines de l'OSM a souligné que, lorsque des tiers achètent les services de l'OSM pour une captation visuelle, il agit comme mandataire et signe les contrats au nom des musiciens. Cette pratique existe depuis 30 ans et aucun grief n'a contesté cette pratique.

Enfin, lors du présent concert spécial, la direction musicale des répétitions et de la prestation musicale a été assurée par le chef habituel Nagano. Les musiciens ont été convoqués par le directeur des ressources humaines et il a assuré une présence afin de respecter les horaires, les pauses et les détails techniques comme il le fait habituellement.

1.1.2 *L'entente collective liant la Guilde et l'OSM*

L'arbitre fait un survol des dispositions qui régissent les parties et souligne que l'OSM reconnaît la Guilde des musiciens du Québec (la Guilde) comme le seul agent négociateur et la seule représentante de tout musicien dont les services sont retenus par l'OSM. Aussi, les parties ont prévu diverses modalités quant à l'engagement des musiciens et les horaires de travail. De plus, les parties ont pris des engagements réciproques quant aux activités non prévues ou non définies par l'entente à l'effet que les parties doivent se rencontrer pour négocier les conditions de travail applicables. Pour l'arbitre, l'entente collective entre la Guilde et l'OSM démontre que les rapports entre les parties sont complexes, continus et durables.

1.2 *L'argumentation des parties*

1.2.1 *La Guilde*

La Guilde prétend que l'OSM est le producteur au sens de la *Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma*¹ (LSPA) pour l'évènement du 10 septembre 2009 parce qu'il a retenu les services des musiciens et qu'ainsi l'entente collective s'applique, dont notamment le paiement des cachets prévus aux musiciens surnuméraires. Ces derniers n'ont eu aucun contact avec Bubbles ou avec la SRC et ne connaissaient pas l'existence du contrat signé entre Bubbles et les musiciens. L'OSM a lui-même assuré la direction artistique et le directeur des ressources humaines s'est chargé de toute l'organisation en plus de superviser sur place les musiciens comme à son habitude. Hormis le lieu des répétitions et la captation télévisuelle, les circonstances du concert spécial sont quasi identiques à celles qui prévalent lors des évènements réguliers.

1.2.2 *L'OSM*

L'OSM soutient de son côté que c'est plutôt Bubbles qui est le producteur du concert spécial, comme il est indiqué sur le communiqué de presse et le contrat signé. Le directeur des ressources humaines de l'OSM a agi comme sous-traitant de Bubbles. De plus, l'œuvre artistique est l'émission de télévision dans son ensemble et le concert ne faisait pas partie de la programmation régulière de l'OSM.

1. RLRQ, c S-32.1.

De fait, l'OSM n'a pas choisi la date ni le lieu en plus de ne pas avoir émis des billets ou retiré des profits. Le rôle joué par le directeur des ressources humaines n'est pas inhabituel et constitue même une pratique depuis 30 ans. Enfin, le cachet payé aux musiciens vise non seulement le concert lui-même mais aussi les répétitions et, ainsi, la Guilde ne peut pas demander une double rémunération pour les services rendus par les musiciens surnuméraires.

1.3 La décision

D'entrée de jeu, l'arbitre souligne l'importance de la décision rendue récemment par la Commission des relations du travail (CRT) dans le dossier impliquant l'Union des artistes et le Festival international de Jazz de Montréal². À cet égard, la CRT a analysé la jurisprudence sur les critères applicables pour identifier la personne qui retient véritablement les services professionnels des artistes. La CRT conclut que la personne qui exerce le plus grand contrôle sur la prestation artistique est le « producteur » au sens de la LSPA. L'arbitre se sent lié par ce précédent important qui traite de la même question que le présent dossier. L'arbitre reprend ainsi le passage suivant, qu'il considère important, de la décision de la CRT :

[251] De tout ce qui précède, la Commission conclut que la personne qui retient véritablement les services professionnels de l'artiste est celle qui, globalement, exerce le plus grand contrôle sur la prestation des services artistiques de l'artiste, allant de la création à la représentation de même que sur ses conditions de travail eu égard aux aspects matériels et organisationnels de cette prestation. Les éléments appropriés à considérer pour évaluer ce contrôle sont les suivants : la sélection, l'embauche, l'assignation des tâches, la détermination de la durée des services, la rémunération, la mise en circulation et la distribution du spectacle, la supervision des représentations de même que les aspects artistiques de la prestation des artistes. Tous ces éléments doivent s'apprécier globalement, au cas par cas.³

L'arbitre considère ainsi, tout comme la CRT l'a fait, que le choix des artistes, leur embauche, leur assignation, la supervision de

2. 2010 QCCRT 0523, requête en révision judiciaire rejetée, 2012 QCCS 1733, appel rejeté, 2014 QCCA 1268. Il est à noter que la décision de la Cour d'appel n'avait pas encore été rendue au moment de la décision de l'arbitre.

3. *Ibid* au para 251.

la représentation ainsi que la direction artistique sont des critères auxquels il faut accorder une plus grande valeur.

1.3.1 Situation particulière des musiciens de l'OSM

L'arbitre souligne que la LSPA prévoit des moyens pour protéger les artistes qui travaillent souvent à la pige ou de façon isolée, et ce, dans plusieurs productions. Or, les musiciens de l'OSM ne sont pas nécessairement dans cette situation puisque la relation entre l'OSM et ses musiciens, même surnuméraires, est plutôt continue et durable. Ainsi, l'entente collective démontre le souci des parties de négocier non seulement les conditions de travail, mais également tout ce qui touche l'organisation et l'exécution de la prestation musicale. Le calendrier des activités de l'OSM est beaucoup plus étoffé que le programme régulier des concerts et l'entente collective couvre une foule de situations, même celles où l'OSM n'est pas le producteur des événements, le tout afin d'assurer une unicité de l'OSM.

De plus, les musiciens identifiés au contrat de Bubbles ne peuvent pas se réunir et produire un concert de l'OSM si ce n'est pas sous son égide. Dans la même veine, l'OSM ne pourrait pas présenter un événement si l'activité n'était pas déjà prévue à l'entente collective ou à défaut, sans négocier les conditions particulières avec la Guilde.

Il serait incongru pour l'arbitre de décider que l'entente collective ne s'applique pas lorsque l'OSM n'est pas chargé de produire l'événement, car cela pourrait altérer significativement les rapports des parties et rendre caduque une partie importante de l'entente collective qui vise justement à définir les conditions applicables en pareilles circonstances.

L'arbitre est d'avis que l'OSM s'est comporté comme un producteur en ce qui concerne les musiciens et en se prévalant de l'entente collective. Le concert spécial n'aurait pas été possible sans que l'entente collective soit exécutée. Les musiciens n'étaient pas informés du contrat avec Bubbles. Pour les musiciens permanents, il était de leurs obligations de fournir leurs services. Ils ont été payés conformément à l'entente collective en plus de la rémunération prévue dans le contrat avec Bubbles. L'OSM ne remet pas en cause cette double rémunération pour eux.

Quant aux musiciens surnuméraires, ils se greffent aux autres et sont choisis par l'OSM pour leurs talents. Ils bénéficient des mêmes conditions d'exécution de la prestation musicale que les

musiciens permanents. Il serait donc injustifié que l'entente collective ne s'applique pas pour eux au motif que l'OSM ne serait pas le producteur des 12 musiciens surnuméraires sur 99, et ce, pour les mêmes services. Il ne peut y avoir un producteur pour les musiciens permanents et un autre pour les musiciens surnuméraires. L'entente collective de l'OSM doit donc s'appliquer aussi pour ces derniers.

Selon l'arbitre, cette analyse globale donne raison à la Guilde, mais il faut également analyser les arguments invoqués en vertu de la loi.

1.3.2 Application de la LSPA

La LSPA est une loi d'ordre public et ses dispositions l'emportent sur le comportement des parties. Néanmoins, l'arbitre est d'avis que la position de la Guilde à l'effet que l'OSM est le producteur parce qu'il a retenu les services des musiciens en vue de la représentation musicale s'harmonise mieux dans le contexte des rapports continus des parties.

La preuve soumise ne permet pas de conclure que Bubbles a retenu les services professionnels des musiciens. Rappelons qu'en vertu de la LSPA, trois éléments doivent être présents pour conclure à la rétention de services : i) l'engagement du producteur de retenir les services des artistes, ii) l'engagement des artistes de fournir une prestation artistique, iii) le tout contre rémunération. L'arbitre procède alors à l'analyse de ces trois critères.

1.3.3 Engagement du producteur de retenir les services des artistes

Sur ce point, l'arbitre est d'avis que Bubbles n'a pas choisi les musiciens et ne les pas engagés individuellement. Le contrat lui-même indique qu'ils doivent être membres de l'OSM et sous sa direction. Bubbles n'était pas du tout au fait des talents particuliers des musiciens.

Toute la direction artistique, la logistique et la fourniture des partitions ont été assumées par l'OSM. Celui-ci a un processus complexe et exigeant en matière de recrutement et il en assume le contrôle. Or, l'embauche et l'assignation sont deux éléments cruciaux pour le contrôle artistique d'une œuvre musicale réunissant 99 musiciens où chacun occupe un rôle défini. De plus, toute la création

artistique, l'organisation et la mise en place de ce concert ont commencé bien avant la signature du contrat avec Bubbles.

Bubbles a effectivement choisi le lieu du concert, le lieu des répétitions et a assuré la publicité de l'évènement, mais ces facteurs ne sont pas caractéristiques de la rétention de services par un producteur selon la jurisprudence analysée. La preuve ne révèle pas d'intervention ou d'influence de Bubbles sur la direction artistique, qui a été assumée par l'OSM.

De plus, le rôle assumé par la SRC ou par Bubbles dans la captation ou la diffusion du concert n'est pas déterminant et n'est pas lié à la production de l'œuvre artistique.

Bref, en référant directement dans le contrat à l'OSM pour la présence des musiciens pour une prestation collective sans plus de détails, l'arbitre décide que Bubbles s'en est remise à l'OSM pour assurer la rétention des services des musiciens, lui déléguant ainsi le rôle de produire une œuvre artistique au sens de la LSPA.

1.3.4 Engagement des musiciens de fournir une prestation musicale

La preuve est claire que les musiciens n'ont pris aucun engagement envers Bubbles ou la SRC afin de fournir leurs services. Il n'y a eu aucun échange entre eux et les musiciens ont appris l'existence du contrat seulement après le concert spécial. Uniquement sur cette base, ce critère n'est pas rempli.

Toutefois, l'OSM invoque que son directeur des ressources humaines a agi comme mandataire et que cette pratique dure depuis 30 ans. L'arbitre questionne la possibilité d'opposer cette pratique afin de justifier que la Guilde ne soit pas le représentant reconnu dans l'application de l'entente collective. Pour lui, c'est incompatible et comme la loi est d'ordre public, le comportement des parties ne peut modifier son application. De plus, la Guilde n'avait pas connaissance de cette pratique et, de toute manière, l'entente collective permet à l'OSM de convenir avec des tiers d'autres activités et ainsi la Guilde n'avait pas à contester une pratique tant que l'exécution des services est conforme à l'entente collective.

Rappelons qu'en dehors du cadre collectif de l'entente, le rôle assumé par le directeur n'est pas valable auprès des musiciens qui sont des travailleurs autonomes. C'est la relation contractuelle préalable entre les musiciens et l'OSM qui justifie le pouvoir de direction du directeur des ressources humaines. Il aurait fallu qu'il obtienne un mandat individuel auprès de chacun des musiciens, ce qu'il n'avait pas dans le présent cas.

Bref, les musiciens n'ont pas pris d'engagement de fournir leurs services musicaux auprès de Bubbles ni de la SRC, mais bien auprès de l'OSM.

1.3.5 La rémunération

L'enjeu du présent litige est le paiement même du cachet qui découle de l'entente collective et cette dernière permet la double rémunération en cas de captation pour la diffusion à la télévision. Les musiciens permanents ont eu droit à une double rémunération. On ne peut pas conclure que les musiciens surnuméraires ont acquiescé à obtenir uniquement le cachet qui découle du contrat avec Bubbles, qui est un strict minimum et insuffisant lorsqu'on le compare aux conditions prévues dans l'entente collective.

En tout temps pertinent, les musiciens ne négocient pas avec Bubbles ou la SRC, mais bien avec l'OSM, avec qui ils peuvent monnayer leurs talents. C'est cela la véritable considération des musiciens dans leur participation au concert spécial. Ainsi, le critère de la rémunération n'est pas favorable à la position défendue par l'OSM.

1.3.6 L'OSM est le véritable producteur au sens de la LSPA

Après avoir analysé l'ensemble de la preuve, l'arbitre est d'avis que l'OSM a exercé le plus grand contrôle sur la prestation artistique des musiciens surnuméraires concernés par le contrat en litige et ainsi, il a retenu les services professionnels de ces derniers en vue de représenter une œuvre artistique lors du concert spécial du 10 septembre 2009.

L'arbitre rejette aussi l'argument selon lequel Bubbles serait le producteur de l'émission de télévision dans le domaine de la production télévisuelle composé d'un ensemble plus large qu'un simple concert. Bubbles peut être en effet le producteur des autres volets de cette émission télévisuelle, mais la conclusion n'est pas incompatible

puisque les musiciens sont des interprètes musicaux et leur art est la musique, non pas la télévision. L'œuvre artistique relève, pour les musiciens, du domaine de la scène et de la musique et à cet égard, l'arbitre réitère que la jurisprudence indique que l'œuvre artistique doit être définie du point de vue des artistes.

L'arbitre accueille donc le grief de la Guilde et conclut que l'entente collective liant l'OSM à la Guilde s'applique au concert spécial présenté le 10 septembre 2009 au studio 42 de la SRC ainsi qu'aux répétitions s'y rapportant et ordonne à l'OSM de payer les cachets et autres sommes afférentes aux musiciens surnuméraires.

2. *Front des artistes canadiens c Musée des beaux-arts du Canada*, 2014 CSC 42

Dans cette affaire, il est question de la négociation collective permise par une loi fédérale propre au secteur artistique et de la relation entre cette loi et la *Loi sur le droit d'auteur*⁴ (LDA). Ainsi, la Cour suprême a conclu unanimement que la décision du Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs (Tribunal) en première instance était raisonnable quant à la conclusion que le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) a omis de négocier de bonne foi dans le cadre des négociations d'un accord-cadre sur les tarifs minimums sur la concession de licences ou de cession de droits sur des œuvres existantes.

2.1 *Les faits*

D'abord, il n'est pas inutile de rappeler le contexte législatif dans lequel sont campés les faits de la présente affaire. Rappelons ainsi que la *Loi sur le statut de l'artiste*⁵ (LSA) met en œuvre un régime de relations du travail entre les producteurs et les artistes, étant entendu que les producteurs visent notamment les institutions fédérales ou les entreprises de radiodiffusion qui ont recours aux services des artistes. Les associations d'artistes peuvent également obtenir une accréditation sous la LSA afin de négocier avec les producteurs des accords-cadres qui énoncent des conditions minimales pour la prestation des services des artistes ou même sur des questions connexes comme le droit d'auteur. Une fois ces accords-cadres signés, ils s'appliquent à tous les artistes du secteur déterminé.

4. LRC 1985, c C-42.

5. LC 1992, c 33.

La LDA permet aux sociétés de gestion autorisées de gérer collectivement les droits d'auteurs par voie notamment de cession, licence ou mandat, le tout au profit des artistes. Elles peuvent notamment percevoir et répartir les redevances payables par les utilisateurs des œuvres. Elles ont aussi le droit de fixer des tarifs pour l'utilisation des droits d'auteurs. Ces droits ainsi cédés aux sociétés de gestion doivent par ailleurs être constatés par écrit et autorisés par le titulaire du droit d'auteur.

Le Front des artistes canadiens et le Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (les associations) sont des associations d'artistes accréditées en vertu de la LSA afin de représenter les artistes en arts visuels au Canada. En 2003, elles ont débuté la négociation conjointe d'un accord-cadre visé par la LSA avec le MBAC. Les associations recherchaient notamment l'établissement de tarifs minimums payables par le MBAC pour l'utilisation d'œuvres existantes d'artistes en arts visuels. Le MBAC a exprimé alors ses réticences à inclure dans l'accord-cadre de tels tarifs minimums, mais a poursuivi la négociation pendant quatre ans sur le cas des œuvres existantes.

Or, en 2007, le MBAC a obtenu un avis juridique qui appuyait sa prétention à l'effet que les associations n'avaient pas le pouvoir de négocier un accord-cadre qui inclurait des tarifs minimums pour la cession des droits d'auteurs sur des œuvres existantes, car elles n'avaient pas obtenu l'autorisation écrite de tous les artistes visés. Prenant appui sur cet avis juridique, le MBAC a déposé un projet modifié dans lequel toute la question des œuvres existantes avait été retirée. Après quelques tentatives infructueuses de discussion entre les parties, les associations ont déposé au Tribunal une plainte contre le MBAC à l'effet que ce dernier ne négociait pas de bonne foi.

Le Tribunal conclut que la concession de licences ou de cession des droits d'auteurs sur des œuvres existantes peut faire l'objet de tarifs minimums dans un accord-cadre et qu'ainsi le MBAC n'avait pas été de bonne foi dans la poursuite des négociations. De plus, l'inclusion des questions touchant les droits d'auteurs est devenue la norme dans le milieu culturel. La LSA complète la LDA sur ces questions et les associations d'artistes peuvent négocier un accord-cadre en vertu de la LSA pourvu que cet accord ne lie pas les sociétés de gestion constituées sous le régime de la LDA.

Le Tribunal ajoute que le MBAC a manqué à son obligation de négocier de bonne foi en présentant un nouveau projet d'accord-cadre qui ne traitait plus de l'utilisation des œuvres existantes, et ce, sans avis préalable, sans proposer une solution de rechange raisonnable et seulement en s'appuyant sur un avis juridique. Sa position est demeurée ainsi inflexible. Le Tribunal ordonna alors au MBAC de se conformer à la LSA et d'établir un calendrier des négociations avec les associations.

Le litige s'est poursuivi devant la Cour d'appel fédérale, où la Cour a accueilli la demande de contrôle judiciaire en se basant sur la norme de contrôle de la décision correcte. La Cour d'appel juge que permettre l'inclusion dans l'accord-cadre des tarifs minimums pour des œuvres existantes entrerait en conflit avec la LDA étant donné que seuls les titulaires du droit d'auteur peuvent limiter l'exercice de ce droit. En l'espèce, les artistes n'avaient pas cédé par écrit leurs droits d'auteurs et, de ce fait, les associations ne pouvaient pas limiter l'exercice par ces artistes de leurs droits d'auteur. Enfin, considérant que la cession du droit d'auteur sur une œuvre existante est simplement un transfert de bien, il ne s'agit pas d'un service ou d'une question connexe suivant la définition « d'accord-cadre » dans la LSA. Par conséquent, les tarifs minimums pour l'utilisation d'œuvres existantes ne sauraient être inclus dans les accords-cadres et le MBAC n'a pas omis de négocier de bonne foi.

Soulignons que le juge Pelletier de la Cour d'appel a rendu un jugement dissident dans ce dossier en appliquant plutôt la norme de contrôle de la décision raisonnable. À son avis, les accords-cadres peuvent inclure des tarifs minimums pour l'utilisation d'œuvres existantes. Le juge Pelletier fait une analogie avec la location d'une voiture : l'octroi à un producteur du droit d'utiliser une œuvre existante est analogue au service offert par un locateur de voiture qui peut offrir à autrui d'utiliser son bien. Le fait qu'une association d'artiste négocie des tarifs minimums pour l'utilisation d'œuvres existantes ne les transforme pas en agent d'artistes aux fins d'une concession d'une licence à un producteur. En effet, la décision d'accorder ou non une licence à un producteur appartient toujours et uniquement au titulaire du droit d'auteur et non à l'association d'artistes. Par conséquent, les accords-cadres ne s'appliquent pas aux œuvres dont le droit d'auteur a été cédé à une société de gestion. Ils s'appliquent uniquement lorsque l'artiste détient toujours le droit d'accorder des licences pour l'utilisation de son œuvre, d'où l'absence de conflit entre la LSA et la LDA. La décision du Tribunal était donc tout à fait raisonnable.

2.2 La décision

La Cour suprême traite d'abord de la norme de contrôle et décide que c'est celle de la norme de la décision raisonnable qui s'applique puisque le Tribunal de première instance devait interpréter sa loi constitutive dont il a une connaissance approfondie. De plus, il n'est pas question de compétence dans le présent dossier ce qui appuie également l'application de la norme de contrôle de la décision raisonnable.

2.2.1 *Les œuvres existantes peuvent être incluses dans les accords-cadres*

Rappelons que la LSA définit l'accord-cadre comme suit :

Accord écrit conclu entre un producteur et une association d'artistes et comportant des dispositions relatives aux conditions minimales pour les prestations de services des artistes et à des questions connexes.⁶

La Cour est d'avis qu'il était raisonnable de conclure par le Tribunal que « les prestations de services des artistes » comprennent les prestations d'œuvres existantes. L'interprétation donnée à cette expression n'est pas contraire au sens ordinaire des mots. La Cour confirme, sur cette question, la position du juge Pelleret qui était dissident à la Cour d'appel et souligne que son analogie avec le locateur de voiture est convaincante. De plus, rien dans la LSA ne permet de traiter les œuvres commandées de manière différente que les œuvres existantes.

La Cour suprême analyse aussi la définition « des artistes », dont l'une des catégories est « les auteurs d'œuvres artistiques au sens de la LDA », ce qui suppose que l'artiste doit avoir déjà créé l'œuvre artistique dont il est l'auteur. Si la LSA ne s'applique pas aux œuvres existantes, ce volet de la définition n'aurait pas de sens. Cette définition appuie donc fortement que les accords-cadres étaient censés s'appliquer aux œuvres existantes.

Conclure que la prestation d'œuvres existantes est exclue des accords-cadres en vertu de la LSA n'aurait pas de logique, et ce, plus particulièrement pour les artistes en arts visuels, surtout dans le

6. LSA, *supra* note 5, art 5.

contexte où le législateur reconnaît d'emblée l'importance de recevoir une indemnisation pour l'utilisation, incluant le prêt public, de leurs œuvres. Ainsi, les tarifs pour l'utilisation des œuvres existantes représentent pour les artistes en arts visuels une question importante et principale puisqu'ils veulent être rémunérés pour leur travail.

Pour ces motifs, « les prestations de services des artistes » au sens de la définition « d'accord-cadre » comprennent la cession ou la concession de licence d'un droit d'auteur et ainsi les tarifs minimums pour l'octroi des droits d'auteurs des artistes sur des œuvres existantes peuvent être inclus dans les accords-cadres conclus en vertu de la LSA.

2.2.2 La LSA et la LDA ne sont pas en conflit l'une avec l'autre

Est-ce que « les prestations de services des artistes » qui comprennent maintenant l'octroi des droits d'auteur sur des œuvres existantes entrent en conflit avec la LDA ? Il faut présumer qu'au moment d'adopter la LSA, le législateur connaissait la LDA et avait l'intention d'éviter tout conflit entre les deux lois. La LSA fait d'ailleurs référence à la LDA et ainsi cette mention renforce cette présomption. Les deux lois doivent donc s'appliquer de manière complémentaire.

De ce fait, la négociation collective des parties relativement aux accords-cadres sous la LSA visant des œuvres artistiques existantes ne contredit aucune disposition de la LDA. Les associations d'artistes ne sont que des agents négociateurs. Elles n'ont pas acquis par voie de cession ou de licence le droit d'auteur d'un artiste et elles ne prétendent pas le faire. En raison de ce qui précède, la disposition de la LDA qui impose que la cession ou la licence de droits d'auteur doive être constatée par écrit ne s'applique pas.

Une association d'artistes a pour mandat de négocier avec des producteurs un « salaire minimum » pour les artistes qui acceptent de fournir une œuvre à un producteur. Ainsi, l'établissement d'un tel tarif pour utiliser les œuvres existantes n'a pas d'incidence sur les droits conférés aux titulaires des droits en vertu de la LDA. Évidemment, le tarif minimum peut empêcher un artiste d'offrir à un producteur le droit d'utiliser son œuvre si ce dernier n'est pas enclin à payer le tarif minimum prescrit par l'accord-cadre applicable. Par contre, la décision d'accorder ou non le droit d'utiliser une œuvre appartient définitivement au titulaire du droit d'auteur.

Cette interprétation n'est pas non plus incompatible avec la LDA relativement aux sociétés de gestion puisque les parties sont d'accord que les tarifs minimums des œuvres existantes ne s'appliquent pas aux sociétés de gestion et ne les lient pas. En effet, ces sociétés de gestion détiennent le pouvoir de fixer les tarifs des œuvres dont elles sont titulaires du droit d'auteur. Quant à la LSA, elle régit plutôt les relations de travail entre les producteurs qui relèvent du gouvernement fédéral et les artistes dans la mesure où ils choisissent de conserver leurs droits d'auteur.

Bref, les artistes ont deux options lorsqu'ils sont en relation avec les producteurs visés par la LSA pour l'utilisation de leurs œuvres existantes :

- a) céder ou concéder par licence leur droit d'auteur à une société de gestion ou nommer cette société comme leur agent autorisé. Dans ce cas, les tarifs fixés sous le régime de la LDA et les accords-cadres applicables pour leur secteur s'appliqueront ;
- b) traiter directement avec le producteur et ainsi être liés par tout accord-cadre découlant de la LSA et accepter les tarifs minimums de cet accord ou tenter de négocier des conditions plus favorables.

2.2.3 L'obligation de négocier de bonne foi

Le MBAC a confirmé à la Cour suprême que si elle concluait que les accords-cadres peuvent inclure des tarifs minimums pour l'utilisation d'œuvres existantes, il serait disposé à négocier ces tarifs. Étant donné que c'est justement cela que recherchent les associations d'artistes en cause, la Cour est d'avis qu'il n'est pas nécessaire d'examiner au fond la question de savoir si le MBAC a omis de négocier de bonne foi.

Néanmoins, la Cour a analysé la décision du Tribunal de première instance sur cette question. Le Tribunal expose bien ses motifs pour lesquels il conclut à l'omission du MBAC de négocier de bonne foi. En effet, pour le Tribunal, le MBAC a dérogé aux pratiques établies entre les parties lorsqu'il a présenté son projet d'accord-cadre révisé qui excluait les tarifs minimums pour l'utilisation d'œuvres existantes et qu'il a adopté une position inflexible sur la question en sachant sciemment que les associations n'accepteraient jamais ce projet modifié.

Le Tribunal a bien examiné les faits et le droit entourant la négociation de bonne foi et ses conclusions sur cette question sont raisonnables. À cet égard, le Tribunal a tenu compte que le MBAC a exprimé des réserves à propos de l'inclusion des tarifs minimums dans l'accord-cadre, qu'il s'était appuyé sur une opinion juridique et qu'il était disposé à négocier d'autres solutions de rechange. De l'avis de la Cour, il n'appartient pas aux tribunaux judiciaires de refaire l'analyse de la preuve déjà examinée par le tribunal administratif compétent. Par conséquent, la décision du Tribunal doit être qualifiée de raisonnable et elle est maintenue. La Cour suprême accueille donc l'appel et rétablit les ordonnances du Tribunal.

3. *Union des artistes c Festival international de jazz de Montréal, DTE 2014T-460 (CA)*

La Cour d'appel confirme la décision rendue par la Commission des relations du travail (CRT) qui a refusé de déclarer que le Festival international de jazz de Montréal et d'autres Festivals intervenants (les Festivals) avaient agi à titre de « producteur » au sens de la *Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma* (LSPA)⁷. En effet, pour la plupart des spectacles en cause, les Festivals ont plutôt acheté des spectacles « clés en main » et ce faisant, ils n'ont pas retenu les services des artistes au sens de la loi en raison notamment de l'absence de contrôle des Festivals sur la prestation artistique des artistes. La Cour supérieure a conclu que la décision de la CRT était raisonnable. Le débat s'est alors transporté devant la Cour d'appel, qui a rendu sa décision à l'été 2014.

3.1 *Les faits*

L'Union des artistes (UDA) est une association d'artistes reconnue en vertu de la LSPA depuis 1993 pour représenter le secteur de négociation visant toute personne qui s'exécute à titre d'artiste-interprète dans plusieurs domaines de production artistique, notamment pour la fonction de chanteur. Elle a conclu avec la mise en cause Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ) une entente collective qui fixe les conditions minimales d'engagement des artistes par les producteurs membres de l'ADISQ pour la production de spectacles de musique et variétés à la scène.

7. RLRQ, c S-32.1.

Les Festivals présentent chaque année divers spectacles d'artistes visés par le secteur de négociation de l'UDA et les Festivals sont membres de l'ADISQ. Des griefs ont été déposés, considérant que l'UDA n'avait pas reçu les contrats des artistes conformément à l'entente collective. En parallèle, l'UDA a demandé à la Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs (CRAAAP) de déclarer divers Festivals comme ayant agi à titre de « producteur » au sens de la loi lors de 24 spectacles pendant les éditions 2006 et 2007 des Festivals. Les parties ont décidé d'attendre la décision de la CRAAAP avant de poursuivre les auditions des griefs devant l'arbitre. Après une décision interlocutoire sur une question préliminaire, la CRAAAP a été abolie et sa compétence a été transférée à la CRT le 1^{er} juillet 2009 qui a poursuivi l'audition du présent dossier.

Concernant les faits particuliers du dossier, il appert que les Festivals travaillent chaque année afin de bâtir une programmation de divers événements. Ils recherchent des spectacles selon plusieurs critères et ils contactent alors soit le producteur, l'agent du spectacle, le gérant de l'artiste ou l'artiste directement afin de négocier les conditions relatives à la représentation d'un spectacle.

Les Festivals utilisent un contrat-type pour l'achat de spectacles clés en main. Ce contrat prévoit notamment les dates de représentations, le lieu, la durée, le prix convenu et le nombre de musiciens. Le producteur est désigné comme l'artiste lui-même ou sa compagnie et les Festivals y sont désignés comme le « diffuseur ». Le contrat décrit également les obligations de chaque partie, où le « producteur » au contrat assume la responsabilité artistique, technique et financière en plus d'être responsable de la rémunération de son personnel.

Le diffuseur, quant à lui, s'engage à fournir le système d'éclairage et de sonorisation, le personnel de soutien et la scène. Le producteur, soit l'artiste au contrat, fournit le matériel de promotion et les Festivals s'occupent de faire la promotion de l'évènement. Ces derniers ont aussi la responsabilité de la vente de billets et des produits dérivés.

Les Festivals n'interviennent pas dans le contenu du spectacle, la mise en scène ou les répétitions. C'est plutôt l'artiste ou son représentant qui prend les décisions relatives à l'ensemble du contenu du spectacle de même qu'à sa présentation générale, comme le décor ou la conception d'éclairage.

3.2 La décision de la CRT

La CRT spécifie que la principale question en litige est de savoir si les Festivals ont agi comme « producteur » au sens de la LSPA pour les spectacles en cause. À cet égard, la définition de producteur se retrouve à l'article 2 de la LSPA qui se lit comme suit :

Dans la présente loi, à moins que le contexte n'indique un sens différent, on entend par : [...]

« producteur » une personne ou une société qui retient les services d'artistes en vue de produire ou de représenter en public une œuvre artistique dans un domaine visé à l'article 1.

Ainsi, pour qu'une personne ou une société soit qualifiée de « producteur » au sens de cette définition, elle doit :

- retenir les services professionnels d'artistes ;
- en vue de produire ou de représenter en public une œuvre artistique ;
- dans un domaine de production visé par la LSPA.

Il n'est pas contesté que le domaine de production en l'espèce soit la scène. Le litige vise plutôt à interpréter l'expression « qui retient les services d'artistes en vue de produire ou de représenter en public une œuvre artistique ».

3.2.1 L'œuvre artistique visée par la loi

L'UDA plaide d'abord que les Festivals présentent une programmation d'une telle importance et reconnue par le public que l'ensemble de l'évènement est un « happening » constituant en soi une seule œuvre artistique globale. Ainsi, chaque Festival est le producteur de sa grande œuvre artistique et retient les services d'artistes en vue de représenter en public toute sa programmation.

La CRT rejette cette thèse de « l'happening » puisque chaque spectacle, pris isolément, constitue une seule et même œuvre artistique. De plus, cette prétention aurait comme conséquence pratique qu'un spectacle, en dehors de la programmation, est une œuvre qui a un producteur spécifique et lorsqu'il est à l'intérieur de la program-

mation, il devient une partie d'œuvre sous la responsabilité d'un autre producteur. Le tout occasionnerait alors la présence de plusieurs producteurs successifs d'un même spectacle. Or, rien dans la LSPA ne permet de conclure que le producteur d'une œuvre artistique change du simple fait qu'un tiers intervient dans sa représentation publique.

Les parties ne peuvent plus alors protéger adéquatement les intérêts des membres si l'identité d'un producteur varie au gré des circonstances. Il vaut mieux être en mesure d'identifier *objectivement* le producteur afin d'être le plus compatible avec les objectifs de la loi. Chaque spectacle est donc une œuvre artistique au sens de la loi.

3.2.2 La rétention des services professionnels

L'UDA plaide que les Festivals ont agi comme producteur puisqu'ils ont retenu les services d'artistes pour deux types d'activités distinctes : la production d'une œuvre artistique *ou* sa représentation en public. Pour l'UDA, les Festivals sont des producteurs puisqu'ils ont retenu les services d'artistes en vue de représenter en public un spectacle. Les Festivals plaident plutôt que la référence à la finalité de retenir les services d'artistes « pour représenter en public » un spectacle s'explique par l'intention du législateur de distinguer les œuvres vivantes par opposition aux œuvres fixées sur un support technique.

La CRT doit ainsi examiner ce qu'est la rétention de services de même que circonscrire la finalité de l'article 2 de la LSPA. La CRT est d'avis que la rétention de services est *essentielle* afin de déterminer la présence d'un producteur au sens de la loi. En analysant la jurisprudence, la CRT retient qu'il n'est pas suffisant de démontrer une simple entente entre un artiste et une personne pour l'assimiler à un producteur au sens de la loi. Cette entente doit porter sur la rétention de services de l'artiste. La CRT note aussi que ce n'est pas parce qu'un artiste présente un spectacle dans un lieu que le propriétaire de ce lieu a conclu une entente de la nature de la rétention de services de l'artiste.

De plus, il faut examiner la question de la rétention de services pour toute la période de création et non pas seulement au moment de la représentation. Aussi, la rétention de services se rattache à une œuvre artistique, soit un spectacle en l'espèce. Toute la dimension artistique des services de l'artiste (de la création à l'interprétation)

doit nécessairement être considérée dans la recherche de la rétention de services. Ajoutons aussi que la loi n'empêche pas un artiste de produire lui-même son spectacle et, ainsi, les cas d'autoproductions sont exclus de la loi.

Enfin, après avoir analysé la jurisprudence, la CRT retient ce qui suit comme critère d'analyse pour conclure à la rétention de services :

[249] *Parce qu'elle intervient dans le but de produire ou de représenter en public une œuvre artistique, la rétention de services professionnels présuppose également que le producteur participe à la direction et au contrôle de l'ensemble du spectacle et qu'il voit à l'élaboration du projet et à sa réalisation. De même, il doit pouvoir exercer un degré de contrôle ou de direction suffisant sur les conditions de l'ensemble de la prestation de services des artistes visés. Cela dit, il faut également tenir compte, dans l'analyse, que l'artiste lui-même crée le plus souvent son spectacle si bien qu'il exerce sur son contenu un contrôle évident. À l'inverse, si la création du spectacle est faite par la même personne qui voit à sa réalisation, il y a fort à parier que cette personne en est le producteur. [...]*

[251] *De tout ce qui précède, la Commission conclut que la personne qui retient véritablement les services professionnels de l'artiste est celle qui, globalement, exerce le plus grand contrôle sur la prestation des services artistiques de l'artiste, allant de la création à la représentation de même que sur ses conditions de travail eu égard aux aspects matériels et organisationnels de cette prestation. Les éléments appropriés à considérer pour évaluer ce contrôle sont les suivants : la sélection, l'embauche, l'assignation des tâches, la détermination de la durée des services, la rémunération, la mise en circulation et la distribution du spectacle, la supervision des représentations de même que les aspects artistiques de la prestation des artistes. Tous ces éléments doivent s'apprécier globalement, au cas par cas.*

[252] *Une même personne peut porter plusieurs chapeaux. Elle peut être à la fois producteur et diffuseur, gérant d'artiste et producteur, et même artiste et producteur. À ce sujet, il n'y a rien dans la LSA [LSPA] qui cantonne une personne dans un seul rôle. [...]* [Les italiques sont nôtres.]

3.2.3 La finalité de la rétention de services

La rétention de services des artistes édictée à l'article 2 de la loi doit avoir comme finalité de produire ou de représenter en public une œuvre artistique. L'UDA prétend, par le biais des travaux parlementaires, que la loi vise les personnes qui sont plus que des simples locateurs de salles afin d'éviter qu'un producteur, sous le chapeau d'un locateur de salle, se soustraie aux obligations de la loi. Or, la CRT est plutôt d'avis que l'intention du législateur n'était pas d'étendre la notion de producteur aux personnes qui achètent des représentations d'un spectacle déjà existant, comme l'ont fait les Festivals, du seul fait que ceux-ci sont représentés en public.

Les termes « ou de représenter en public » de l'article 2 LSPA doivent être lus avec le reste de la définition de « producteur », à savoir que ce dernier doit d'abord retenir les services d'un artiste.

De plus, même si le concept d'achat de spectacles ou l'auto-production n'existent pas dans la loi, ces réalités existent dans l'industrie de la scène au Québec. Ainsi, la CRT est d'avis que la LSPA régit des relations de travail entre un producteur et un artiste dont il retient les services et qu'elle ne s'applique pas dans le cadre d'une *relation commerciale* comme celle d'une vente ou d'un achat d'un spectacle « clés en main ».

3.2.4 Application par la CRT des principes aux spectacles en litige

La CRT conclut qu'à l'exception de deux spectacles, il n'y a aucune entente de la nature d'une rétention de services entre les Festivals et les artistes. Ce ne sont pas les Festivals qui ont exercé le plus grand contrôle sur la prestation des services artistiques des artistes impliqués. Les Festivals ont agi à titre de « diffuseur » uniquement puisqu'ils :

- n'avaient aucun contrôle sur l'éclairage, la sonorisation, la direction artistique ni sur la prestation des services des artistes ;
- n'ont pas eu à assigner quelque tâche à qui que ce soit ;
- ne savaient pas s'il y avait des répétitions ou une quelconque préparation préalable ;

- n'ont pas eu de droit de regard sur le choix des musiciens ;
- ont uniquement contrôlé la durée de la représentation et parfois le nombre de musiciens sur la scène ;
- ont uniquement demandé une garantie que les artistes avaient tous les droits pour permettre la présentation du spectacle.

Enfin, la seule absence d'une structure organisée (pour un artiste seul notamment) qui assumerait la préparation, l'organisation ou la vente des spectacles ne permet pas de conclure que les Festivals sont des producteurs. Il faut rechercher des actes concrets à l'endroit des artistes et de leur spectacle qui relèvent de la rétention de services par les Festivals. La CRT rejette donc la demande de l'UDA pour la majorité des spectacles présentés par les Festivals.

3.3 La décision de la Cour supérieure

L'UDA a déposé à la Cour supérieure une requête en révision judiciaire de la décision initiale de la CRT. La Cour supérieure a rejeté cette requête puisque, selon la Cour, l'interprétation du terme « producteur » adoptée par la CRT est raisonnable. L'UDA et la Guilde des musiciens du Québec, qui était intervenante au dossier, ont interjeté appel devant la Cour d'appel.

Tout d'abord, il convient de noter que les appelantes reconnaissent que la norme de contrôle en Cour supérieure était celle de la décision raisonnable. En effet, la CRT détient une compétence spécialisée et est protégée par une clause privative complète dans sa loi constitutive. Ainsi, en appel, ce n'est pas la norme de contrôle qui est contestée, mais bien son application.

3.4 La décision de la Cour d'appel

3.4.1 L'argumentation des parties

3.4.1.1 Les appelantes UDA et la Guilde des musiciens

Les appelantes prétendent que la décision de la CRT est déraisonnable en ce qu'elle donne une interprétation trop restrictive de la notion de « producteur » ce qui a pour effet de stériliser la LSA. Il faudrait plutôt lui donner une interprétation large pour permettre

l'atteinte des objectifs de la loi afin de mieux protéger les artistes. En effet, il existe un déséquilibre évident entre les moyens des Festivals et les artistes émergents qui sont souvent dans une situation de vulnérabilité.

Il faut analyser les circonstances du dossier et déterminer si les Festivals ont un rôle déterminant dans la rétention de services pour la représentation en public des événements.

Les appelantes soulèvent également que la CRT a refusé de donner plein effet aux deux segments de la définition de « producteur » en favorisant la notion de « diffuseur » pour restreindre celle de « producteur ». L'interprétation donnée par la CRT est contraire à l'intention du législateur qui est démontrée dans les débats parlementaires. Ainsi, non seulement est un producteur la personne qui retient les services en vue de produire une œuvre artistique, mais aussi celle qui les retient en vue de représenter en public une telle œuvre, ce qu'ont fait justement les Festivals. Il pourrait donc y avoir deux producteurs : l'un pour produire l'œuvre et l'autre pour la représenter en public.

Enfin, la Cour supérieure a erré en indiquant que les Festivals ne pouvaient être producteurs aux motifs que les artistes contrôlaient globalement leurs conditions de travail, de sorte que la protection de la loi n'était pas nécessaire. La vraie question était plutôt celle de décider qu'est-ce qui est le plus déterminant dans la rétention de services, d'autant plus que l'artiste aura toujours un contrôle certain sur sa création.

3.4.1.2 Les intimés les Festivals

Les intimés prétendent que la décision de la CRT est raisonnable, étoffée et rendue après 20 jours d'auditions. La conclusion de la CRT fait partie des issues possibles et raisonnables puisqu'ils n'ont pas eu le contrôle du contenu de la prestation artistique ou des conditions de travail et n'ont pas produit les spectacles en litige.

La CRT a rendu une décision fondée sur la preuve qui a été analysée sérieusement. Cette décision est loin de stériliser la loi. L'achat de spectacles « clés en main » est une réalité de l'industrie et la CRT pouvait en tenir compte, tout comme la notion de « diffuseur » qui n'est pas incluse dans la loi. De plus, le simple fait de payer une rémunération ne peut suffire pour être qualifié de « producteur ».

Prétendre le contraire serait nier aussi l'existence de l'autoproduction.

Enfin, les intimés arguent que les deux parties de la définition de « producteur » ne peuvent être dissociées comme le font les appelantes. Chaque partie de la définition décrit plutôt un type de production. En effet, la production d'une œuvre vise les productions enregistrées sur un support (un film ou un disque) alors que la représentation d'une œuvre vise une production en vue de représenter l'œuvre sur une scène et, ainsi, on ne peut pas retrouver deux producteurs pour le même spectacle.

En l'espèce, il s'agissait d'œuvres relevant du domaine de la scène et la CRT avait uniquement à se demander si les Festivals ont agi comme producteur selon le volet de la définition de producteur « retient les services d'artistes en vue de représenter en public une œuvre artistique ».

3.4.2 L'analyse de la Cour d'appel

La Cour d'appel réitère que la notion de « producteur » au sens de l'article 2 LSPA est composée de deux critères : i) la rétention des services d'un artiste ; ii) en vue de produire ou de représenter en public une œuvre artistique dans un domaine visé par la loi. Cette interprétation par la CRT est conforme à la jurisprudence et n'est pas contestée.

Ainsi, la rétention de services est au cœur de la relation producteur-artiste et cette notion renvoie au contrôle d'une production, à l'élaboration d'un projet et à sa réalisation.

La Cour d'appel souligne, par les décisions antérieures de la CRAAAP, que dans le contexte de la LSPA, c'est le producteur qui retient les services de l'artiste en raison de son talent en vue de créer une œuvre avec lui. Ainsi, au moment où le producteur retient les services de l'artiste, il n'existe pas d'œuvre, puisque celle-ci prendra forme au fur et à mesure des prestations de services des artistes.

Pour ce qui est du deuxième critère, soit celui de la finalité, la rétention de services ne suffit pas, il faut que cela soit « en vue de produire ou de représenter en public une œuvre ». Pour les appelantes, le mot « ou » recoupe deux situations distinctes et, ainsi, deux produc-

teurs peuvent être présents pour la même œuvre, un pour la production et l'autre pour la représentation en public.

La Cour d'appel note que l'interprétation proposée par les appelantes est intéressante, mais ce n'est pas la seule interprétation possible et celle retenue par la CRT est aussi fondée. La CRT est au cœur de sa compétence spécialisée et la norme de contrôle de la décision raisonnable ne peut permettre de réviser sa décision puisqu'elle fait partie des issues possibles suivant la preuve entendue et le droit applicable.

Pour la Cour d'appel, l'interprétation de la CRT à l'effet que les deux segments de la finalité de l'œuvre (en vue de produire *ou* de représenter en public une œuvre) cherchent à distinguer, non pas le type de producteur ou l'étape de production, mais bien les œuvres artistiques selon qu'il s'agisse du domaine de la scène ou d'œuvres qui impliquent un enregistrement est raisonnable. De plus, la CRT s'est appuyée sur la jurisprudence pertinente pour soutenir sa décision sur ce point.

En ce qui concerne l'utilisation des travaux parlementaires entourant l'adoption de la LSPA, les appelantes allèguent que la CRT a refusé d'en tenir compte dans son interprétation de la loi. Or, la Cour d'appel est d'avis que la CRT n'a pas refusé de tenir compte de ces travaux parlementaires, mais a estimé à bon droit qu'ils n'ont pas la portée voulue par les appelantes. En effet, ces travaux ne reflètent pas clairement l'intention du législateur puisqu'ils émanent pour la plupart des représentants de l'UDA qui ont exprimé alors leur position sur la loi. Ainsi, les mots « ou de représenter en public » ne reflètent pas l'intention du législateur de considérer l'achat de spectacles « clés en main » comme une forme de production, sans oublier le fait que cette expression doit être lue avec l'autre segment de la définition, à savoir que pour être un producteur, il faut retenir les services d'un artiste, élément primordial de la définition. En bref, l'absence de rétention de services constitue une fin de non-recevoir aux prétentions des appelantes.

La Cour d'appel rappelle qu'un locateur demeure un locateur et il ne devient pas un producteur à moins d'exercer un contrôle véritable sur la prestation artistique et, à cet égard, l'achat d'un spectacle existant ne transforme pas l'acheteur en producteur en se basant uniquement sur le fait qu'il présente le spectacle.

Les appelantes soulèvent le fait que la CRT a utilisé des concepts étrangers à la LSPA, soit les notions de « diffuseur » et de spectacles « clés en main ». Selon la Cour d'appel, la CRT a utilisé ces notions pour décrire une situation qui existe et qui est incompatible avec les exigences de la définition de « producteur ». La CRT n'a pas rejeté la demande de l'UDA uniquement en raison du fait que les Festivals sont des diffuseurs, mais parce qu'ils n'ont pas retenu les services des artistes en vue de produire ou représenter en public une œuvre. Même si la loi ne décrit pas ces situations, elles existent dans la réalité de l'industrie du spectacle.

La Cour d'appel souligne que la LSPA n'est pas écartée du seul fait qu'une personne allègue avoir acheté un spectacle « clés en main ». L'analyse devra se faire au cas par cas comme l'a fait la CRT. Son interprétation, en l'espèce, ne stérilise pas la loi, même qu'elle a reconnu que les Festivals étaient des producteurs pour deux spectacles en particulier.

La Cour d'appel ajoute que le simple fait de payer un cachet à l'artiste pour présenter son œuvre publiquement ne suffit pas pour conclure que le payeur devient un producteur. À ce sujet, il n'y a pas automatiquement rétention de services au sens de la loi lors d'un paiement. De plus, cela aurait pour effet de nier l'existence de l'autoproduction, soit le fait d'un artiste devenant lui-même producteur, avec les obligations que cela engendre.

Enfin, la Cour d'appel est d'avis que l'interprétation donnée par la CRT ne nie pas la nécessité de protéger les droits des artistes, dont ceux qui sont dans une situation économique vulnérable face aux Festivals. La CRT a bien tenu compte du sens des mots, de l'historique législatif, de l'ensemble de la loi, de ses objectifs et de la preuve présentée par les parties. Il ne revenait pas à la CRT de protéger tous les droits des artistes au-delà de ce que prévoit la LSPA. La Cour d'appel rejette donc le pourvoi des appelantes.

4. *Max Films inc et Conseil du Québec de la Guilde canadienne des réalisateurs, 2014 QCTA 628*

Un arbitre de grief fait droit au grief déposé par le producteur et déclare qu'un contrat de réalisation est bel et bien intervenu entre les parties. Le réalisateur a commis une faute contractuelle en résiliant le contrat de réalisation sans donner un avis de défaut requis

par l'entente collective, occasionnant ainsi des dommages à être déterminés pour le producteur.

Le litige est né du fait que les producteurs prétendent avoir conclu un contrat de réalisation avec la partie adverse afin de réaliser le film « The Grand Seduction » et que ce contrat a été résilié unilatéralement sans préavis. Le réalisateur prétend plutôt qu'il y a eu uniquement une lettre d'intention et un contrat conditionnel à la réalisation d'une condition concernant le financement du film. Étant donné que cette condition ne s'est jamais matérialisée, aucun contrat n'est entré en vigueur. La qualification du contrat a une importance, car elle met en cause la compétence initiale de l'arbitre. En effet, l'arbitre a compétence pour trancher le litige uniquement en présence d'un contrat de réalisation.

4.1 Les faits

Roger Frappier (ci-après « Frappier ») est le président et fondateur de Max Films inc., une entreprise qui se spécialise dans la production de longs métrages d'auteurs ayant un potentiel de rejoindre un grand public. L'entreprise collabore depuis plusieurs années avec des réalisateurs de renom comme Denys Arcand ou Ken Scott (ci-après « Scott »). Frappier est impliqué dans tous ces projets, soit à partir de l'idée de départ jusqu'au moment de la projection du film, un processus qui peut prendre entre deux et dix ans. L'une des étapes importantes est la recherche du financement, qui peut accaparer près de 90 % du temps de Frappier. Ensuite vient le temps de négocier avec tous les intervenants. La recherche d'un réalisateur d'un film se fait très tôt dans le processus, car ce choix influence le financement et un producteur doit s'assurer que son réalisateur soit d'accord avec la vision du film. Aussi, le choix du distributeur est capital, car il participe aussi au financement et au choix des divers intervenants.

En 2003, Frappier reçoit de Scott le scénario du film « La Grande séduction ». Scott était uniquement un scénariste à cette période et il n'a donc pas réalisé le film. Ce long métrage a connu un grand succès auprès du public et à l'international. Il a récolté aussi plusieurs prix. Par la suite, Frappier a reçu des offres afin d'adapter ce film en anglais, mais cela ne fonctionnait pas. En 2005, Scott a accepté de réécrire son scénario en anglais, un projet qui lui tenait à cœur, mais la version remise au producteur n'a pas été satisfaisante.

De fait, Frappier a décidé de travailler avec un autre réalisateur, Michael Dowse (ci-après « Dowse »), qui devait réécrire un autre scénario en anglais pour adapter le film. Le financement allait bon train et le lieu de tournage avait été fixé. Par contre, au fil du temps, le producteur n'était pas satisfait de la vision du projet et a mis fin à la collaboration avec Dowse.

Au printemps 2011, étant donné que Scott était passé maintenant à la réalisation, Frappier pense alors à lui pour réaliser le film, étant convaincu qu'il serait sans doute la meilleure personne pour effectuer le travail, ayant écrit lui-même le scénario original. Par ailleurs, les bailleurs de fonds et le distributeur sont mécontents de ce changement de réalisateur, mais Frappier se fait rassurant pour compléter le financement et réussit à convaincre ses partenaires financiers de son nouveau choix de réalisateur. Les parties s'échangent des propositions de contrats afin d'établir les cachets pour le scénario, la réalisation ainsi que les redevances du film. Les parties s'entendent aussi pour tourner en septembre de la même année.

Ainsi, le 17 juin 2011, un contrat et une lettre d'intention furent signés. La lettre d'intention spécifie que le contrat portant sur la réalisation du film entrera en vigueur lorsque le financement du film sera complet, le tout confirmé par les investisseurs au plus tard le 1^{er} août 2011 et si la mise en vigueur ne se produit pas, le producteur devra verser 30 000 \$ au réalisateur pour le travail déjà effectué. Enfin, le réalisateur possède un droit de premier refus advenant que le film soit reporté à une date ultérieure. Scott a négocié par l'entremise de son agent, qui lui explique les grandes lignes du contrat, mais avait exigé cette clause de premier refus étant donné l'incertitude du projet. Frappier a négocié des modalités de paiement précises avec des échéances liées aux livrables, soit au premier jour de la pré-production, au début du tournage, au moment du montage, etc. Selon lui, il devait procéder ainsi afin de maintenir ses sources de financement puisqu'il était question de repousser le tournage plus tard, il devait donc se garder une certaine souplesse.

Scott poursuit donc son travail à l'été 2011 et monte son équipe de travail, débute son repérage des lieux et recherche son acteur principal. En juillet 2011, Frappier réunit son équipe afin de discuter de la faisabilité du film à l'automne 2011, car il serait possible de le faire avec le budget restreint actuel de neuf millions de dollars ou de reporter le tournage en 2012 afin de trouver un autre bailleur de fonds pour aller chercher deux millions de dollars supplémentaires. À la fin de la réunion, toute l'équipe décida que le film sera reporté en

2012 pour des questions budgétaires, de température extérieure et pour obtenir la meilleure distribution possible. Selon Frappier, Scott était content, car il aurait plus de temps pour préparer le film et il acceptait en même temps d'emménager un bureau pour Scott afin d'y travailler avec son équipe, ce qui fut fait. Aux yeux du producteur, à la fin de cette réunion, il avait un réalisateur, un contrat de réalisation et un horaire de tournage, il ne fallait plus que trouver les sommes manquantes.

Selon Scott, l'issue de cette réunion n'était pas positive, car l'équipe de travail perdait son emploi, incluant lui-même. La question budgétaire était préoccupante, car il était possible de ne pas avoir accès aux sommes promises par certains organismes publics. Étant donné que toute l'équipe de travail était d'accord sur la nécessité d'avoir un budget de 11 millions de dollars, le report du tournage était inévitable. Pour lui, ce report avait une incidence sur sa carrière, car il était évident qu'il ne tournerait pas de film en 2011, qu'il allait avoir un manque à gagner et que sa réputation allait en souffrir puisqu'il avait engagé des gens pour un film qui n'allait pas se faire. Pour lui, Frappier n'a pas rempli ses engagements. Conformément au contrat, Scott a reçu la somme de 30 000 \$ et c'est d'ailleurs la seule somme reçue pour ce projet.

Par la suite, Scott a exigé que le financement soit complété pour le 15 octobre 2011. Néanmoins, il a continué son travail et ce, même après le 15 octobre, alors que le financement n'était toujours pas assuré, car il avait à cœur la réalisation de ce film. Frappier continuait à travailler fort sur le financement et a réussi à obtenir un financement bancaire pour les sommes manquantes. Par contre, il voulait tenter de dénicher d'autres sources étant donné les coûts élevés d'un tel financement.

En décembre 2011, Scott est de plus en plus inquiet en apprenant que le producteur cherche un autre co-producteur et que le distributeur américain n'est toujours pas trouvé.

En février 2012, il devient évident pour Scott que le film ne se tournera pas en mars comme prévu et qu'il ne sera pas dédommagé. Plus tard, le producteur réussit à obtenir un contrat avec un co-producteur, ce qui avait rassuré Scott à cette période, mais il apprendra plus tard que ce contrat était loin d'assurer le financement souhaité.

En avril 2012, l'acteur principal hésite aussi à s'engager en raison du financement et, de toute manière, il n'était pas disponible avant l'été, mais il se montre toujours intéressé à s'impliquer dans le projet. Pour Scott, c'est une autre déception d'apprendre que le tournage du film sera encore reporté à l'été. Encore une fois, le financement n'était toujours pas assuré.

Scott décide alors de mettre un terme à sa relation contractuelle avec Frappier par courriel, en expliquant que les délais sont trop longs, que le financement n'est pas fixé et que l'acteur principal n'est pas confirmé. Il a une offre des États-Unis pour réaliser un film d'envergure en automne 2012 et il ne veut pas risquer de perdre ce contrat en n'ayant pas l'assurance de tourner le film à l'automne. Il invoque que Frappier lui a caché de l'information essentielle sur le financement et qu'il ne pouvait pas se permettre de ne pas tourner un film en 2012 étant donné les incidences sur ses finances et sa carrière.

Frappier est très surpris de cette décision après tous les efforts mis dans ce projet et les conditions avantageuses accordées à Scott. Il se sent trahi et n'était pas au courant que le projet de film aux États-Unis était si avancé. Frappier invoque que ce départ lui a fait perdre sa crédibilité auprès des distributeurs et des intervenants du milieu. Les médias ont aussi couvert la nouvelle.

Frappier transmet un courriel à Scott pour lui faire part que ce départ lui cause un tort irréparable, qu'il considère le geste comme un bris du contrat signé en juin 2011 et que des recours seront entrepris. La communication entre les parties a cessé par la suite.

Finalement, le film s'est tourné à l'été 2012 avec un nouveau réalisateur qui a conservé la même équipe. Frappier a dû convaincre les partenaires pour accepter le nouveau réalisateur et les négociations ont été plus difficiles avec les acteurs.

4.2 L'argumentation des parties

4.2.1 Les producteurs

Les producteurs allèguent qu'il y a bel et bien un contrat de service de réalisation qui est intervenu entre les parties pour tourner le film « The Grand Séduction » moyennant un cachet. La lettre d'intention était invalide puisqu'elle était contraire à l'entente

collective qui prévoyait qu'un contrat de réalisation devait entrer en vigueur au plus tard lorsque le réalisateur débiterait sa prestation de services et, en l'espèce, cette prestation était commencée bien avant la signature de la lettre d'intention.

Même si la lettre d'intention était valide, elle était expirée au 1^{er} août 2011 car Scott a accepté le report du tournage et a poursuivi son travail après le 1^{er} août, le contrat de réalisation étant ainsi alors pleinement en vigueur.

Il fallait un motif sérieux à Scott pour résilier le contrat. Or, la preuve n'a pas révélé un tel motif. Scott connaissait les enjeux entourant le financement et ils sont demeurés les mêmes pendant toute la durée des services. De plus, dans l'industrie du cinéma au Québec, on ne peut invoquer comme motif sérieux de résiliation le fait qu'un producteur n'a pas encore signé une entente finale avec les partenaires financiers surtout lorsque, comme en l'espèce, les producteurs bénéficient d'un financement bancaire.

En vertu de l'entente collective, le réalisateur devait donner un avis au producteur de corriger le défaut allégué avant de pouvoir résilier le contrat. Seul le défaut de corriger aurait pu constituer un motif sérieux de résiliation. De fait, Scott n'a jamais donné un tel avis aux producteurs. Bref, Scott a contrevenu au contrat et doit être responsable des dommages causés.

4.2.2 *Les intimés*

Pour Scott, c'est la lettre d'intention qui prévaut et il était clairement édicté que pour que le contrat de réalisation entre en vigueur, le financement devait être assuré au 1^{er} août 2011. La lettre d'intention demeure donc toujours en vigueur et il était possible de continuer la prestation des services avant l'entrée en vigueur du contrat. De plus, si le contrat avait été en vigueur, les parties auraient dû négocier des informations manquantes et des sommes auraient été versées en vertu du contrat et de l'entente collective, ce qui n'a pas été fait.

L'intention de Scott était claire de ne pas vouloir se lier pour l'éternité et la lettre d'intention doit s'interpréter comme signifiant que le contrat n'entrera en vigueur uniquement que lorsque le financement sera obtenu. Si ce financement n'est pas atteint au 1^{er} août 2011, le réalisateur a droit au cachet prévu et à son droit de premier

refus. Or, le financement n'a pas été atteint en 2011, ni en avril 2012, au moment de l'annonce du départ.

Ainsi, la lettre d'intention n'était pas expirée en avril 2012, puisque la condition énoncée ne s'était toujours pas réalisée. Scott n'a donc pas pu violer une obligation qui découle d'un contrat non en vigueur. Il n'a pas non plus exercé son droit de premier refus de manière abusive, car la preuve a démontré que les producteurs ont fait des promesses à répétition qui ne se sont pas réalisées. Subsidièrement, s'il y a eu bris du contrat, Scott avait un motif sérieux d'agir en raison du bris du lien de confiance.

4.3 La décision

D'emblée, l'arbitre énonce que la première question est de déterminer s'il y avait ou non un contrat de réalisation en vigueur entre les parties. En effet, en l'absence de contrat, l'arbitre n'aura pas le choix de décliner compétence. S'il y a bel et bien eu un contrat entre les parties, l'arbitre devra décider s'il y a eu résiliation du contrat et si elle a été faite pour une raison sérieuse conformément à l'entente collective. Enfin, le tribunal réservera sa compétence pour déterminer les dommages, le cas échéant.

L'arbitre doit donc analyser les deux écrits signés en juin 2011, seuls documents régissant la relation entre les parties sous l'égide de l'entente collective. L'arbitre rappelle que l'entente collective prévoit les conditions d'engagements minimales. Ainsi, les parties sont libres de négocier des conditions plus favorables que celles édictées à l'entente. Dans cette analyse, l'approche globale de l'ensemble des conditions est écartée, il faut plutôt comparer point par point les conditions pour déterminer si elles sont plus favorables ou égales à l'entente collective.

De plus, l'entente collective est claire : un contrat écrit conforme au modèle prévu en annexe à l'entente doit être signé au plus tard à la date du premier événement – soit 7 jours après que le réalisateur ait commencé sa prestation de services – ou au premier jour de tournage. Ainsi, un accord verbal n'est pas suffisant.

L'arbitre continue d'analyser les devoirs du réalisateur qui sont édictés dans l'entente collective, dont notamment la recherche et l'approbation des lieux de tournage, la planification et le découpage des scènes, la détermination des besoins du tournage et la participa-

tion dans le choix des acteurs. Le réalisateur doit aussi exécuter ses obligations avec soin, prudence et diligence.

L'entente collective contient également des dispositions spécifiques à la résiliation ou à la suspension d'un contrat de services, dont notamment une obligation de donner un avis de défaut à l'autre partie avant de résilier le contrat.

Quant à la lettre d'intention, elle contient des considérations importantes, dont notamment celle où le réalisateur s'engage à réaliser le film advenant sa production. Aussi, la clause litigieuse de ladite lettre se lit comme suit :

Les parties conviennent que le contrat [...] annexé à la présente lettre d'intention, portant sur la réalisation du Remake et impliquant les parties aux présentes, entrera en vigueur au financement complet de la production du Remake confirmé par la signature des contrats des investisseurs du Remake au plus tard le ou avant le 1^{er} août 2011. Dans l'éventualité où la mise en vigueur ne pourra avoir lieu le ou avant le 1^{er} août 2011, le Producteur versera une somme totale de 30 000 \$ au Réalisateur à titre de rémunération pour le travail effectué par ce dernier jusqu'à cette date. Ce montant sera payable le 1^{er} août 2011 et sera déductible du cachet de réalisation à être versé au Réalisateur advenant la production du Remake à une date ultérieure le cas échéant. Il est par ailleurs entendu que le Réalisateur possède un droit de premier refus quant à la réalisation dans l'éventualité où le Remake était reporté à une date ultérieure.

Évidemment, les parties ont une interprétation différente de cette clause. Pour les producteurs, cette clause signifie que la lettre d'intention est valide jusqu'au 1^{er} août 2011. Si la condition liée au financement à être obtenu au 1^{er} août ne se réalise pas, une somme de 30 000 \$ devait être versée au réalisateur. Si la réalisation devait être faite après cette date, le réalisateur possédait alors un droit de premier refus, mais s'il ne l'exerçait pas, le contrat de réalisation entrait en vigueur. Pour Scott, comme le financement n'a pas pu être complété à la date prévue, le contrat de réalisation n'est jamais entré en vigueur. Il avait droit aux 30 000 \$, n'était plus lié par contrat et pouvait donc refuser de faire le film en vertu de son droit de premier refus.

Le Tribunal constate que la teneur de la lettre d'intention est ambiguë et sa validité juridique douteuse. Malgré que les parties aient assujetti l'entrée en vigueur du contrat de réalisation à la confirmation écrite du financement complet, elles ont clairement stipulé le paiement d'une somme d'argent advenant que le contrat ne puisse entrer en vigueur *à titre de rémunération pour le travail effectué par le réalisateur au 1^{er} août 2011*. Dit autrement, dans les faits, il était possible selon la lettre d'intention de ne pas avoir de contrat de réalisation tout en travaillant comme réalisateur. Ainsi, Scott s'est retrouvé à travailler comme réalisateur, mais sans contrat de réalisation.

Or, cette façon de faire va à l'encontre des dispositions de l'entente collective. En effet, si en vertu du droit civil, un accord peut être conclu de façon tacite ou verbale dès la rencontre de la volonté des parties, cela ne peut être le cas en présence de l'entente collective puisqu'elle impose aux parties de signer un contrat au premier jour du tournage ou au plus tard 7 jours après le début du travail du réalisateur. C'est une obligation impérative.

Par ailleurs, les parties ont fait fi de l'entente collective et se sont gouvernées en fonction de la lettre d'intention. Quelle est l'issue de ce comportement ? Ou bien le contrat n'est pas entré en vigueur et il faut se demander sur quelle base les services ont été rendus ou bien le contrat est bel et bien entré en vigueur, mais le producteur était en défaut d'exécuter ses propres obligations. L'arbitre retient cette dernière option puisque la réalité est là : Scott a rendu des services de réalisation et ils doivent découler d'un contrat écrit. Il y a donc présence d'un contrat de réalisation valide entre les parties.

La suite des événements confirme que le contrat est entré en vigueur. En effet, il était possible de poursuivre le contrat si le film devait être reporté après le 1^{er} août 2011, soit au moment où le financement n'avait pas été obtenu. Implicitement, les parties ont reconnu que Scott demeurerait le réalisateur du film malgré son report puisque les sommes reçues devaient être déduites de son cachet. Scott avait aussi son droit de premier refus, mais le producteur, lui, n'avait aucun droit équivalent. Une telle clause est nettement à l'avantage du réalisateur et est donc une condition supérieure à ce que prévoit l'entente collective.

En juillet 2011, lors de la réunion de toute l'équipe, il a été convenu que le report du film devait se faire pour l'année 2012. C'est donc à ce moment-là que Scott disposait de son droit de premier refus

qui aurait pu lui permettre de se libérer de son contrat. Or, ce dernier a, de son propre aveu, décidé de continuer le projet. Ainsi, son droit de premier refus prenait fin.

Scott a alors imposé des conditions à la poursuite du projet :

- a) le financement devait être complété au 15 octobre 2011 ;
- b) la distribution des acteurs devait être aussi finalisée avant Noël ;
- c) avoir un bureau de travail.

Frappier a accepté ces conditions. Or, malgré le fait que les producteurs n'ont pas rempli tous ces engagements, Scott est demeuré au sein de l'équipe jusqu'en avril 2012, et ce, sans dénoncer le défaut du producteur de remplir les conditions non réalisées. Le 19 avril 2012, son intention était explicite dans son courriel à Frappier, il mettait fin au contrat.

À cet égard, l'entente collective prévoit la possibilité de résilier un contrat de réalisation, mais pour certains motifs seulement, dont notamment un défaut significatif dans l'exécution des obligations qui découlent du contrat ou des pratiques dans l'industrie. En l'espèce, Scott avait le fardeau d'en faire la preuve. Il soulève évidemment le défaut d'obtenir le financement, la distribution incomplète des acteurs et l'absence d'un calendrier de tournage. Malgré cela, il ne peut pas invoquer ce genre de motifs pour résilier son contrat sans avoir suivi une formalité claire édictée dans l'entente collective, soit de fournir un avis écrit à l'autre partie afin de remédier au défaut dans un délai raisonnable.

Or, Scott a omis d'envoyer cet avis écrit à Frappier. Toutefois, selon l'entente collective, si Frappier refusait de manière répétitive d'exécuter ses obligations, l'avis écrit n'était plus nécessaire. Pourtant, l'arbitre écarte cet argument puisque Frappier a tout fait pour finaliser le financement et la distribution, il est demeuré actif dans sa recherche de solutions.

Ainsi, si un avis de défaut avait été donné à Frappier par Scott le sommant de produire le film et qu'il n'aurait pas donné suite à cet avis, l'arbitre aurait pu considérer que Scott avait résilié le contrat conformément à l'entente collective. Malgré les désagréments et la situation financière précaire vécue par Scott, il aurait dû utiliser les

mécanismes prévus dans l'entente collective pour faire cesser la situation, ce qu'il n'a pas fait.

Par conséquent, l'arbitre accueille le grief et est d'avis que Scott a commis une faute en résiliant le contrat de réalisation sans respecter les obligations contractuelles et qu'il a une part de responsabilité dans les dommages causés au producteur. Cette question sera tranchée ultérieurement et, ainsi, l'arbitre réserve sa compétence sur ce point.

5. *Vanasse c Éditions du Grand Duc, une division de Groupe Éducalivres inc, 2014 QCCQ 7020*

La Cour du Québec donne raison à une auteure dans une affaire de redevances dues par son éditeur qui n'a eu de quoi payer une quelconque somme en raison d'une compensation permise par une clause contractuelle qui avait eu lieu entre une avance versée lors d'un premier ouvrage et les redevances dues sur les ouvrages subséquents de la même auteure.

5.1 *Les faits*

Claudie Vanasse (ci-après « Vanasse ») est une auteure de livres éducatifs et de matériel didactique. Éditions du Grand Duc (ci-après « Grand Duc ») est son éditeur.

En 2005, les parties signent un premier contrat de cession de droits d'auteur par lequel Vanasse cède ses droits d'auteurs à Grand Duc pour son œuvre décrite au contrat comme « L'Occident en 12 événements ». Dans le cadre de ce contrat, Grand Duc accepte de verser à Vanasse la somme de 22 500 \$ à titre d'avance sur redevances.

Le contrat spécifie également ce qui suit à son article 9 quant au paiement des redevances :

L'Éditeur rend compte par écrit à l'Auteur des opérations et des perceptions relatives à l'œuvre chaque année lors du paiement des redevances.

Dans tous les cas où l'œuvre n'aura pas rapporté le montant des redevances payées à l'avance à l'Auteur, ou lorsque l'Auteur aura reçu des redevances en trop ou sera endetté de quelque façon envers l'Éditeur, ce dernier pourra réduire tel surplus de

redevances, paiement en trop ou dette de toute somme due à l'auteur.

L'œuvre en question n'a pas le succès escompté auprès des établissements scolaires et les relevés de 2007 et 2008 de Vanasse indiquent que les sommes dues sont conservées par Grand Duc en remboursement de l'avance.

En 2007, Vanasse signe un deuxième contrat avec Grand Duc, par lequel elle cède à nouveau ses droits d'auteur pour une autre œuvre. Grand Duc versera les sommes dues quant à cette nouvelle œuvre, et ce, sans opérer compensation pour les sommes dues à titre d'avance sur le premier ouvrage.

À partir de ce moment, Vanasse va s'engager avec Grand Duc pour dix autres contrats du même genre afin d'écrire d'autres livres. Tous les contrats contiennent la même clause 9 ci-haut reproduite et Vanasse reçoit un relevé et un paiement des redevances chaque année avec une comptabilité séparée pour chaque œuvre.

En 2009 et en 2010, Vanasse reçoit le paiement de ses redevances habituelles sur ses différentes œuvres et Grand Duc se rembourse l'avance versée en 2005 uniquement à même les redevances dues liées au premier ouvrage.

Or, en 2011, Grand Duc change son fonctionnement et se rembourse l'avance due versée en 2005 à même l'ensemble des redevances dues pour toutes les œuvres cédées par Vanasse. Grand Duc retient alors la somme de 17 440,11 \$ afin de régler la dette liée à l'avance versée en 2005 lors de la première œuvre. En désaccord avec cette nouvelle méthode, Vanasse poursuit Grand Duc en justice afin de réclamer cette somme.

Grand Duc concède que la pratique établie veut qu'une avance se rembourse à même les redevances dues sur l'œuvre pour laquelle l'avance a été versée et qu'il va attendre le plus longtemps possible avant d'appliquer la clause 9 qui a pour effet, selon lui, de rembourser l'éditeur de l'avance versée sur un titre à même les redevances dues sur les ouvrages subséquents.

Vanasse soutient que le comportement de Grand Duc est prohibé par l'article 38 de la *Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs con-*

*trats avec les diffuseurs*⁸ (ci-après « la loi »). Subsidiairement, elle prétend que les agissements de Grand Duc en 2011 sont contraires aux principes de la bonne foi, car si Grand Duc avait opéré compensation en 2008, soit après l'écriture du deuxième livre, elle n'aurait pas accepté de signer des contrats de cette manière. Or, à son avis, Grand Duc a créé un climat de confiance en encourageant la publication de nouveaux titres sans jamais opérer compensation avant 2011.

Grand Duc invoque l'application de la clause 9 du contrat et que Vanasse y a consenti librement. De plus, il invoque que la loi ne s'applique pas aux ouvrages spécifiques créés par Vanasse et que, même si elle s'appliquait, la loi n'exclut pas la possibilité pour un éditeur d'opérer compensation. Quant à la bonne foi, elle se présume toujours et la preuve n'appuie aucunement la mauvaise foi de Grand Duc.

5.2 La décision

5.2.1 La loi

La juge Messier débute son analyse par l'étude de la loi et des débats parlementaires entourant son adoption et souligne que la loi impose un cadre aux relations contractuelles entre les artistes et les diffuseurs pour une panoplie d'œuvres, incluant les ouvrages éducatifs comme ceux de la demanderesse. De plus, comme cette loi a pour but de protéger les artistes, elle est d'ordre public.

L'article 38 de la loi, qui est pertinent dans cette affaire, se lit comme suit :

Pour chaque contrat le liant à un artiste, le diffuseur doit tenir dans ses livres un compte distinct dans lequel il inscrit dès réception, en regard de chaque œuvre ou de l'ensemble d'œuvres qui en est l'objet :

1 tout paiement reçu d'un tiers de même qu'une indication permettant d'identifier ce dernier ;

8. RLRQ, c S-32.01.

2 le nombre et la nature de toutes les opérations faites qui correspondent aux paiements inscrits et, le cas échéant, le tirage et le nombre d'exemplaires vendus.

Dans les cas où une contrepartie monétaire demeure due à l'artiste après la signature du contrat, il doit, selon une périodicité convenue entre les parties d'au plus un an, rendre compte par écrit à l'artiste des opérations et des perceptions relatives à son œuvre.

Cet article s'applique bel et bien aux divers contrats intervenus entre les parties, mais il ne répond pas à la question en litige. En effet, cet article confirme qu'une comptabilité distincte doit être faite pour chaque œuvre faisant l'objet d'un contrat. Par contre, cet article ou le reste de la loi n'empêche pas l'éditeur d'opérer compensation entre des sommes à être versées pour une œuvre à un auteur et d'autres sommes dues par l'auteur. La juge décide donc de se référer au contenu du contrat afin d'y voir une autorisation à la compensation par l'éditeur.

5.2.2 *Le contrat*

La juge est d'avis que la clause 9 du contrat vise la question des avances et que si l'œuvre, déterminée par l'objet du contrat, ne rapporte pas le montant de la redevance payée à l'avance, l'éditeur peut déduire cette avance de *toute somme due à l'auteur*.

Grand Duc interprète l'expression « toute somme due à l'auteur » comme toute somme en provenance de tous contrats. La juge n'est pas d'accord avec cette prétention. Il faut plutôt interpréter le contrat avec l'ensemble de ses clauses ainsi qu'avec l'intention commune des parties. Pour Vanasse, l'intention des parties est claire à l'effet que la somme de 22 500 \$ est une avance remboursable seulement si l'œuvre est publiée et uniquement à partir des redevances dues suivant les ventes de l'œuvre décrite au contrat et non pas sur toute autre œuvre future. Autrement, elle n'aurait pas accepté d'écrire d'autres ouvrages. La juge est d'avis que les agissements de Grand Duc, et même son témoignage, supportent l'intention des parties invoquée par Vanasse et lui donne raison quant à l'interprétation du contrat. En effet, pendant plusieurs années, Grand Duc a procédé au remboursement de l'avance à partir de l'œuvre initiale seulement.

5.2.3 La bonne foi

Grand Duc prétend que – même si habituellement il reconnaît qu’une avance n’est pas remboursable à même les redevances dues sur d’autres œuvres –, l’application de la clause 9 est une mesure sévère, mais applicable lorsqu’il est clair que les ventes vont être insuffisantes pour rembourser l’avance versée. Selon Grand Duc, il était raisonnable d’attendre plusieurs années, même après la signature de plusieurs autres contrats de même nature, puisque c’est uniquement en 2011 qu’il a pu réaliser que les ventes du premier ouvrage ne seraient jamais assez suffisantes pour rembourser ladite avance.

La juge note que cette prétention doit être analysée selon les règles de la bonne foi qui émane du *Code civil du Québec*⁹. La bonne foi est une norme d’un comportement acceptable que doivent avoir les parties à un contrat, soit un comportement dit « loyal et honnête ». Ainsi, une personne qui possède des droits découlant d’un contrat a une obligation de les exercer de manière loyale et honnête. Or, en l’espèce, Grand Duc a eu un comportement répréhensible. Il a laissé croire à Vanasse que l’avance serait remboursée uniquement à partir des redevances dues pour le premier contrat. De plus, la preuve a révélé que ce n’est pas seulement après plusieurs années que les ventes sont apparues négatives aux yeux de Grand Duc. Dès le début de la vente du premier ouvrage, les relevés annuels démontraient des ventes faibles. Dans ce contexte, pourquoi Grand Duc n’a-t-il pas opéré compensation dès le début ? Tout simplement parce que ce n’était pas la pratique habituelle ni l’intention commune des parties. Grand Duc vivait certes en 2011 une année financière difficile, mais il ne pouvait pas tenter de réduire ses dépenses en agissant comme il l’a fait avec les redevances dues à Vanasse. Cette façon de faire était déraisonnable et contraire aux règles de la bonne foi. La Cour ordonne donc à Grand Duc de payer la somme de 17 440,11 \$ à Vanasse, soit l’entièreté de la somme réclamée par cette dernière.

Conclusion

Ces décisions jurisprudentielles ont le mérite d’avoir approfondi l’analyse des lois particulières sur le statut de l’artiste. En effet, le corpus jurisprudentiel dans ce domaine est plutôt mince en raison notamment de l’existence récente de ces régimes légaux et de

9. RLRQ, 1991 c 64.

la nature particulière du milieu et de la relation entre les intervenants.

Plus particulièrement, nous retenons pour l'heure que les notions de « producteur » et de la « rétention de services d'artistes » n'ont pas fini de susciter des débats dans le présent contexte économique plus difficile. Aussi, la question se pose de savoir si les différentes lois sur le statut de l'artiste devraient être revues afin d'être clarifiées et d'imposer des obligations à d'autres intervenants du milieu afin de mieux protéger les intérêts économiques des artistes.