

Développements jurisprudentiels récents sur le statut de l'artiste en 2016

Christine Fortin*

INTRODUCTION	333
1. <i>M.B. ET COMPAGNIE A</i> , 2016 QCTAT 1744	333
1.1 Les faits	334
1.2 L'argumentation des parties	335
1.2.1 Le travailleur	335
1.2.2 L'employeur	336
1.3 La décision	336
2. <i>UNION DES ARTISTES ET 9317-3946 QUÉBEC INC. (CAMÉRA LYNX PICTURES)</i> , 2016 QCTA 158	338
2.1 Les faits	338
2.2 L'argumentation des parties	339
2.2.1 L'UDA	339
2.2.2 Le producteur	340
2.3 La décision	340

© Christine Fortin, 2017.

* Avocate et conseillère en relations du travail à l'Union des artistes.

[Note de la rédaction : cet article a été soumis à une évaluation à double anonymat.]

3.	<i>ASSOCIATION DES PROFESSIONNELS DES ARTS DE LA SCÈNE DU QUÉBEC ET ASSOCIATION DES PRODUCTEURS DE THÉÂTRE PRIVÉ,</i> 2016 QCTAT 400	341
3.1	Les faits	341
3.2	L'argumentation des parties	342
3.2.1	L'APASQ	342
3.2.2	L'APTP	343
3.3	La décision	343
3.3.1	Les dispositions de l'entente collective sur la capacité de la salle	343
3.3.2	Exercice d'interprétation	344
3.3.3	La capacité de la salle du Théâtre Rougemont . . .	345
4.	<i>UNION DES ARTISTES c COMPAGNIE MARIE CHOUINARD, 2016 QCTAT 4769.</i>	345
4.1	Les faits	345
4.2	L'argumentation des parties	347
4.2.1	L'UDA	347
4.2.2	CMC	347
4.2.3	Les intervenants	348
4.3	La décision	348
4.3.1	Les demandes d'intervention	348
4.3.2	La LSA	348
4.3.3	La présomption de l'article 6 LSA	349
5.	<i>UNION DES ARTISTES c COMPAGNIE MARIE CHOUINARD, 2016 QCTAT 6715.</i>	351
5.1	Les faits	351
5.2	L'argumentation des parties	352

5.2.1 CMC.....	352
5.2.2 L'UDA.....	353
5.2.3 Réplique de CMC.....	353
5.3 La décision.....	354
CONCLUSION.....	355

INTRODUCTION

Nous avons eu le privilège en 2014 de participer à la rédaction d'un texte dans la présente collection et c'est avec un plaisir renouvelé que nous avons décidé d'y contribuer à nouveau.

La jurisprudence sur le statut professionnel de l'artiste ne croule pas sous le poids des décisions rendues. En effet, le régime légal établissant le statut de l'artiste et ses conditions d'engagement est relativement jeune. Néanmoins, près de trente ans après l'adoption des lois afférentes à ce régime atypique des conditions de travail, on peut affirmer que les récentes décisions jurisprudentielles se raffinent et font état de plus en plus de cas concrets liés notamment à l'application des différentes ententes collectives du milieu artistique.

Nous analyserons cinq décisions choisies pour leur pertinence, en ordre chronologique, en commençant par un cas de lésion professionnelle pour un régisseur de plateau. Suivront deux dossiers d'arbitrage où un producteur a, d'une part, omis de payer les cachets des artistes et, d'autre part, le cas d'un autre producteur ayant appliqué une capacité de salle erronée pour un contrat d'engagement d'un concepteur de décors, affectant ainsi son cachet. Enfin, nous terminerons avec deux décisions d'intérêt du Tribunal administratif du travail concernant le même producteur où il a été question du double statut d'artiste/salarié et de la compétence du Tribunal dans le cadre d'une plainte pour négociation de mauvaise foi.

1. *M.B. ET COMPAGNIE A, 2016 QCTAT 1744*

La division de la santé et de la sécurité du travail du Tribunal administratif du travail accueille la requête d'un régisseur de plateau et déclare qu'il a subi une lésion professionnelle suivant une succession d'événements et un surplus de travail lui occasionnant une dépression.

1.1 Les faits

L'artiste est un régisseur de plateau pour l'employeur et ses conditions de travail sont régies par une entente collective. Il est acquis au débat que l'artiste est un travailleur au sens de la *Loi sur les accidents du travail et les maladies professionnelles*¹ (la LATMP).

Le travailleur a une dizaine d'années d'expérience sur les plateaux de tournage et il a un horaire régulier de 50 heures par semaine du lundi au vendredi. Pendant l'été 2014, il a cumulé plusieurs contrats sur divers projets comme régisseur de plateau. À ce titre, il s'occupe de la logistique des lieux de tournage et la coordination entre les divers départements, en plus de superviser des équipes de travail. De plus, il assure la sécurité du personnel, coordonne son transport et prévoit tous ses besoins. Le régisseur a beaucoup travaillé pendant cette période estivale, parfois jusqu'à 21 heures par jour consécutives, mais il le faisait toujours de sa propre volonté.

En septembre 2014, il a été approché par un producteur, l'employeur en l'espèce, pour le tournage d'un film. Le contrat prévoyait une rémunération à forfait avec un nombre maximum de 12 heures par jour de travail, pour une quarantaine de journées de travail. En cas de dépassement, une majoration est prévue, conformément à l'entente collective.

Le travailleur a accepté ce contrat après que le producteur lui ait confirmé que le tournage du film était à petit budget, sans loges ni roulottes, à installer et que le tout devait se dérouler en semaine seulement. Le travailleur a donc accepté la rémunération minimale prévue à l'entente collective et il s'attendait à avoir tous les congés prévus à ladite entente.

Le travailleur a donc débuté le contrat par la préparation initiale du tournage et tout allait bien. Lors de l'arrivée du réalisateur du film, tout a changé pour le régisseur. En effet, le réalisateur du film a des exigences qui n'ont jamais été discutées lors de la négociation initiale du contrat du travailleur, dont notamment celle d'avoir des roulottes, ce qui oblige le régisseur à faire du travail supplémentaire. De plus, le réalisateur veut tourner des séquences la nuit et dans des nouveaux lieux, ce qui n'a jamais été planifié. Toutes ces demandes exigées dans une courte période et en urgence ont eu comme conséquence de modifier grandement la logistique du tournage, qui reposait uniquement sur les épaules du travailleur.

1. RLRQ, c A-3.001.

Par conséquent, le régisseur a dû être sur le plateau de façon quasi permanente sans pouvoir retourner chez lui pour dormir en plus de ne pas pouvoir prendre ses pauses repas. Même lors d'un jour de congé, le travailleur se fait appeler fréquemment pour régler plusieurs problèmes. Il a alors ressenti du stress et une anxiété grandissante.

Le travailleur souligne que s'il avait connu l'ampleur réelle de la production, il n'aurait jamais accepté le contrat proposé.

Par la suite, lors d'un jour de tournage, le régisseur a encore à gérer des changements d'un lieu de tournage qui occasionne des demandes supplémentaires de permis de stationnement de la ville. Après plusieurs heures de travail sans pause, il informe son supérieur qu'il se sent mal et quitte le plateau pour aller voir son médecin, qui diagnostique une dépression. Un arrêt de travail et un suivi psychologique ont également été prescrits.

Pendant l'arrêt de travail, le travailleur a subi divers symptômes, comme des crises de panique et de l'isolement. Il a repris un travail quelque mois plus tard à titre de directeur des lieux de tournage, travail qui lui convient mieux au niveau des horaires.

La preuve médicale a aussi démontré que le travailleur est atteint d'une maladie affective bipolaire depuis 2003, mais qui est bien contrôlée par la médication. Par ailleurs, la dépression et la bipolarité causent différents symptômes et le médecin traitant qui a suivi le travailleur pour l'évènement en cause n'a identifié aucun symptôme lié à la maladie affective bipolaire. Ainsi, le médecin expert du travailleur est d'opinion que l'ensemble des symptômes vécus à l'automne 2014 est lié à ce qui est survenu au travail. Pour lui, la relation entre le diagnostic de dépression et les évènements vécus au travail est bien établie et n'est pas liée à sa condition personnelle.

Le travailleur s'est vu refuser sa réclamation devant l'autorité compétente et demande donc la révision devant le Tribunal.

1.2 L'argumentation des parties

1.2.1 *Le travailleur*

La représentante du travailleur soulève que c'est le diagnostic de dépression qui lie le Tribunal puisqu'il n'a pas fait l'objet de la procédure d'évaluation médicale.

La relation causale entre le diagnostic et les faits survenus au travail a été démontrée, et aucun autre élément ne peut expliquer l'état du travailleur.

La preuve a démontré que, même si le travailleur est habitué à travailler dans un milieu de tournage et de production avec ses particularités, des agents de stress étaient présents, comme le nombre d'heures élevé, l'absence de pauses et les demandes imprévues du réalisateur. Tous ces faits ont causé une surcharge de travail pour le régisseur, occasionnant ainsi un accident du travail au sens de la loi.

1.2.2 L'employeur

Quant à l'employeur, il a décidé de ne pas être présent à l'audition et n'a donc pas fourni de preuve ni d'arguments.

1.3 La décision

Le Tribunal doit donc décider si le travailleur a subi une lésion professionnelle au sens de la LATMP.

L'article 2 de la LATMP définit les notions pertinentes comme suit :

« lésion professionnelle » : une blessure ou une maladie qui survient par le fait ou à l'occasion d'un accident du travail, ou une maladie professionnelle, y compris la récurrence, la rechute ou l'aggravation ;

« accident du travail » : un événement imprévu et soudain attribuable à toute cause, survenant à une personne par le fait ou à l'occasion de son travail et qui entraîne pour elle une lésion professionnelle ;

Le Tribunal analyse le dossier sous l'angle de l'accident du travail. Il souligne que la jurisprudence reconnaît qu'une succession d'évènements, même bénins, peut permettre de conclure à la survenance d'un événement imprévu et soudain occasionnant un accident du travail. Cette analyse s'applique tout autant à la lésion professionnelle d'ordre psychique, comme en l'espèce.

Le fardeau de la preuve appartient au travailleur qui doit, par prépondérance, établir qu'un événement imprévu et soudain est arrivé par le fait de son travail et qu'il existe un lien entre ces événements et le diagnostic de dépression. Il est aussi acquis que la question des

antécédents ou d'une condition personnelle peut être prise en compte dans l'analyse du lien causal.

De plus, la jurisprudence enseigne que les faits en cause doivent dépasser le cadre normal du travail afin qu'objectivement, ils puissent correspondre à la notion d'évènement imprévu et soudain.

Le Tribunal rappelle à cet égard que les problèmes de relations de travail, des difficultés relationnelles avec des collègues ou des conflits de personnalités avec son supérieur ne sont généralement pas reconnus comme pouvant constituer un accident du travail.

Qu'en est-il en l'espèce ?

D'abord, le Tribunal remarque que les conditions de travail d'un régisseur de plateau comportent de longues heures de travail. La rémunération de ce poste est souvent basée sur un quart de travail de 12 heures, ce qui est non négligeable. L'entente collective qui régit les parties prévoit même la possibilité de dépasser cette durée. De plus, le rythme du travail dicte l'organisation des pauses et des congés qui peuvent être compensés financièrement lorsqu'ils ne sont pas respectés. Le travailleur connaissait bien ces conditions lorsqu'il a accepté le contrat.

Ces conditions de travail sont atypiques. En effet, la semaine normale de travail d'un régisseur de plateau dépasse les normes habituelles. Ainsi, l'analyse du dossier doit tenir compte de ce contexte. Par contre, le fait d'évoluer dans un tel milieu de travail n'empêche pas la reconnaissance d'un évènement imprévu et soudain pouvant occasionner une lésion professionnelle.

De plus, la présence d'une condition médicale personnelle comme celle qui a été démontrée par le travailleur ne fait pas obstacle à la reconnaissance d'une lésion professionnelle, mais il faudra toutefois que la cause déterminante de la dépression soit démontrée.

Le Tribunal est d'avis en l'espèce que le travailleur a prouvé de manière probante les faits permettant la reconnaissance d'un accident du travail. En effet, ce qu'il faut retenir de la preuve est que les éléments du contrat sur lesquels les parties se sont entendues n'ont pas été respectés. De nombreux changements impromptus sont survenus, notamment à l'égard des lieux de tournages, des équipements et des horaires.

Par ailleurs, le Tribunal souligne que la production devait être au départ une production à petit budget requérant une présence

normale sur le plateau. Or, ce n'est pas ce qui s'est passé. Le travailleur a plutôt été confronté à une surcharge de travail importante en raison des demandes imprévues du réalisateur lui causant du stress. Même si le travail d'un régisseur est exigeant, le travailleur a été soumis à des conditions de travail telles qu'elles ont engendré un événement imprévu et soudain au sens de la loi. De plus, les faits mis en preuve ne découlent pas de l'unique perception du travailleur, mais peuvent être qualifiés d'objectifs.

Quant à la relation causale entre les événements et le diagnostic de dépression, le Tribunal est d'avis qu'il a été établi. Le diagnostic a été posé rapidement et n'a jamais été contesté. De plus, le médecin expert du travailleur a témoigné sur la base d'un examen médical documenté et cette preuve n'a pas été contredite. Enfin, la preuve médicale a exclu toute contribution de la maladie personnelle du travailleur dans la survenance des événements. Le médecin expert a même précisé qu'une personne sans condition personnelle psychique aurait pu avoir un diagnostic de dépression dans les conditions décrites par le travailleur.

Le Tribunal conclut donc que le travailleur a subi un accident du travail lui causant une dépression et sa requête est accueillie.

2. UNION DES ARTISTES ET 9317-3946 QUÉBEC INC (CAMÉRA LYNX PICTURES), 2016 QCTAT 158

L'arbitre de griefs, M^e Claude Roy, condamne un producteur à verser près de 80 000 \$ aux artistes lésés et à l'Union des artistes (UDA) et déclare que ledit producteur est « irrégulier », suivant ses nombreuses omissions à l'égard du respect de l'entente collective.

2.1 Les faits

Le producteur, Camera Lynx Pictures, a créé spécifiquement sa société en février 2015 aux fins de la production de son film « Secret d'hiver » qui devait être coproduit avec la France. Le producteur a une actionnaire unique, soit Marie-Ange Barbancourt (« Barbancourt »).

Puisque le producteur n'est pas membre de l'Association québécoise de la production médiatique (AQPM), il a alors communiqué avec l'UDA pour être en règle et les parties ont fixé une rencontre.

Le 2 mars 2015, le producteur a accepté aux fins de la production de son film, d'être lié par l'entente collective liant l'AQPM et l'UDA et a donc signé une reconnaissance de juridiction. Par

conséquent, le producteur devait respecter chacune des obligations édictées dans l'entente collective. Barbancourt connaît bien les règles puisqu'elle a déjà produit un autre film auparavant. La représentante de l'UDA confirme au producteur lors de cette rencontre qu'elle doit payer les frais de services afin que l'UDA puisse lui remettre les contrats des artistes. Barbancourt souligne alors à l'UDA qu'elle ne peut payer ces frais maintenant puisqu'elle ne connaît pas encore la date du début du tournage, mais que le tout suivra sous peu. L'UDA attend donc le retour du producteur avant la remise des contrats à faire signer aux artistes.

Le 17 mars 2015, un agent des relations du travail de l'UDA reçoit un appel d'un des comédiens qui jouent dans le film du producteur et qui a certaines questions en lien avec son travail sur le film. L'UDA apprend alors que le tournage du film a débuté le 3 mars, soit le lendemain de la rencontre avec le producteur.

Le 20 mars 2015, des représentants de l'UDA se présentent sur le plateau de tournage du film et rencontrent les comédiens. Ceux-ci confirment à l'UDA qu'ils ont bel et bien signé des contrats, ce qui les surprend puisqu'aucun contrat n'a été libéré pour ce film. Les comédiens sont informés que la production n'est pas en règle. Une rencontre est prévue entre les parties dans les prochains jours. Le producteur ne s'y présente pas et ne donne plus aucune nouvelle à l'UDA.

Le 27 mars 2015, l'UDA n'a pas eu d'autre choix que de déposer un grief contre le producteur réclamant notamment le dépôt des contrats signés des artistes, le paiement de leur cachet et toute autre somme due.

L'UDA a par la suite colligé l'information liée au tournage et aux contrats signés avec l'aide des artistes et de leurs agents. Le tournage a duré 17 jours et aucun cachet n'a été payé aux artistes. L'UDA a aussi constaté que les contrats signés provenaient d'une production antérieure, contrats qui n'auraient jamais dû être utilisés par le producteur.

2.2 L'argumentation des parties

2.2.1 L'UDA

L'UDA a déposé en preuve des documents détaillés sur l'ensemble des sommes dues en vertu de l'entente collective pour quatre comédiens visés et pour elle-même. Le tournage a eu lieu et les

sommes sont dues, peu importe si le film est terminé ou pas. Le producteur est responsable des sommes dues en raison de la signature de la reconnaissance de juridiction et le producteur ne peut pas limiter sa responsabilité en invoquant la responsabilité d'un tiers, soit le producteur français.

Enfin, l'UDA soulève la malhonnêteté du producteur envers les artistes et l'UDA puisque le producteur a omis de déclarer la date réelle du tournage. De plus, le fait de faire signer des « vieux » contrats aux artistes a laissé croire à ces derniers que la production était en règle.

2.2.2 Le producteur

De son côté, le producteur allègue notamment que l'un des comédiens n'était pas membre de l'UDA et qu'il aurait été embauché par le producteur français, ce qui est nié par l'UDA. Le producteur invoque aussi le fait qu'il est un producteur minoritaire dans le projet de son film. En effet, le producteur français était majoritaire et ce dernier est en faillite. Le producteur attendait les sommes de son coproducteur, qui n'ont jamais été remises. Dans ce contexte, les subventions prévues du gouvernement du Québec n'ont pas été versées. Le film n'a jamais pu être terminé ni diffusé et, selon le producteur, les artistes ne peuvent pas réclamer l'ensemble de leur cachet.

Barbancourt reconnaît avoir signé des contrats aux artistes avec des anciens contrats et avoue que sa société n'a plus d'actifs. Par ailleurs, elle reconnaît que, lors de sa rencontre avec l'UDA le 2 mars 2015, elle savait pertinemment que le tournage débutait le lendemain, mais croyait régler son différend avec son coproducteur et a décidé de commencer le tournage.

2.3 La décision

L'arbitre débute son analyse des dispositions pertinentes de la *Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma*² (ci-après, la LSA) ainsi que le document signé le 2 mars 2015 par le producteur qui le lie à l'entente collective AQPM-UDA.

L'ensemble des sommes dues a été prouvé par prépondérance de preuve dans leur totalité. L'UDA a dû faire des recherches importantes pour trouver toute l'information et chiffrer sa réclamation en

2. RLRQ, c S-32.1.

se basant sur les documents fournis par les artistes et lors de la visite du plateau. Le producteur n'a offert aucune collaboration et n'a pas donné suite aux engagements pris.

L'arbitre est d'avis, après étude de la preuve écrite et testimoniale, que l'UDA et les artistes ont été induits volontairement en erreur par M^{me} Barbancourt et ses explications sont confuses. Elle n'aurait jamais dû commencer le tournage à l'insu de l'UDA en sachant que son coproducteur français avait des problèmes financiers. Le producteur a carrément fait travailler les artistes en sachant qu'ils ne seraient pas payés.

Enfin, l'arbitre a décidé d'appliquer les dispositions précises de l'entente collective sur la déclaration d'un producteur irrégulier lorsque ce dernier contrevient à l'entente collective. Dans le contexte particulier du présent dossier et en s'appuyant sur la jurisprudence similaire, l'arbitre n'hésite pas à appliquer ces dispositions et déclare le producteur irrégulier, ce qui l'empêchera notamment de retenir les services d'autres artistes.

L'arbitre accueille le grief et ordonne au producteur de payer la somme de près de 80 000 \$ plus les intérêts.

3. ASSOCIATION DES PROFESSIONNELS DES ARTS DE LA SCÈNE DU QUÉBEC ET ASSOCIATION DES PRODUCTEURS DE THÉÂTRE PRIVÉ, 2016 QCTAT 400

Un arbitre de grief fait droit au recours de l'Association des professionnels des arts de la scène du Québec (l'APASQ) et déclare que le contrat d'engagement et le cachet afférent d'un concepteur de décors doivent être basés sur la capacité réelle de la salle du Théâtre Rougemont qui est de 500 sièges et plus.

3.1 Les faits

L'artiste, un concepteur de décors, a signé avec le producteur Jean-Bernard Hébert inc un contrat d'engagement pour la conception des décors d'une pièce de théâtre qui devait être présentée au Théâtre de Rougemont à l'été 2015. Ce producteur est lié par l'entente collective signée entre l'APASQ et l'Association des producteurs de théâtre privé (AFTP) et doit donc l'appliquer pour tous ses contrats d'engagement d'artistes.

Lorsque l'APASQ a reçu une copie du contrat en cause, elle constate que ce dernier contient plusieurs irrégularités, dont notam-

ment celle sur la capacité de la salle qui y est indiquée. En effet, le contrat souligne que la capacité du Théâtre en question varie entre 175 et 499 sièges. Or, de l'avis de l'APASQ, cette capacité de salle est erronée et devrait plutôt correspondre à une salle de 500 places et plus.

Par conséquent, le montant du cachet s'en trouve ainsi inférieur au cachet minimum prévu à l'entente collective pour des salles de 500 places et plus. La notion de capacité de salle est importante pour l'APASQ puisqu'une telle erreur a une incidence sur plusieurs aspects monétaires de la rémunération de l'artiste, dont notamment le cachet minimum, le montant des redevances, les contributions aux assurances collectives et le régime de retraite.

Selon différentes sources d'informations détenues par l'APASQ qui proviennent notamment du site Internet du Théâtre de Rougemont et de la documentation de la municipalité, la capacité de la salle du Théâtre de Rougemont se situe à plus de 580 places.

Il est aussi établi que plusieurs ententes collectives dans le milieu artistique s'appuient sur la notion de la capacité d'une salle de théâtre pour établir le cachet minimum payable aux artistes.

Le producteur souligne que la salle de spectacle comporte de nombreux sièges qui ont un angle de vision mort pour le spectateur et qu'ainsi, la billetterie a éliminé à la vente 89 sièges dont la visibilité est considérée nulle. De plus, des sièges ont dû être retirés physiquement de la salle en raison de la proximité des sorties de secours. D'autres sièges sont aussi inutilisables en raison de l'emplacement de la console et de la régie. Il est aussi impossible pour lui de retirer physiquement les sièges de la salle qui ne sont pas vendus en raison de la vision afin de respecter le bail de l'immeuble. Par conséquent, à son avis, la capacité de salle réelle doit être basée sur la possibilité de vendre les sièges au public, donc en deçà de 500 places en l'espèce.

3.2 L'argumentation des parties

3.2.1 L'APASQ

L'APASQ prétend que le contrat d'engagement entre les parties indique une capacité de salle inférieure à la réalité dans le but de verser un cachet plus bas que celui prévu à l'entente collective. La notion de capacité de salle prévue à l'entente collective ne repose pas sur la visibilité qu'offre un siège dans la salle ni sur la capacité de vendre

des billets par la billetterie. L'entente collective doit être respectée et un producteur ne peut tenter de déclarer des sièges inutilisables pour contourner les dispositions de cette entente.

3.2.2 L'APTP

L'APTP soutient de son côté que la capacité de la salle correspond à la capacité de vendre des billets et que le nombre de sièges est un concept évolutif qui n'empêcherait pas un aménagement pour adapter la production à ses besoins. Il est d'ailleurs possible pour un producteur de modifier la configuration d'une salle et la décision du producteur en l'espèce d'avoir une salle de spectacle de moins de 500 places n'est pas déraisonnable.

3.3 La décision

D'entrée de jeu, l'arbitre souligne qu'il doit déterminer si la capacité de la salle stipulée au contrat d'engagement de l'artiste est conforme aux dispositions de l'entente collective. L'arbitre rappelle également qu'il ne peut pas modifier ou rajouter à l'entente collective et que l'exercice d'interprétation auquel il doit se livrer se base notamment sur l'analyse de la formulation littérale de la clause contestée pour en connaître le sens ordinaire et à l'insérer dans le contexte des autres dispositions de l'entente pour apprécier la cohérence logique de l'ensemble de l'entente. De plus, l'analyse de la finalité de la clause est aussi pertinente.

3.3.1 Les dispositions de l'entente collective sur la capacité de la salle

L'arbitre souligne que l'entente comporte une définition des termes « capacité de salle » à son article 1 qui se lit comme suit :

Capacité de salle : nombre de sièges indiqués à l'annexe E pour chaque salle où un producteur membre de l'APTP produit un spectacle. Cette liste est revue au 31 mars de chaque année par le comité conjoint. Pour toute dérogation à cette règle, le producteur doit faire une demande de dérogation à l'APASQ.

L'arbitre note que l'annexe E est inexistante et qu'ainsi, il n'y a pas de liste établie par le comité conjoint. Dans ce contexte, le concept de « capacité de salle » réfère nécessairement au nombre de sièges dans la salle où un producteur présente son spectacle.

De plus, l'entente collective prévoit, dans un tableau des tarifs, quatre catégories de salles selon leur capacité où il est déterminé pour chacune d'elles le montant du cachet minimum. Dans ce même tableau, la mention « capacité de salle » est suivie par les termes « nombres de billets » entre parenthèses. Enfin, l'ensemble des dispositions de l'entente collective comporte des références quant à la capacité de salle non seulement pour le cachet, mais aussi pour la détermination des redevances, la cotisation syndicale et le régime de la caisse de sécurité des artistes. L'arbitre est donc d'avis que la notion de « capacité de salle » est un élément central de l'entente.

3.3.2 Exercice d'interprétation

Pour l'arbitre, la définition de la « capacité de salle » correspond à la quantité de sièges que l'on retrouve dans la salle. Les parties n'ont pas prévu que le nombre de sièges d'une même salle pouvait varier d'un évènement à un autre étant donné le processus mis en place d'une liste conjointe pouvant faire l'objet d'une dérogation.

Comme l'annexe E n'existe pas, l'arbitre ne peut pas faire abstraction de la définition de l'article 1 et, pour lui, la capacité de la salle réfère au nombre de sièges physique sur les lieux. Cette norme est neutre, stable et facile à vérifier pour assurer le respect de l'entente collective.

De plus, l'arbitre réfute l'argument de l'APTP sur le nombre de billets disponibles à la billetterie, car il est non conforme à la définition, en plus d'introduire un aspect discrétionnaire de la part du producteur en regard de la capacité de salle qui a un lien direct sur la rémunération de l'artiste. Or, les parties ont justement voulu éviter que cette rémunération soit soumise aux volontés du producteur. Par conséquent, un producteur ne peut pas déclarer des sièges physiquement présents dans la salle comme étant non disponibles à la vente pour des raisons de visibilité nulle afin de tenter de réduire la capacité de salle. La seule mention « nombre de billets » entre parenthèses qui apparaît au tableau des tarifs est insuffisante pour restreindre la notion de « capacité de salle » définie par les parties. Cette notion doit avoir la même signification partout dans l'entente.

Si les parties voulaient modifier la notion de « capacité de salle » dans le tableau des tarifs, il aurait fallu que les parties l'expriment spécifiquement, ce qu'ils n'ont pas fait. L'arbitre estime donc que la « capacité de salle », au sens de l'entente collective, correspond au nombre de sièges qu'on retrouve physiquement dans la salle.

3.3.3 La capacité de la salle du Théâtre Rougemont

L'arbitre conclut que l'APASQ a démontré que la capacité du Théâtre Rougemont est de 500 sièges et plus. Les nombreuses sources déposées en preuve le prouvent, incluant le plan de l'architecte de la salle. Même en soustrayant les sièges enlevés pour répondre aux exigences de dégagement des sorties de secours, cette conclusion demeure.

Les autres sièges présents physiquement dans la salle que le producteur a retirés de la vente à la billetterie doivent, pour les motifs ci-haut énoncés, être comptabilisés afin de déterminer la capacité de salle selon l'entente collective.

Par conséquent, pendant la période visée au contrat d'engagement du concepteur de décors, la capacité de salle était de 500 sièges et plus et en raison de ce qui précède, l'arbitre accueille le grief et réserve sa compétence pour déterminer les sommes dues par le producteur.

4. UNION DES ARTISTES C COMPAGNIE MARIE CHOUINARD, 2016 QCTAT 4769³

Dans cette affaire, le Tribunal était saisi d'une requête de l'Union des artistes (UDA) qui réclamait la reconnaissance du statut d'artiste pour les danseurs qui travaillent au sein de la Compagnie de danse Marie Chouinard (CMC). Cette dernière refusait de négocier dans le cadre des règles de la LSA en invoquant notamment que les danseurs étaient des salariés au sens des lois du travail.

Le Tribunal a fait droit à la requête et ordonne à CMC de se conformer au régime de négociation prévue à la LSA et d'entreprendre les négociations de bonne foi avec l'UDA.

4.1 Les faits

L'UDA est une association d'artistes reconnue par la LSA qui représente des artistes dans tous les domaines de production artistique qui exercent diverses fonctions, dont notamment celle de danseur. L'UDA compte environ 12 900 membres, dont environ 1 150 danseurs.

CMC est une compagnie de danse de création d'œuvres chorégraphiques qui est dirigée par Marie Chouinard (« Chouinard »),

3. Pourvoi en révision judiciaire à la Cour supérieure, 500-17-095341-163.

chorégraphe et directrice générale et artistique. CMC présente au Canada et à l'étranger les nombreuses œuvres de Chouinard devant public.

CMC engage annuellement les services d'une dizaine de danseurs réguliers et peut s'adjoindre aussi les services de danseurs pigistes pour combler les besoins ponctuels. Quant à ces derniers, CMC admet qu'ils sont des artistes au sens de la LSA et leur statut n'est pas remis en cause dans le présent dossier.

Le recrutement des danseurs se fait par des auditions tenues par Chouinard, qui choisit seule ses danseurs.

CMC fait signer aux danseurs des contrats individuels d'une durée d'un an. CMC assure pour chaque danseur un minimum de 150 jours d'engagement, consécutifs ou non. Ce nombre peut varier à la hausse en fonction des engagements de CMC. Un calendrier des activités est remis aux danseurs au moins huit semaines avant le début du travail et ils sont rémunérés uniquement sur la base des représentations et répétitions auxquelles ils participent. Le salaire de tous les danseurs est assujéti aux retenues fiscales.

Les danseurs doivent prioriser, pendant toute la durée de leur contrat, les activités de CMC et doivent obtenir l'autorisation de Chouinard pour accepter des engagements artistiques à l'extérieur de CMC. De plus, ils doivent être disponibles pour participer à diverses séances d'essayage de costumes, maquillage et photographie ou toutes autres activités promotionnelles.

Les danseurs interprètent uniquement les œuvres de Chouinard et ils connaissent généralement les rôles de l'ensemble du répertoire.

Les conditions de travail des danseurs sont également régies par un Protocole d'entente, lequel fait partie intégrante de leur contrat.

Il appert que le contrat ne contient aucune indication quant au renouvellement à la fin du terme. Il prévoit plutôt qu'un nouveau contrat doit obligatoirement être signé à l'échéance et CMC se réserve la possibilité de ne pas offrir un nouveau contrat aux danseurs.

De plus, CMC a également le droit, en vertu du contrat et du Protocole d'entente, de résilier le contrat en tout temps sans cause juste et suffisante en donnant un avis basé sur le nombre d'années d'engagement d'un danseur.

CMC souligne que le renouvellement du contrat est presque automatique et que la Compagnie maintient ses danseurs en emploi, sauf ceux sur lesquels elle s'est trompée. Il a été mis en preuve que des danseurs aient ainsi vu leur contrat prendre fin ou ne pas être renouvelé pour des raisons artistiques.

Deux danseurs ont également témoigné à l'effet que la fin d'un contrat est parfois insécurisante et qu'ils se fient plutôt à la relation qu'ils ont avec Chouinard.

Le litige porte donc sur le statut des danseurs de CMC. Peuvent-ils être des artistes réputés pratiquer leur art à leur propre compte en raison de l'application des conditions de l'article 6 LSA ? L'article 6 LSA se lit comme suit :

6. Pour l'application de la présente loi, l'artiste qui s'oblige habituellement envers un ou plusieurs producteurs au moyen *de contrats portant sur des prestations déterminées, est réputé* pratiquer un art ou exercer une fonction visée à l'article 1.2, à son propre compte. (Les italiques sont nôtres)

4.2 L'argumentation des parties

4.2.1 L'UDA

L'UDA allègue que, même si les danseurs peuvent être qualifiés de salariés au sens des lois du travail, la présomption de l'article 6 LSA permet aux danseurs d'être réputés, aux fins de l'application de la LSA, pratiquer leur art à leur compte, car ils sont liés à CMC par des contrats portant sur des prestations déterminées.

Ces prestations sont déterminées en ce que les services des danseurs sont retenus sur une base annuelle seulement et pour un nombre limité de temps, soit 150 jours. Même si les représentations ne sont pas détaillées dans le contrat initial, les danseurs s'engagent à ne danser que le répertoire de Chouinard, sous sa direction, rien d'autre.

4.2.2 CMC

CMC prétend plutôt que les danseurs, à l'exception des pigistes, sont liés à la compagnie par des contrats à durée indéterminée ne portant pas sur des prestations déterminées. Le fait pour le danseur d'être un employé régulier implique que son emploi n'est pas pour une durée ou une entreprise déterminée.

4.2.3 Les intervenants

L'article 6 LSA doit être interprété de façon large afin de favoriser la possibilité pour les artistes de bénéficier de conditions de travail négociées par l'association de leur choix. De plus, les danseurs de CMC peuvent exercer leur art ailleurs, selon certaines conditions. L'expression « prestations déterminées » signifie les prestations artistiques dans un contrat donné. Or, les danseurs de CMC s'engagent pour plusieurs prestations dans un contrat annuel, ce qui constitue des contrats portant sur des prestations déterminées au sens de l'article 6 LSA.

4.3 La décision

4.3.1 Les demandes d'intervention

D'entrée de jeu, le Tribunal, sous la plume de la juge Esther Plante, doit déterminer une question préliminaire portant sur la recevabilité des demandes d'interventions conservatoires de diverses autres associations d'artistes dont notamment l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec (ARRQ), la Société des auteurs de radio, télévision, et cinéma (SARTEC) et la Guilde des musiciens et musiciennes du Québec (GMMQ). Les intervenants n'ont pas administré de la preuve devant la juge et ont présenté une courte argumentation. CMC a contesté ces demandes d'interventions puisque la requête ne vise qu'à décider si les danseurs de CMC sont des artistes au sens de l'article 6 LSA.

Les intervenants soulignent que la question du statut d'artiste est importante dans les relations de travail entre les associations et les producteurs qui emploient fréquemment des salariés. De plus, le litige porte sur une question d'intérêt public, car l'interprétation invoquée par la CMC concerne la liberté d'association des artistes.

Le Tribunal est d'avis que l'objet du litige dépasse le seul débat d'intérêt privé entre les parties puisqu'il s'agit du statut d'artiste au sens de la LSA. Ainsi, il est opportun de prendre en considération les plaidoiries des intervenants afin d'apporter un éclairage plus complet sur l'interprétation à donner à l'article 6 LSA.

4.3.2 La LSA

La LSA attribue la compétence au Tribunal de statuer, en tout temps, sur requête d'une personne intéressée, si une personne a la qualité d'artiste ou de producteur au sens de la loi⁴.

4. Art 58 LSA.

De plus, la LSA définit un cadre de négociation collective des conditions minimales d'engagement dans les domaines des arts de la scène, du disque et du cinéma, dont fait partie la danse.

Cette loi doit recevoir une interprétation large, comme l'a récemment rappelé la Cour d'appel dans l'arrêt *Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS) c Association des producteurs de théâtre privé du Québec (APTP)*⁵ (l'arrêt AQTIS) puisque la loi veut remédier aux difficultés socio-économiques des artistes.

Enfin, la LSA définit l'artiste comme une « personne physique qui pratique un art à son propre compte et qui offre ses services, moyennant rémunération, à titre de créateur ou d'interprète »⁶.

À première vue, les artistes pouvant se qualifier de « salariés » au sens du *Code du travail*⁷ (Code), comme les danseurs de CMC, semblent être exclus de l'application de la LSA à la lecture seule de la définition du terme « artiste ».

Or, la LSA n'interdit pas le cumul des statuts d'artiste en vertu de la LSA et de salarié au sens du Code.

En effet, la LSA stipule que la loi ne s'applique pas à une personne dont les services sont retenus pour une occupation visée par une *accréditation accordée* en vertu du Code, ce qui n'est pas le cas chez CMC.

D'ailleurs, l'arrêt AQTIS a souligné que les artistes qui sont des salariés et qui ne sont pas visés par une accréditation accordée par le Code ne sont pas exclus du champ d'application de la LSA, qui constitue alors le régime de droit commun des artistes.

Le Tribunal est donc d'avis que les danseurs de CMC peuvent être qualifiés de « salariés » au sens du Code et que ce statut de salarié ne peut faire obstacle à ce qu'ils choisissent le régime prévu par la LSA. Le Tribunal doit alors analyser si les danseurs remplissent les autres conditions de la LSA.

4.3.3 *La présomption de l'article 6 LSA*

Pour une meilleure compréhension, reprenons ici la définition de l'article 6 LSA :

5. DTE 2012T-633 (CA), requête pour autorisation de pourvoi à la Cour suprême rejetée le 14 mars 2013, dossier 35057.

6. Art 1.1 LSA.

7. RLRQ, c C-27.

6. Pour l'application de la présente loi, l'artiste qui s'oblige habituellement envers un ou plusieurs producteurs au moyen de contrats portant sur des prestations déterminées, est réputé pratiquer un art ou exercer une fonction visée à l'article 1.2, à son propre compte.

Si un artiste remplit les conditions mentionnées à cet article, il est réputé pratiquer un art à son propre compte. À cet égard, le Tribunal rappelle que l'arrêt *AQTIS* a décidé que cette présomption est qualifiée d'irréfragable et vient pallier la difficulté qu'auraient certains artistes à bénéficier du statut d'artiste en raison notamment de la régularité de leur engagement.

Pour bénéficier de la présomption, les danseurs de CMC, doivent alors :

- s'obliger habituellement envers CMC ;
- au moyen de contrats ;
- portant sur des prestations déterminées.

Il n'est pas contesté que les danseurs satisfont aux deux premières conditions. Le Tribunal doit alors uniquement interpréter la troisième condition, à savoir si les contrats portent sur des prestations déterminées.

Cette notion n'est pas définie dans la LSA. Il est toutefois utile de se référer aux commentaires de la ministre lors de l'étude détaillée de la LSA au moment de son adoption. Or, la ministre avait souligné que cette présomption a pour but de faciliter l'application du régime de la LSA et qu'on ne pouvait pas exiger de l'artiste un contrat distinct pour chaque prestation artistique. En effet, l'article 6 LSA, dans le projet de loi initial, mentionnait plutôt les termes « prestations distinctes ». La ministre a accepté la modification proposée et a changé le critère pour des « prestations déterminées ». Ainsi, les artistes qui s'engagent au moyen d'un seul contrat pour plusieurs prestations doivent pouvoir bénéficier de la présomption.

En l'espèce, la signature d'un premier contrat par le danseur peut être le début d'une collaboration à long terme entre celui-ci et CMC, mais la preuve a démontré que ce n'est pas toujours le cas en raison des besoins artistiques de CMC. De plus, le contrat est clair : toute entente subséquente au premier contrat doit faire l'objet d'un nouveau contrat écrit et Chouinard se réserve toujours la possibilité de remettre en cause la poursuite de la collaboration avec le danseur.

Analyser la situation sous l'angle qu'une succession de contrats annuels pourrait, en droit du travail traditionnel, être interprétée comme étant un contrat à durée indéterminée n'est pas pertinent aux fins de la LSA. Cela irait à l'encontre des objectifs du législateur et la présomption vient justement pallier la difficulté de certains artistes à accéder au régime prévu par la loi.

Par ailleurs, les danseurs doivent interpréter exclusivement les œuvres chorégraphiques de Chouinard sous sa seule autorité, et ce, pour un minimum de 150 jours d'engagement consécutifs ou non sur une année. De plus, CMC fournit au moins huit semaines à l'avance, un calendrier détaillé de travail incluant notamment les représentations devant public et les dates de tournées. Par conséquent, le Tribunal conclut que le contrat des danseurs porte effectivement sur des prestations artistiques déterminées. On ne peut exiger un contrat distinct pour chaque prestation artistique de l'artiste.

Le Tribunal ajoute que la qualité d'« artiste » au sens de la LSA ne peut dépendre du fait que CMC fournisse ou pas les précisions à un danseur sur ses prestations artistiques au moment de la signature du contrat.

En conclusion, le Tribunal déclare que les personnes occupant un poste de danseur auprès de CMC sont des artistes au sens de la LSA et ordonne à CMC de se conformer au régime de négociation d'ententes collectives prévue à la LSA, d'entreprendre et de poursuivre des négociations de bonne foi avec l'UDA.

5. UNION DES ARTISTES C COMPAGNIE MARIE CHOUINARD, 2016 QCTAT 6715⁸

Le présent dossier fait suite au cas précédent. Dans cette nouvelle affaire, le Tribunal est saisi d'une plainte pour entrave et négociation de mauvaise foi de l'UDA qui réclame notamment la suspension des modifications des conditions de travail imposées par CMC à ses danseurs permanents. CMC soulève une objection préliminaire quant à la compétence *rationae materiae* du Tribunal de se pencher sur une telle question. Le Tribunal a fait droit à l'objection et rejette la plainte de l'UDA.

5.1 Les faits

Suivant les ordonnances rendues par le Tribunal précédemment, déclarant que les personnes occupant un poste de danseur sont

8. Pourvoi en révision judiciaire à la Cour supérieure, 500-17-096888-162.

des artistes au sens de la LSA, CMC se pourvoit en révision judiciaire, mais ne demande pas le sursis du premier jugement pendant l'instance. Par conséquent, les parties conviennent d'amorcer la médiation afin de conclure une entente collective.

Un mois avant le début des négociations, l'UDA apprend que CMC a rencontré ses danseurs permanents pour annoncer un changement à leurs conditions de travail. En effet, CMC veut offrir à ses danseurs permanents un contrat de travail à durée indéterminée pour remplacer les contrats annuels qu'ils signaient auparavant. Ces modifications s'appliqueront immédiatement aux deux nouveaux danseurs récemment embauchés et, au fur et à mesure de l'expiration des contrats à durée déterminée, aux danseurs déjà en poste.

En désaccord avec cette façon de faire, l'UDA met en demeure CMC de suspendre l'application et la mise en vigueur des modifications des conditions de travail, de cesser toute modification de ces conditions sans l'accord de l'UDA, de maintenir le *statu quo* et de débiter les négociations afin de conclure une entente collective applicable à tous les danseurs permanents et pigistes.

CMC y répond en confirmant son intention de ne pas se conformer aux ordonnances, tout en acceptant de négocier les conditions minimales de travail des danseurs pigistes et de ceux qui bénéficient *présentement* d'un contrat annuel. En effet, CMC confirme qu'elle va offrir aux danseurs un contrat à durée indéterminée lors de l'échéance de leur contrat à durée déterminée.

Dans ce contexte où l'UDA considère qu'une éventuelle entente collective ne s'appliquera à aucun danseur permanent à court terme en raison des changements aux conditions de travail, l'UDA dépose une plainte pour entrave et négociation de mauvaise foi et une requête en ordonnance de sauvegarde. CMC annonce alors un moyen préliminaire afin de rejeter la plainte à l'effet que le Tribunal administratif du travail n'a pas la compétence requise pour statuer sur la plainte.

Après avoir entendu les parties sur la question préliminaire, le Tribunal a octroyé un délai supplémentaire aux parties afin de fournir une argumentation écrite.

5.2 L'argumentation des parties

5.2.1 CMC

De l'avis de CMC, la compétence du Tribunal est une compétence d'attribution limitée en ce qui concerne la LSA. En effet, la

*Loi instituant le Tribunal administratif du travail*⁹ (LITAT) prévoit spécifiquement que la division des relations du travail du Tribunal dispose des recours prévus à une série d'articles précis de la LSA. Or, les dispositions sur la liberté d'association, l'entrave dans les activités d'une association d'artistes et la négociation de bonne foi sur lesquels l'UDA fonde sa plainte ne font pas partie de cette énumération.

De plus, les recours habituels prévus aux articles 58 et 59.1 LSA ne permettent pas d'appuyer la plainte de l'UDA puisque ces recours n'ont rien à voir avec une plainte pour entrave et négociation de mauvaise foi.

Enfin, pour CMC, le seul recours possible qu'offre la LSA en cas de négociation de mauvaise foi est le recours pénal.

5.2.2 L'UDA

L'UDA allègue que le Tribunal tire sa compétence de trois articles de la LSA soit les articles 56, 58 et 59.1, qui doivent être interprétés largement par le Tribunal puisque la LSA est une loi remédiatrice et qu'elle a pour but de reconnaître aux artistes les mêmes droits fondamentaux que les salariés. Dans ce contexte, en cas de deux interprétations possibles, il faut privilégier celle qui octroie la compétence au Tribunal pour se saisir d'une plainte qui allègue la violation d'un droit fondamental, soit la liberté d'association.

De plus, aucun précédent n'existe sur la question et les auteurs de doctrine ont laissé une porte entrouverte à la compétence du Tribunal à cet égard.

5.2.3 Réplique de CMC

CMC soulève qu'il existe un précédent jurisprudentiel du Tribunal sur la compétence limitée de ce dernier qui est opposable à l'UDA et que le *Rapport du Comité L'Allier sur la démarche de réflexion avec les associations concernées par l'application des lois sur le statut des artistes*¹⁰ confirme ses prétentions à l'effet que le Tribunal n'est pas compétent pour statuer sur une plainte de négociation de mauvaise foi. De plus, les articles de la LSA soulevés par l'UDA concernent des questions liées à la reconnaissance et ne peuvent servir d'assise pour une telle plainte.

9. RLRQ, c T-15.1 et son Annexe 1.

10. Rapport présenté à la Ministre de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, Madame Christine St-Pierre, mars 2010.

5.3 La décision

Le Tribunal se réfère à l'affaire *Union des artistes et Association de producteurs conjoints*¹¹, où le décideur a exprimé clairement que le législateur n'a pas accordé au Tribunal une compétence générale en vertu de la LSA comme il l'a fait sous le *Code du travail*. Ainsi, ses pouvoirs généraux ne peuvent être exercés que si, au départ, le Tribunal a compétence. Ainsi, la doctrine citée par l'UDA doit être écartée en raison de l'existence de ce précédent jurisprudentiel.

De plus, l'énumération des recours relevant de la LSA qui est précisée dans la LITAT est claire et n'a pas été modifiée par les récents changements législatifs

Qu'en est-il de la prétention de l'UDA selon laquelle les articles 56, 58 et 59.1 LSA doivent être interprétés largement pour donner compétence au Tribunal de trancher sa plainte ?

Ces articles se lisent comme suit :

56. Aux fins de l'application de la présente loi, le Tribunal a pour fonctions :

1° de décider de toute demande relative à la reconnaissance d'une association d'artistes ou d'une association de producteurs; [...]

58. Le Tribunal peut, de sa propre initiative, lors d'une demande de reconnaissance et en tout temps sur requête d'une personne intéressée, décider si une personne est comprise dans un secteur de négociation ou, selon le cas, dans un champ d'activités, et de toutes autres questions relatives à la reconnaissance, dont la qualité d'artiste ou de producteur au sens de la présente loi.

59.1 Le Tribunal peut régler toute difficulté découlant de l'application des dispositions de la présente loi et de celles du *Code du travail* (chapitre C-27). À cette fin, il peut notamment préciser la portée respective d'une accréditation et d'une reconnaissance accordées en vertu de ces dispositions, refuser d'en délivrer une ou, dans le cadre du pouvoir prévu au paragraphe 1° du deuxième alinéa de l'article 9 de la *Loi instituant le Tribunal administratif du travail* (chapitre T-15.1), rejeter sommairement toute demande faite dans le but principal de

11. 2010 QCCRT 0420.

contourner des dispositions de la présente loi ou de superposer une accréditation ou une reconnaissance à une reconnaissance ou une accréditation déjà accordée.

Le Tribunal réaffirme que les prétentions de l'UDA ne peuvent résister au choix clair du législateur de ne pas inclure, dans les recours édictés dans la LITAT concernant la LSA, les dispositions sur l'obligation de négociation de bonne foi. Le Tribunal est d'avis que l'intention du législateur est manifeste de ne pas confier au Tribunal la compétence requise pour décider de la question de la négociation de bonne foi.

De plus, ces trois articles sur lesquels sont fondés les arguments de l'UDA visent d'abord et avant tout des questions reliées directement à la reconnaissance d'une association d'artistes. Or, tenter d'appuyer la plainte de l'UDA sur ces trois articles qui traitent surtout de reconnaissance, et ce, malgré la clarté de l'énumération des recours dans la LITAT, équivaudrait, de l'avis du Tribunal, à modifier la loi, ce qui n'est pas son rôle.

Bref, dans l'état actuel du droit, le législateur n'a pas confié au Tribunal la compétence nécessaire pour trancher sur une plainte fondée sur la liberté d'association, l'entrave aux activités d'une association et sur l'obligation de négociation de bonne foi et les trois articles de la LSA invoquée par l'UDA ne permettent pas de déroger à ce constat.

Le Tribunal ajoute que la situation est déplorable étant donné l'expertise du Tribunal en semblable matière et suivant les recommandations qui avaient été faites dans ce sens par le Comité L'Allier en 2010¹². Par contre, il n'appartient pas au Tribunal de s'attribuer une compétence que le législateur ne lui a pas donnée expressément.

CONCLUSION

Certaines des décisions jurisprudentielles analysées ont le mérite d'avoir tranché des questions importantes à l'égard de l'application et de l'interprétation des ententes collectives qui découlent de la LSA.

Par ailleurs, dans le cadre du dossier de la Compagnie Marie Chouinard, on peut constater que les tribunaux ont continué à ouvrir la porte pour la reconnaissance du double statut salarié/artiste qui avait été ouverte par la Cour d'appel en 2012 avec l'arrêt *AQTIS*.

12. *Supra*, note 11.

Reste à voir si la tendance sera maintenue. Il est aussi tout de même inquiétant, à notre avis, autant pour les associations d'artistes que pour les producteurs, de constater que le Tribunal spécialisé de la LSA ne détient pas la compétence pour trancher sur des questions liées à la négociation de bonne foi. En effet, ce précédent pourrait affecter les tables de négociation du milieu artistique en ce qu'une partie ne bénéficierait pas d'un forum approprié et utile pour invoquer la négociation de mauvaise foi de l'autre partie. Le législateur aurait sans doute intérêt à revoir cet aspect de la LSA.