

# COMMISSION DES RELATIONS DU TRAVAIL

(Division des relations du travail)

Dossier : RA-2001-1391  
Cas : CM-2009-3969

Référence : 2010 QCCRT 0523

Montréal, le 8 novembre 2010

---

**DEVANT LES COMMISSAIRES :**    **Andrée St-Georges, présidente**  
   **Robert Côté, vice-président**  
   **Mylène Alder, juge administrative**

---

## **Union des artistes**

Requérante

C.

**Le festival international de Jazz de Montréal inc.**  
**Les Francfolies de Montréal inc.**  
**Coup de cœur francophone**

Intimées

et

**Association québécoise de l'industrie du disque,  
du spectacle et de la vidéo (ADISQ) inc.**

Mise en cause

et

**Société Festivals et Événements Québec (FEQ)**  
**Réseau indépendant des diffuseurs d'événements artistiques unis (Rideau) inc.**  
**Association des compagnies de théâtre ACT**  
**Association des producteurs de théâtre privé du Québec (AFTP) inc.**  
**Théâtres associés inc. (T.A.I.) inc.**  
**Théâtre unis enfance jeunesse inc.**  
**Guilde des musiciennes et musiciens du Québec**

Intervenantes

---

## DÉCISION

---

[1] Le 18 mars 2008, la requérante Union des artistes (**UDA**) demande à la Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs (**CRAAAP**) de déclarer que les intimées, Le festival international de Jazz de Montréal (**Festival de Jazz**), Les Francofolies de Montréal (**Francofolies**) et Coup de coeur francophone (**CCF**), (les **Festivals**), ont agi comme 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*, L.R.Q. c. S-32.1 (**LSA**), relativement à plusieurs spectacles présentés dans le cadre de leurs éditions 2006 et 2007.

[2] Cette demande prend appui sur les articles 2 et 58 de la LSA.

[3] Les Festivals reconnaissent qu'ils agissent parfois comme producteur au sens de la LSA, mais ils nient l'avoir été pour la presque totalité des spectacles visés par la requête de l'UDA.

[4] Réseau indépendant des diffuseurs d'événements artistiques unis (**RIDEAU**), Société Festivals et Événements Québec (**FEQ**), Association des compagnies de Théâtre (**ACT**), Association des producteurs de théâtre privé du Québec (**APTP**), Théâtres associés inc. (**TAI**), Théâtres unis enfance jeunesse (**TUEJ**) et Guilde des musiciennes et musiciens du Québec (**GUILDE**) demandent la permission d'intervenir à titre conservatoire pour appuyer, dans le cas des 6 premiers, la position défendue par les Festivals et la mise en cause. Dans le cas de la Guilde, celle-ci entend soutenir la position de l'UDA. Toutes ces demandes d'intervention, à l'exception de celle de la GUILDE, sont contestées par l'UDA.

[5] Le 23 octobre 2008, la CRAAAP rejette par décision écrite (2008 CRAAAP 440) une requête en irrecevabilité présentée par les Festivals et la mise en cause Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (**ADISQ**), et elle se déclare compétente pour entendre la requête de l'UDA.

[6] Le 1<sup>er</sup> juillet 2009, entre en vigueur la *Loi modifiant la Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma et d'autres dispositions législatives*, L.Q. 2009, chapitre 32. Elle a pour effet d'abolir la CRAAAP et de transférer ses compétences juridictionnelles de même que ses dossiers en cours à la Commission. En vertu de l'article 48 de cette loi, l'audience de la présente affaire est continuée à la Commission, devant la même formation ayant commencé à l'entendre.

[7] Il est convenu, dans un premier temps, que la Commission rende une décision à l'égard d'un certain nombre de spectacles identifiés par les parties et visés par la requête de l'UDA. Il s'agit plus précisément des représentations des 26 spectacles suivants :

**Dans le cadre du Festival de Jazz :**

1. Spectacle du 29 juin 2006 de Besnard Lakes;
2. Spectacles du 30 juin 2006 d'Afrodizz;
3. Spectacles du 30 juin 2006 de Chris Velan;
4. Spectacles du 29 juin au 9 juillet 2006 de Zuruba « *La Parade Loto-Québec* »;
5. Spectacle du 29 juin 2006 de The Dears;
6. Spectacles du 30 juin 2006 de Guitar Explosion;
7. Spectacle du 28 juin 2006 de Bob Walsh;
8. Spectacles du 29 juin 2006 de Nikki;
9. Spectacles des 29 et 30 juin, 1, 2, 3, 5, 6, 7 et 8 juillet 2006 de Willow;
10. Spectacle du 30 juin 2006 de Marc Parent & Wang Dang Doodle;
11. Spectacles du 1<sup>er</sup> juillet 2006 de Monica Freire « *Bahiatronica* »;
12. Spectacles des 1<sup>er</sup>, 3, 4, 5, 6 et 9 juillet 2006 de Dorothée Berryman « *PS I love you* »;
13. Spectacle du 29 juin 2006 de Susie Arioli « *Learn to smile again* »;
14. Spectacle du 28 juin 2007 de Carlinhos Brown;
15. Spectacles du 28 juin au 8 juillet 2007 de « *La parade de la Louisiane* »;
16. Spectacles du 29 juin au 5 juillet 2006 de « *La petite école du jazz* »;

**Dans le cadre des Francofolies :**

17. Spectacle du 3 août 2007 d'Urbain Desbois « *La gravité me pèse* »;
18. Spectacle du 11 juin 2006 de Michel Rivard et le Flybin Band;
19. Spectacles des 15 et 16 juin 2006 d'Ariane Moffatt;
20. Spectacles du 2 août 2007 d'Ariane Moffatt « *Le cœur dans la tête* »;
21. Spectacles du 29 juillet 2007 de Luc De Larochellière « *20 ans sur la route* »;
22. Spectacles du 26 juillet au 3 août 2007 de Benoît Archambault « *Benoît chez moi* »;

**Dans le cadre de CCF :**

- 23. Spectacle du 5 novembre 2006 « *Les Ratés sympathiques – le retour* »;
- 24. Spectacle du 6 novembre 2007 d'Urbain Desbois « *La gravité me pèse* »;
- 25. Spectacle du 9 novembre 2006 de Luc De Larocheillère « *Cœurs croisés* »;
- 26. Spectacle du 4 novembre 2006 de Richard Desjardins « *Kanasuta* ».

[8] La présente décision ne concerne donc que les représentations de ces 26 spectacles. La Commission réserve sa compétence pour les représentations de tous les autres spectacles visés par la requête de l'UDA du 18 mars 2008.

[9] Dans le cas du spectacle du 5 novembre 2006 « *Les Ratés sympathiques – le retour* », CCF admet avoir agi comme producteur au sens de la LSA.

[10] En ce qui concerne le spectacle de Carlinhos Brown du 28 juin 2007, il s'agit d'un cas particulier de spectacle qualifié d'« *hybride* » par les parties : une partie des artistes qu'il met en vedette venant de l'étranger et l'autre étant constituée d'artistes locaux (des danseurs) dont les services ont été retenus par Festival de Jazz. Celui-ci s'est déclaré producteur quant aux danseurs et a conclu avec eux des contrats conformes à l'entente collective UDA-ADISQ. Par conséquent, l'UDA a déclaré en plaidoirie ne plus avoir d'argument à faire valoir au sujet de ce spectacle.

[11] Le cas de ces deux spectacles étant réglé, il reste à déterminer si un des Festivals a agi comme producteur pour les 24 autres spectacles sous étude.

[12] Pour favoriser une meilleure compréhension de la présente décision, celle-ci est organisée selon la table des matières suivante :

LES QUESTIONS EN LITIGE.....	5
INCIDENTS RELATIFS À LA PREUVE ADMINISTRÉE.....	6
Objections prises sous réserve .....	6
Historique du conflit .....	7
Historique législatif.....	7
Preuve de l'industrie .....	8
Preuve sur les produits dérivés, les assurances, la sécurité, l'aménagement et le financement .....	10
Ordonnance de non-divulgaration et de confidentialité .....	11
LES DEMANDES D'INTERVENTION.....	11
LA PREUVE.....	14
LES GRIEFS .....	15
LE FESTIVAL DE JAZZ ET LES FRANCOFOLIES .....	15
La programmation.....	16
Les contrats .....	17

Le contenu des spectacles .....	20
Les sites et les scènes.....	21
La publicité, la vente de billets et le financement.....	21
LES SPECTACLES PRÉSENTÉS AU FESTIVAL DE JAZZ.....	22
Spectacle du 29 juin 2006 de Besnard Lakes.....	22
Spectacles d’Afrodizz, de Chris Velan, de Zuruba ( <i>La parade Loto-Québec</i> ), de The Dears, de Guitar Explosion et de Bob Walsh.....	23
Spectacles des 29 et 30 juin, 1, 2, 3, 5, 6, 7 et 8 juillet 2006 de Willow.....	23
Spectacles du 29 juin 2006 de Nikki.....	24
Spectacle du 30 juin 2006 de Marc Parent & Wang Dang Doodle .....	24
Spectacles du 1er juillet 2006 « <i>Bahiatronica</i> » de Monica Freire .....	25
Spectacles des 1 <sup>er</sup> , 3, 4, 5, 6 et 9 juillet 2006 de Dorothée Berryman « <i>PS I love you</i> ».....	26
Spectacle du 29 juin 2006 de Susie Arioli « <i>Learn to smile again</i> » .....	27
Spectacles « <i>La parade de la Louisiane</i> » et « <i>La petite école du jazz</i> ».....	28
LES SPECTACLES PRÉSENTÉS AUX FRANCOFOLIES .....	29
Spectacle du 11 juin 2006 « <i>Michel Rivard et le Flybin Band</i> » .....	29
Spectacles du 29 juillet 2007 de Luc De Larochellière « <i>20 ans sur la route</i> ».....	30
Spectacles d’Ariane Moffatt les 15 et 16 juin 2006 et le 2 août 2007.....	31
Spectacle du 3 août 2007 d’Urbain Desbois « <i>La gravité me pèse</i> » .....	33
Spectacles du 26 juillet au 3 août 2007 de Benoît Archambault « <i>Benoît chez moi</i> » .....	33
COUP DE CŒUR FRANCOPHONE (CCF) .....	35
Spectacle du 6 novembre 2007 d’Urbain Desbois « <i>La gravité me pèse</i> ».....	38
Spectacle du 9 novembre 2006 de Luc De Larochellière « <i>Cœurs croisés</i> » .....	38
Spectacle « <i>Kanasuta</i> » de Richard Desjardins du 4 novembre 2006.....	40
MOTIFS ET DISPOSITIF .....	41
LA LSA .....	41
L’œuvre artistique visée par la définition de producteur .....	42
La rétention des services professionnels.....	44
Finalité de la rétention de services .....	49
APPLICATION DES PRINCIPES DE DROIT À LA PREUVE ADMINISTRÉE .....	54

## LES QUESTIONS EN LITIGE

[13] La principale question en litige est la suivante : l’un ou l’autre des Festivals a-t-il agi comme producteur, au sens de la LSA, des 24 spectacles sous étude?

[14] La présente affaire soulève également une question préliminaire relativement à la recevabilité des demandes d’intervention conservatoire des intervenantes. Ces dernières ont-elles un intérêt juridique suffisant pour intervenir dans le présent litige?

[15] Avant de répondre à ces questions, il y a lieu de disposer de plusieurs objections à la preuve qui ont été prises sous réserve en cours d’audience.

## INCIDENTS RELATIFS À LA PREUVE ADMINISTRÉE

### OBJECTIONS PRISES SOUS RÉSERVE

[16] Tout au cours de l'audience qui s'est déroulée sur près d'une vingtaine de jours, les parties ont présenté une preuve détaillée afin, disent-elles, d'aider la Commission à mieux cerner le litige et la guider dans l'interprétation de la notion de « *producteur* » définie par la LSA. Une grande partie de cette preuve a fait l'objet d'objections qui ont été prises sous réserve par la Commission.

[17] D'une part, les Festivals et l'ADISQ formulent deux objections principales à l'égard de la preuve administrée par l'UDA qui peuvent se résumer ainsi :

- La première concerne l'absence de pertinence de la preuve sur l'historique du conflit entre l'UDA, les Festivals et l'ADISQ, au sujet des notions de producteur et de diffuseur pour la période de 1980 à 2006;
- La deuxième est relative au dépôt en preuve de travaux parlementaires entourant l'adoption de la LSA, lesquels, selon les Festivals et l'ADISQ, ont peu de valeur probante et ne permettent pas d'appuyer les prétentions de l'UDA.

[18] Essentiellement, l'UDA prétend que l'historique du conflit est pertinent parce qu'il tend à démontrer que pendant une certaine période de temps, le Festival de Jazz n'avait aucun problème à être identifié comme « *producteur* », et ce, jusqu'en 2005-2006. Quant à la preuve documentaire relative aux travaux parlementaires précédant l'adoption de la LSA, elle permettrait de bien comprendre l'intention du législateur relative à la portée de la définition de « *producteur* » contenue à la LSA.

[19] D'autre part, l'UDA s'objecte à la recevabilité de la preuve administrée par les Festivals et l'ADISQ concernant le fonctionnement général du milieu des arts de la scène au Québec, c'est-à-dire au-delà des spectacles sous étude. Cette preuve, qualifiée de « *preuve de l'industrie* » par les parties, inclut de la documentation et divers témoignages ou parties de témoignages relatifs à l'industrie du spectacle au Québec. Les Festivals et l'ADISQ affirment que la preuve de l'industrie est essentielle pour permettre à la Commission de bien cerner le présent débat et de rendre une décision éclairée.

[20] Enfin, les Festivals et l'ADISQ s'objectent aussi à la preuve de l'UDA qui concerne les produits dérivés, les assurances, la sécurité, l'aménagement et le financement du Festival de Jazz et des Francfolies. L'UDA soumet que cette preuve est pertinente, car elle porte sur des éléments à considérer dans la recherche du véritable producteur.

### Historique du conflit

[21] En ce qui concerne l'historique du conflit, une preuve de cette nature n'apparaît pas d'emblée pertinente pour déterminer qui est un « *producteur* » au sens de la LSA. Comme l'affirmait récemment la Commission dans la décision *UDA c. Animation d'Autrefois* (2010 QCCRT 0134) :

[109] L'UDA soumet que l'historique des relations des artistes et producteurs dans les domaines de production artistique a toujours considéré les démonstrateurs comme des artistes. Ainsi, dès 1981, le démonstrateur était visé par *Les Règles de scène* établies par l'UDA et L'Association des directeurs de théâtre inc., où l'on retrouve la définition suivante : [...]

[110] Un tel historique est sans doute utile lorsqu'il faut définir un secteur de négociation ou dans certains cas particuliers pour déterminer la portée intentionnelle d'une reconnaissance. Toutefois, lorsqu'il s'agit comme en l'espèce de décider si une personne ou une entreprise peut, en raison de ses activités, être qualifiée de producteur au sens de la Loi, il n'est d'aucun secours. Les parties ne peuvent modifier la portée de la Loi par leur seul comportement.

[22] En l'espèce, l'historique du conflit entre l'UDA, les Festivals et l'ADISQ, consiste en leurs positions respectives sur l'application de la LSA, positions ayant généré de la correspondance et mené à la conclusion de diverses ententes compromissaires. Tout comme dans la décision citée plus haut, cet historique n'est pas utile pour décider si les Festivals ont agi à titre de « *producteur* » au sens de la LSA. Le comportement des parties ne peut influencer sur l'interprétation d'une loi, d'ordre public par surcroît. L'objection des Festivals et de l'ADISQ à l'égard de cette preuve de l'UDA est donc accueillie.

### Historique législatif

[23] Qu'en est-il de l'historique des travaux parlementaires ayant mené à l'adoption de la LSA? Dans son ouvrage « *Interprétation des lois* » (Pierre-André CÔTÉ et al., 4<sup>e</sup> édition, Éditions Thémis, Montréal, 2009), le professeur Côté écrit ceci :

1583. Dans l'interprétation des lois, l'historique parlementaire pertinent peut être consulté par le juge, sans restrictions ni quant aux circonstances où cette consultation est permise, ni quant aux fins pour lesquelles elle peut être faite. Comme le juge Sopinka le souligne dans l'arrêt R. Morgentaler :

« À la condition que le tribunal n'oublie pas que la fiabilité et le poids des débats parlementaires sont limités, il devrait les admettre comme étant pertinents quant au contexte et quant à l'objet du texte législatif » [R. c. Morgentaler, [1993] 3 R.C.S. 463, p. 484]

[24] La Cour suprême du Canada réaffirme ce principe dans l'arrêt *Rizzo & Rizzo shoes Ltd. (Re)*, [1998] 1 R.C.S. 27, p. 46. Elle y reprend aussi les propos du juge Sopinka dans l'arrêt *R. c. Morgentaler*, [1993] 3 R.C.S. 463, p. 484, quant à la portée limitée de l'utilité des travaux parlementaires : « *Malgré les nombreuses lacunes de la preuve des débats parlementaires, notre cour a reconnu qu'elle peut jouer un rôle limité en matière d'interprétation législative.* »

[25] Il ne fait donc aucun doute que cette preuve des travaux parlementaires est admissible. Cela étant, sa valeur probante est plutôt faible pour y dégager l'intention du législateur. À ce sujet, le professeur Côté rappelle que l'interprète doit faire preuve de prudence :

1588. La prudence dont doivent faire preuve les tribunaux constitue la condition nécessaire de la préservation de leur pouvoir d'interprétation. Tout en se ménageant un accès à des informations qui peuvent être utiles, les tribunaux, avec raison [références omises], veulent éviter de se trouver indûment contraints par les propos tenus par un membre du Parlement. C'est ce que souligne le juge Rothstein dans l'arrêt *A.Y.S.A. Amateur Youth Soccer Association c. Canada (Agence du revenu)* :

« Le Hansard [i.e. le recueil des débats parlementaires] peut parfois offrir des éléments de preuve pertinents, mais les opinions des députés, ou même des ministres, ne rendent pas toujours compte de l'intention du législateur telle qu'elle doit être dégagée du texte de la loi ».

1589. Les informations fournies par les travaux préparatoires devraient jouer un rôle complémentaire par rapport aux indices de l'intention législative dégagés du texte de la disposition analysée dans le contexte de la loi dans son ensemble.

[26] La Commission constate par conséquent que cette preuve est admissible, tout en ayant une valeur probante relative. Elle rejette donc les objections des Festivals et de l'ADISQ à son sujet.

### Preuve de l'industrie

[27] Le professeur Pierre-André Côté, toujours dans son ouvrage « *Interprétation des lois* », précité, souligne le recours de plus en plus fréquent à l'interprétation contextuelle. Il cite à ce sujet le principe moderne d'interprétation énoncé par l'auteur Driedger selon lequel « *il faut lire les termes d'une loi dans leur contexte global en suivant le sens ordinaire et grammatical qui s'harmonise avec l'esprit de la loi, l'objet de la loi et l'intention du législateur* » (Elmer A. DRIEDGER, « *The Construction of Statutes* », 2<sup>e</sup> éd., Toronto, Butterworths, 1983, p. 87, traduction tirée de *Castillo c. Castillo*, [2005] 3 R.C.S. 870, par. 22).

[28] Ce contexte global dont il faut tenir compte pour interpréter une disposition d'une loi est un concept très large. Voici comment le professeur Côté l'explique :

1065. Il s'agit, d'abord, de l'environnement légal d'une disposition, des autres dispositions de la loi, des lois connexes, des autres règles du système juridique. C'est le contexte au sens étroit. Le contexte d'énonciation d'une disposition inclut cela, mais bien davantage : il comprend toutes les idées liées au texte que le législateur peut présumer suffisamment connues des justiciables pour se dispenser d'avoir à les exprimer. Ces idées peuvent être relatives aux circonstances qui ont amené l'énonciation du texte, à l'objet qu'il cherche à accomplir, aux valeurs auxquelles le législateur est attaché, à ses habitudes d'expression, et ainsi de suite. Un texte est lu dans son contexte global lorsque l'interprète se met, comme on dit, « sur la même longueur d'ondes » que le législateur. Une lecture d'une disposition hors contexte peut conduire à des résultats tout à fait absurdes.

(Nos soulignements.)

[29] De même, dans l'arrêt *R. c. Clark*, [2005] 1 R.C.S. 6, la Cour suprême du Canada affirme, entre autres, que le sens ordinaire d'un terme litigieux dépend souvent du contexte dans lequel il est utilisé.

43. Il est maintenant bien établi qu'« *il faut lire les termes d'une loi dans leur contexte global en suivant le sens ordinaire et grammatical qui s'harmonise avec l'esprit de la loi, l'objet de la loi et l'intention du législateur* » : *Bell ExpressVu Limited Partnership c. Rex*, [2002] 2 R.C.S. 559, 2002 CSC 42, par. 26, où la Cour cite E. A. Driedger, *Construction of Statutes* (2e éd. 1983), p. 87; *Rizzo & Rizzo Shoes Ltd.(Re)*, [1998] 1 R.C.S. 27, par. 21.

44. Du point de vue sémantique, il va sans dire que le sens « ordinaire » d'un terme litigieux dépend souvent du contexte dans lequel ce terme est utilisé. Par exemple, le mot « accès » a un « sens ordinaire » dans le cas des droits des parents non gardiens, un autre dans le domaine de la téléinformatique et encore un autre lorsqu'il est question d'un lieu.

[30] Les Festivals et l'ADISQ soumettent qu'en appliquant ces principes au présent litige, la Commission doit notamment tenir compte de l'ensemble de la preuve touchant le milieu des arts de la scène pour interpréter correctement la notion de « *producteur* » contenue à la LSA.

[31] Cette preuve aide à cerner le sens ordinaire du terme producteur dans le contexte des arts de la scène au Québec, contexte dans lequel s'inscrit le présent litige. Elle permet de déterminer le sens de ce terme tel qu'il est utilisé et compris par les différents acteurs et intervenants du milieu, et ce, en mettant notamment en lumière la distinction entre les notions de producteur et de diffuseur qui y existe.

[32] Les Festivals et l'ADISQ plaident qu'il faut présumer que le législateur connaissait la distinction entre les notions de producteur et de diffuseur lorsqu'il a adopté la LSA. En y ajoutant le principe de la cohérence des lois, ils soutiennent que la Commission doit favoriser une interprétation qui concilie la définition du terme « *producteur* » de la LSA avec celle, entre autres, du même terme dans des programmes d'aide administrés par la SODEC et dans les mesures d'aide fiscale du gouvernement du Québec destinées aux entreprises culturelles, administrées conjointement par la SODEC et par Revenu Québec.

[33] Quant à l'UDA, elle s'objecte à la recevabilité d'une telle preuve au motif qu'elle n'est pas pertinente, puisque la seule question en litige est de savoir si les Festivals sont ou non des producteurs au sens de la LSA. Or, la définition de « *producteur* » est déjà contenue dans la LSA. Aussi, les définitions qu'ont pu donner à ce terme l'industrie, les intervenants de l'industrie, les différents ministères, ou toute autre personne œuvrant dans le milieu, ne sont pas pertinentes pour déterminer ce qu'est un « *producteur* » au sens de la LSA.

[34] Toujours selon l'UDA, cette preuve ajoute à la définition de producteur contenue à la LSA, en y introduisant des notions de « *diffuseur* » et d' « *achat de spectacles clés en main* ». Or, la CRAAAP a déjà rejeté cette prétention, notamment dans la décision *Guilde des musiciens du Québec (GMQ) c. Hippodrome de Montréal inc.*, 2003 CRAAAP 375, requête en révision judiciaire rejetée (l'affaire Hippodrome).

[35] Avec égards, la preuve de l'industrie n'a pas nécessairement pour effet d'ajouter à la LSA et elle n'apparaît pas dénuée de pertinence dans le contexte du présent litige. Elle peut aider la Commission à comprendre le contexte global du domaine de la scène au Québec, domaine visé par l'article 1 de la LSA, de même qu'à identifier ce que constitue une rétention de services dans ce domaine. Cette preuve peut aussi permettre de mieux cerner ce que signifie l'expression « *en vue de produire ou représenter en public une œuvre artistique* » à laquelle réfère la définition contenue à l'article 2.

[36] La Commission rejette donc l'objection de l'UDA et reçoit les éléments de preuve relatifs à l'industrie. Cependant, elle ne s'estime pas pour autant liée par les définitions qu'ont pu donner les différents organismes ou intervenants du milieu aux termes qui se retrouvent dans la LSA.

#### Preuve sur les produits dérivés, les assurances, la sécurité, l'aménagement et le financement

[37] Tout comme la preuve de l'industrie, la preuve sur les produits dérivés, les assurances, la sécurité, l'aménagement et le financement des Festivals apparaît pertinente dans le présent litige, en ce qu'elle peut permettre de mieux cerner le contexte dans lequel est représenté en public chaque spectacle sous étude. L'objection des Festivals et de l'ADSIQ à cette preuve de l'UDA est donc rejetée.

## ORDONNANCE DE NON-DIVULGATION ET DE CONFIDENTIALITÉ

[38] En cours d'audience, la Commission a rendu, à la demande de l'une ou l'autre des parties, des ordonnances de confidentialité et de non-divulgence de certaines pièces. Ces demandes, non contestées et parfois même faites conjointement par les parties, visent des contrats conclus par l'un ou l'autre des Festivals avec les artistes ou leurs représentants, ou encore entre ces derniers et de tierces compagnies, et ils sont relatifs à la présentation des spectacles visés par la présente requête.

[39] Bien que certaines clauses de ces contrats sont reproduites dans la présente décision en raison de leur pertinence, certains d'entre eux contiennent des renseignements nominatifs ou personnels ou concernent des informations commerciales sensibles. La Commission reconduit donc, dans le dispositif de la présente décision, la mise sous scellés des pièces pertinentes et l'ordonnance de confidentialité qui les concerne.

### LES DEMANDES D'INTERVENTION

[40] RIDEAU, FEQ, ACT, APTP, TAI, TUEJ et GUILDE demandent la permission d'intervenir dans cette instance. Toutes ces demandes d'intervention, à l'exception de celle de la GUILDE, sont contestées par l'UDA.

[41] La Commission a pris toutes ces demandes d'intervention sous réserve et a permis aux intervenantes d'assister à l'ensemble de l'audience de même qu'à préciser à la fin de l'administration de la preuve si elles entendaient administrer leur propre preuve, auquel cas leurs demandes auraient été tranchées à ce moment. Les intervenantes ayant déclaré ne pas vouloir administrer de preuve autre que le dépôt des documents accompagnant leur requête, la Commission leur a permis de présenter une courte argumentation en plaidoirie et a indiqué qu'elle trancherait leur demande d'intervention dans la présente décision.

[42] La LSA est muette sur le droit d'intervention volontaire d'un tiers dans un litige comme celui en l'espèce. Quant aux *Règles de preuve et de procédure* appliquée par la Commission, elles prévoient que celle-ci peut « *refuser une demande d'intervention notamment si elle est d'avis que la personne n'a pas un intérêt suffisant dans l'affaire* » (article 14). Le *Code de procédure civile* (L.R.Q., c. C-25), quant à lui, contient des dispositions sur ce sujet, dont les articles 208 et 209 :

**208.** Celui qui a un intérêt dans un procès auquel il n'est pas partie, ou dont la présence est nécessaire pour autoriser, assister ou représenter une partie incapable, peut y intervenir en tout temps avant jugement.

**209.** L'intervention volontaire est dite agressive lorsque le tiers demande que lui soit reconnu, contre les parties ou l'une d'elles, un droit sur lequel la contestation est engagée; elle est dite conservatoire lorsque le tiers désire seulement se

substituer à l'une des parties pour la représenter, ou se joindre à elle pour l'assister, pour soutenir sa demande ou appuyer ses prétentions.

[43] En l'espèce, toutes les demandes d'intervention sont volontaires et conservatoires.

[44] En matière d'intervention volontaire d'un tiers dans un litige de droit privé, le principe qui prévaut est le suivant : le tiers doit posséder un intérêt juridique suffisant, c'est-à-dire un intérêt né, actuel, direct et personnel, dans le litige. Autrement dit, les tiers dont les droits peuvent être affectés par la décision ont le droit d'être entendus (Denis FERLAND et Benoît EMERY, *Précis de procédure civile du Québec*, 4<sup>ème</sup> édition, Cowansville, Éditions Yvon Blais, p. 355-359). Dans l'arrêt *Association des réalisateurs de Radio-Canada c. Sylvestre*, J.E. 2001-806 (C.A.), la juge Thérèse Rousseau-Houle rappelle ce principe :

[41] L'intérêt suffisant requis du demandeur en justice doit être juridique, né et actuel, direct et personnel. Cet intérêt doit aussi répondre aux exigences de l'article 209 C.p.c. pour fonder une intervention conservatoire ou agressive.

[42] Récemment, notre Cour affirmait sous la plume du juge LeBel :

En droit judiciaire québécois, l'intervention peut être conservatrice ou agressive. Dans l'un ou l'autre cas, elle doit démontrer un intérêt vraisemblable ou juridique, fondé sur un lien de droit à l'endroit d'une partie ou par rapport à l'objet du litige.

(Références omises.)

[45] D'emblée, précisons qu'aucune des conclusions demandées dans la requête de l'UDA ne mentionne les intervenantes. Elles ne les visent pas directement non plus. La majorité des intervenantes n'ont pas de lien droit avec les parties au litige. Certes RIDEAU et FEQ comptent les Festivals parmi leurs membres. Cependant, ce lien est trop éloigné pour constituer un intérêt juridique suffisant.

[46] Cela étant, seule la GUILDE possède un intérêt suffisant dans l'ensemble du présent litige. En effet, les spectacles qui font l'objet de la présente décision impliquent presque tous la prestation de musiciens qui sont visés par le secteur de négociation pour lequel celle-ci a été reconnue en 1991. Ce secteur se lit comme suit :

Tous les artistes qui pratiquent l'art de la musique instrumentale dans tous les domaines de production artistique, y compris toute personne qui chante en s'accompagnant d'un instrument de musique pour la partie instrumentale de sa performance, sur le territoire du Québec, excluant tout le champ des droits d'auteur.

[47] La prestation de ces musiciens fait partie du spectacle qui constitue l'œuvre artistique produite ou représentée en public selon les termes de la LSA. Comme la question en litige consiste à déterminer qui est le producteur de ces spectacles, ces musiciens et leur association sont directement concernés par la réponse que donnera la Commission : c'est en principe ce même producteur qui retient leurs services professionnels et avec qui ils doivent contracter.

[48] D'ailleurs, les Festivals et l'ADISQ ont eux-mêmes mis en preuve un certain nombre de contrats d'engagement de musiciens s'exécutant dans le cadre de diverses représentations de spectacles visés par la requête de l'UDA. Ils ont aussi fait témoigner un musicien dont les services ont été retenus pour la représentation du spectacle d'Urbain Desbois aux Francofolies le 3 août 2007.

[49] De la même manière, TUEJ a un intérêt suffisant pour intervenir dans la requête en ce qui concerne le seul spectacle « *La petite école du jazz* ». En effet, TUEJ, une association groupant des producteurs de théâtre pour les jeunes publics, est signataire d'une entente collective avec l'UDA en vigueur en 2006. Or, des artistes du spectacle « *La petite école du jazz* » ont signé un contrat d'engagement en application de cette entente collective UDA-TUEJ avec Spectra. Celle-ci, devenue membre permissionnaire de TUEJ pour ce spectacle, est identifiée dans ces contrats comme étant « *le producteur* » de ce spectacle. Or, l'issue du présent litige portera sur l'identité du producteur et pourrait avoir un effet sur ces contrats. À l'égard des autres spectacles sous étude toutefois, la situation de TUEJ est la même que celle de RIDEAU, FEQ, ACT, APTP et TAI.

[50] Quant à RIDEAU, FEQ, ACT, APTP, TAI, elles sont, comme TUEJ d'ailleurs, des associations qui groupent des organismes ou entreprises oeuvrant dans le domaine de la scène. Leur demande d'intervention vise à soutenir la preuve de l'industrie présentée par les Festivals et l'ADISQ. Elles plaident que si les Festivals sont des producteurs au sens de la LSA, le précédent serait important pour elles et pour leurs membres : ceux-ci pourraient se voir reconnaître un statut de producteur au sens de la LSA et elles deviendraient des associations de producteurs au sens de celle-ci.

[51] En l'occurrence, rappelons que l'objet du litige est de déterminer qui est le producteur des 24 spectacles sous étude. Il ne s'agit pas ici d'une requête en jugement déclaratoire qui concerne l'industrie en général, mais bien d'une requête visant à déterminer si les Festivals sont oui ou non les producteurs de spectacles précis. Aucune des conclusions demandées ne vise l'une ou l'autre de ces intervenantes.

[52] Toutes ces intervenantes invoquent le fait que le présent débat porte sur une question très litigieuse dans le domaine de la scène. Il n'en demeure pas moins que ce débat n'en est pas un de droit public et il ne met pas en cause des droits et libertés fondamentaux ou l'intérêt public. Pour reprendre les mots de la juge Rousseau-Houle dans l'arrêt *Association des réalisateurs de Radio-Canada c. Sylvestre*, précité, la

présente décision « *n'aura l'autorité de la chose jugée qu'à l'égard des parties en cause et sa portée demeurera limitée au contexte factuel particulier ayant donné naissance aux griefs* » (paragraphe 48).

[53] Que les intervenantes soient toutes intéressées par les principes qui se dégageront de la présente décision ou que celle-ci puisse éventuellement être invoquée comme précédent, ne sont pas des éléments à considérer pour conclure à un intérêt juridique suffisant leur permettant d'intervenir en l'instance. À la limite, conclure autrement impliquerait, par exemple, que toute association d'employeurs ou de salariés a un intérêt juridique suffisant pour intervenir dans tout litige impliquant l'interprétation de la notion d'employeur ou de salarié prévue au *Code du travail*, L.R.Q. c. C-27.

[54] Au-delà de l'intérêt juridique, il s'avère au surplus que ces intervenantes n'apportent aucun éclairage différent de celui mis de l'avant par les parties. Leur intervention n'aurait pour seul effet que de multiplier inutilement les parties au litige.

[55] Par conséquent, la Commission accueille la requête en intervention de la GUILDE, accueille la requête en intervention de TUEJ en ce qui concerne la partie de la requête portant sur le spectacle « *La petite école du jazz* » seulement, et rejette celles de RIDEAU, FEQ, ACT, APTP, TAI.

## LA PREUVE

[56] L'UDA est une association d'artistes reconnue le 7 avril 1993 en application de la LSA pour représenter le secteur de négociation suivant :

Toute personne qui s'exécute ou est appelée à être vue ou entendue, à titre d'artiste interprète dans tous les domaines de production artistique, à l'exclusion des artistes qui pratiquent l'art de la musique instrumentale dans tous les domaines de production artistique, y compris toute personne qui chante en s'accompagnant d'un instrument de musique pour la partie instrumentale de sa performance, et ce, sur le territoire du Québec, et à l'exception des productions faites et exécutées en anglais et destinées principalement à un public de langue anglaise, et sans restreindre la généralité de ce qui précède, toute personne agissant dans l'une des fonctions ou à l'un des titres suivants: acteur, animateur, annonceur, artiste de cirque, artiste de variétés, cascadeur, chanteur, chef de chœur, chef de troupe, chroniqueur, clown, comédien, commentateur, danseur, démonstrateur, diseur, folkloriste, illustrateur, imitateur, interviewer, lecteur, magicien, maître de cérémonie, manipulateur, mannequin, marionnettiste, mime, narrateur, paneliste, reporter.

[57] La mise en cause ADISQ est une association de producteurs et d'entreprises connexes tels maisons de disque, gérants, relationnistes et diffuseurs de spectacles, dont les membres agissent dans des domaines de production couverts par la LSA, soit

le disque, la scène, la musique, les variétés et la vidéo. Sur les 300 entreprises qui en sont membres, environ 70 % sont des producteurs de disques et de spectacles.

[58] À la suite de sa reconnaissance, l'UDA a conclu avec l'ADISQ une entente collective au sens de l'article 27 de la LSA. Cette entente, en vigueur du 28 août 2005 au 27 août 2007, fixe les conditions minimales d'engagement des artistes par les producteurs membres de l'ADISQ pour la production de spectacles de musique et de variétés à la scène (**l'entente collective U-31**).

[59] Les Festivals présentent, chaque année, divers spectacles d'artistes visés par le secteur de négociation de l'UDA cité plus haut. Ils sont tous trois des corporations membres de l'ADISQ.

## LES GRIEFS

[60] En 2006 et 2007, les Festivals ont lieu et plusieurs spectacles y sont présentés. L'UDA dépose, à l'égard de la majorité d'entre eux, six griefs en application de l'entente collective U-31. Elle allègue ne pas avoir reçu les contrats d'engagement d'artistes qu'elle représente conformément à l'entente collective U-31 pour ces spectacles. À son avis, les Festivals ont agi à leur égard comme producteur au sens de cette entente et de la LSA. Ils devraient donc conclure de tels contrats et les lui acheminer.

[61] Les Festivals reconnaissent avoir agi à titre de producteur pour certains de ces spectacles, concernant lesquels ils ont d'ailleurs conclu des contrats d'engagement d'artistes conformes à l'entente collective U-31. Ils contestent cependant la prétention de l'UDA selon laquelle ils ont agi comme producteur pour tous les autres spectacles ou artistes visés par ces six griefs.

[62] Ces griefs sont référés à l'arbitrage et M<sup>e</sup> François Hamelin est désigné pour les entendre. Aucune audience n'a encore été fixée, les parties attendant la décision de la Commission sur la présente requête.

## LE FESTIVAL DE JAZZ ET LES FRANCOFOLIES

[63] Le Festival de Jazz existe depuis 1980. Sa mission est d'offrir au public une programmation de spectacles de musique de jazz et ses dérivés. Quant aux Francofolies, il s'agit d'un festival proposant une programmation de spectacles mettant en valeur la francophonie à travers le monde. Tous deux sont des corporations sans but lucratif.

[64] L'Équipe Spectra inc. (**Spectra**) est une corporation constituée en application de la *Loi sur les sociétés par actions* du Canada. Elle chapeaute en quelque sorte

plusieurs autres corporations, dont la société Spectra-Scène inc. qui œuvre à la production de spectacles sur scène. Spectra est membre de l'ADISQ.

[65] La majorité des administrateurs du Festival de Jazz et des Francfolies sont aussi administrateurs de Spectra. Toutes ces corporations partagent des bureaux au centre-ville de Montréal de même que les services de plusieurs employés, cadres et administrateurs.

[66] L'équipe du Festival de Jazz et des Francfolies comprend des responsables de la programmation, des commandites, des affaires gouvernementales, des produits dérivés, de l'aménagement, de la comptabilité, de l'administration et des contrats, du transport et de l'hébergement, de l'équipe technique, de la publicité et des communications.

### La programmation

[67] Laurent Saulnier est vice-président à la programmation du Festival de Jazz et des Francfolies depuis le 1<sup>er</sup> février 2003. À ce titre, il fait partie de chacune des deux équipes de programmation et en assure la direction. Il est aussi responsable des budgets de programmation, négocie les principales conditions de représentations des spectacles et signe les contrats au nom du festival en cause.

[68] Les deux équipes de programmation fonctionnent sensiblement de la même manière. En 2006 et 2007, elles se composent de plusieurs programmeurs, chacun ayant sa « *spécialité musicale* », dont Caroline Johnson et Marc-André Sarault.

[69] Dès l'automne précédant la tenue d'un festival, l'équipe détermine les lignes directrices de la programmation de l'édition à venir, puis débute la recherche et la cueillette d'informations sur les spectacles disponibles. Cette recherche se fait en écoutant des disques et des contenus sur Internet, en assistant à des spectacles et des « *showcases* » au Québec et à l'étranger de même qu'en rencontrant des producteurs, des gérants d'artistes et des agents de spectacles.

[70] De janvier à avril, l'équipe de programmation se rencontre pour partager le résultat de ses recherches et faire la sélection des spectacles pour la programmation de l'édition à venir. Le nombre de spectacles sélectionnés varie selon la hauteur du budget, le nombre de scènes et la durée de chaque édition du festival.

[71] Chaque spectacle est sélectionné en tenant compte de différents facteurs : sa qualité artistique, son originalité ou sa nouveauté, ses disponibilités, son prix de vente, la renommée du groupe ou de son artiste vedette, ses succès passés, le cas échéant, de même que l'appréciation générale des programmeurs et leur désir de faire découvrir ce spectacle au public.

[72] Quand un spectacle est sélectionné, un membre de l'équipe de programmation communique avec la personne identifiée comme étant le contact de l'artiste ou du groupe pour négocier les conditions relatives à sa ou ses représentations dans le cadre du festival. Selon le cas, il peut s'agir d'un producteur, d'un agent de spectacles, d'un gérant, d'un membre du groupe ou de l'artiste lui-même.

### Les contrats

[73] Le Festival de Jazz et les Francofolies utilisent un contrat type pour ce qu'ils appellent « *l'achat de spectacles clés en main* ».

[74] Ce contrat prévoit le nombre de représentations du spectacle, la ou les dates de représentation, le lieu (la scène ou la salle) et leur durée, le prix convenu, de même que, la plupart du temps, le nombre de musiciens qui participent aux représentations. Le nom des musiciens et leur fonction respective n'y sont généralement pas précisés.

[75] Dans le contrat type, un spectacle est identifié à l'en-tête et les cocontractants sont désignés comme le « *PRODUCTEUR* » du spectacle (souvent l'artiste ou sa compagnie) et le « *DIFFUSEUR* » ou, en anglais, le « *PURCHASER* » (le festival). Voici quelques-unes des clauses qui se trouvent dans ce contrat :

- 1.1 Le PRODUCTEUR dispose de tous les droits du Spectacle et lui-même ou son AGENT mandaté pour agir aux présentes, dispose du droit de représentation au Canada dudit spectacle.
- 1.2 Le Spectacle est produit par le PRODUCTEUR qui en assume la responsabilité artistique, technique et financière et en sa qualité d'employeur, il négociera, contractera et assurera les rémunérations de tout son personnel artistique et son personnel technique nécessaire pour livrer au DIFFUSEUR » un spectacle entièrement monté (dit « clés en main »).

[...]

- 2.2 **Cachet forfaitaire** : En contrepartie du cachet forfaitaire prévu aux présentes, le PRODUCTEUR dégage le DIFFUSEUR de toute réclamation relative aux cachets et salaires des artistes, musiciens et choristes et tout membre de l'équipe artistique et technique dont les services sont retenus par le PRODUCTEUR pour les répétitions et la (les) représentation(s) du spectacle, incluant notamment, mais sans restreindre la généralité de ce qui précède, les droits de suite de toutes sortes (conception d'éclairage, metteur en scène, etc.) et tout montant dû à une association d'artistes. Le PRODUCTEUR dégage le DIFFUSEUR de toute réclamation relative à tous les frais généraux payés par le PRODUCTEUR occasionnés par la représentation du Spectacle décrit au présent, tel les frais de séjour (notamment tous les repas).

[...]

3. **INFORMATIONS – Formulaires à compléter** : le DIFFUSEUR fera parvenir au PRODUCTEUR des formulaires sollicitant les informations nécessaires à l'accueil et au bon déroulement de la (des) représentations du Spectacle. [...] incluant les noms, patronymes, adresses, numéros d'union des artistes et/ou d'assurance sociale ainsi que les fonctions de toute l'équipe artistique et technique participant au Spectacle, incluant toute autre information jugée nécessaire et requise par le DIFFUSEUR.
4. **Exclusivité** : Le PRODUCTEUR s'engage à ne pas donner d'autres représentations du spectacle [nom du spectacle en cause] dans la région métropolitaine de Montréal (rayon de \_\_\_ km) [kilométrage du rayon variable, selon le contrat] entre [telle date et telle date]. De plus, le DIFFUSEUR devra être informé de toute représentation du Spectacle à être donnée au Québec et au Canada durant cette période.
- 8.1 Le PRODUCTEUR s'engage à faire parvenir au DIFFUSEUR la plantation de scène et les fiches techniques se rapportant au Spectacle dans les plus brefs délais.
- 8.2 À l'égard des horaires et du matériel technique fourni par le DIFFUSEUR, le PRODUCTEUR s'engage à respecter les normes techniques du DIFFUSEUR.
- 8.3 Le DIFFUSEUR s'engage à fournir :
  - Le système d'éclairage et de sonorisation : les systèmes d'éclairage et de sonorisation, dans une configuration de type « festival » et les circuits électriques nécessaires. Les éléments techniques nécessaires au Spectacle feront l'objet d'ententes entre le directeur technique du DIFFUSEUR et le directeur technique du PRODUCTEUR;
  - Les instruments de scène : le DIFFUSEUR fournira la liste des pièces d'équipement pouvant être fournies sur place ainsi que des propositions d'équivalences pour certaines pièces d'équipement qui ne pourraient être disponibles au Canada. Le PRODUCTEUR accepte d'assumer le coût de l'équipement supplémentaire que le DIFFUSEUR pourra fournir à la demande du PRODUCTEUR ou des artistes et qui n'aurait pas fait l'objet d'un accord entre le PRODUCTEUR et le directeur technique du DIFFUSEUR;
  - Le personnel : le personnel nécessaire au déchargement et rechargement des camions, au montage et au démontage; le personnel de sécurité; le personnel technique nécessaire à l'opération des systèmes, incluant notamment le sonorisateur et l'éclairagiste; le personnel de la salle et de la billetterie;

- La scène : le lieu et la scène en bon état de fonctionnement.

8.4 **Horaire technique** : Le PRODUCTEUR s'assure que ses artistes et toute son équipe respecteront les horaires des montages techniques et des réglages de son et d'éclairage, établis par le DIFFUSEUR et livrera le Spectacle décrit à la section « HORAIRE DU SPECTACLE ». Le PRODUCTEUR reconnaît la situation particulière de type « festival » (ex : spectacles en cours sur des scènes voisines pendant la préparation des artistes, plusieurs représentations dans la même salle, etc.), accepte que le temps de préparation et de vérification des retours de son soit limité, et tiendra compte des autres spectacles présentés.

(Reproduit tel quel.)

[76] Ce contrat type contient aussi une clause par laquelle le « *PRODUCTEUR* » s'engage à respecter toutes les ententes collectives applicables conclues en application de la LSA auxquelles il serait lié, à l'égard des représentations du spectacle.

[77] En ce qui concerne la publicité et la promotion du spectacle, le contrat prévoit que le « *PRODUCTEUR* » fournit du matériel promotionnel au « *DIFFUSEUR* » et que ce dernier verra à publiciser les représentations du spectacle dans sa propre campagne publicitaire. Cette façon de faire est usuelle dans l'industrie du spectacle au Québec dès qu'il y a représentation de spectacles.

[78] Relativement à la présence de la clause « *exclusivité* » dans ce contrat type, Laurent Saulnier explique qu'elle y apparaît tant au bénéfice de l'artiste ou du groupe que celui du festival. Elle vise en effet à assurer un auditoire le plus large possible, objectif pouvant être compromis par la tenue d'une représentation du même spectacle dans un lieu et une période rapprochés du festival. Cette clause fait parfois l'objet de négociation, par exemple si une ou des représentations sont déjà prévues avant la signature du contrat avec le festival.

[79] Certaines autres clauses du contrat type font aussi parfois l'objet d'une négociation, et ce, principalement lorsque le groupe ou l'artiste vedette jouit d'une certaine renommée. La période durant laquelle se tiennent les négociations varie d'une journée à quelques semaines, selon la facilité à rejoindre les représentants des spectacles, les demandes de ceux-ci, la renommée de l'artiste ou du groupe en vedette, ses disponibilités, ses exigences, etc. Les négociations se font la plupart du temps par téléphone.

[80] La contrepartie versée à la partie identifiée comme étant le producteur au contrat est variable selon la renommée du groupe ou de l'artiste vedette du spectacle et selon la scène où le spectacle sera présenté.

[81] Pour les représentations gratuites sur les scènes extérieures, il s'agit généralement d'un montant forfaitaire payé par chèque au nom de la personne identifiée comme étant le producteur du spectacle au contrat et remis immédiatement avant le début de la représentation. Pour ces spectacles, les deux festivals ont développé au fil des ans leurs propres grilles de budget, par scène et par série.

[82] Pour les représentations en salle, le Festival de Jazz et les Francfolies paient un montant variable négocié, et fixent ensuite le prix de vente des billets en tenant compte de ce montant et des coûts nécessaires pour équiper la salle.

### Le contenu des spectacles

[83] À l'exception de la durée des représentations et, parfois, du nombre de musiciens sur scène, le Festival de Jazz ou les Francfolies n'interviennent généralement pas dans le contenu du spectacle. C'est plutôt le groupe, l'artiste ou leur représentant qui en est responsable et prend les décisions relatives à l'ensemble du contenu (choix des pièces musicales et ordre de présentation, sélection et embauche des musiciens, danseurs et autres artistes faisant partie du spectacle, choix des instruments, etc.) de même qu'à sa présentation générale (direction artistique, mise en scène, conception d'éclairage et décors, habillement, etc.).

[84] Lorsqu'un musicien, autre que l'artiste vedette, a un empêchement et doit être remplacé pour la représentation, c'est généralement l'artiste vedette ou son représentant qui y voit. Ce remplacement se fait sans l'intervention du festival.

[85] À l'occasion toutefois, l'équipe de programmation peut participer à l'élaboration d'un spectacle en sélectionnant les créateurs et les interprètes nécessaires à sa production et en négociant leurs conditions de travail. Ce fut le cas pour deux des spectacles visés en l'espèce, soit « *La petite école du Jazz* » et « *La parade de la Louisiane* » présentés dans le cadre du Festival de Jazz, lesquels seront abordés plus en détail ci-après.

[86] Par ailleurs, il arrive que l'équipe de programmation complète la distribution d'un spectacle venant de l'étranger en embauchant des artistes locaux. Ce fut le cas pour la représentation du spectacle de Carlinhos Brown : le Festival de Jazz a lui-même, de son propre aveu, retenu les services de danseurs et a signé avec ceux-ci des contrats conformes à l'entente collective U-31.

[87] Sauf pour les spectacles « *La petite école du Jazz* », « *La parade de la Louisiane* » et pour la distribution locale de Carlinhos Brown, le Festival de Jazz et les Francfolies n'ont pas sélectionné, négocié ou payé les services des différents créateurs, interprètes, artisans et autres personnes nécessaires à la production des

spectacles. Ils ne sont pas intervenus non plus dans leur contenu, leur mise en scène ou leurs répétitions.

### Les sites et les scènes

[88] Les sites du Festival de Jazz et des Francofolies sont clairement délimités. Ils occupent une superficie de deux à trois millions de pieds carrés et font l'objet de permis d'occupation ou d'obstruction temporaire du domaine public de la Ville de Montréal. Entre 90 et 115 personnes y travaillent à titre d'électriciens, manœuvres, menuisiers, peintres, couturiers, décorateurs, chefs d'atelier et autres.

[89] Ces lieux sont habillés et décorés : on y retrouve par exemple une bannière aux entrées, des banderoles, du mobilier urbain et divers décors, des kiosques de souvenirs et de produits dérivés, des points de vente de nourriture et d'alcool. Une affiche particulière est créée tous les ans, pour chaque édition du festival. La conception des décors et, plus généralement, le pavoisement du site, en découleront.

[90] Tant le Festival de Jazz que les Francofolies fournissent aux groupes et artistes qui y performant un équipement technique de base (son et éclairage) suffisant pour permettre la représentation d'un spectacle. La plupart du temps, ces groupes et artistes amènent leur propre technicien de son et, parfois, leur éclairagiste.

[91] Outre les représentations de spectacles en salle pour lesquelles le public doit acheter des billets, d'autres sont présentées gratuitement sur une des quelque dix scènes extérieures montées sur le site du festival. Celles-ci permettent au festival de présenter des nouveaux spectacles ou artistes qui n'ont pas nécessairement acquis une notoriété permettant la vente de billets en nombre suffisant pour remplir une salle.

### La publicité, la vente de billets et le financement

[92] Les deux festivals tiennent tout d'abord une première conférence de presse au printemps pour annoncer leur programmation en salles. Débute alors une campagne de publicité. Un mois plus tard, une seconde conférence de presse a lieu, cette fois pour annoncer la programmation sur les scènes extérieures. S'ensuit une autre campagne de publicité. À ce moment, les Festivals publient un programme complet de l'édition à venir ainsi qu'un dépliant où sont décrits les spectacles qui seront présentés.

[93] La confection et la vente des billets pour assister aux représentations en salles sont assurées par chaque festival. En règle générale, le festival conserve les revenus de ces ventes, quoiqu'un pourcentage puisse parfois être versé au « *producteur* » d'un spectacle selon ce qui est négocié dans le contrat visant la représentation.

[94] Pendant la tenue de chaque édition, le festival vend divers produits dérivés de même que de la nourriture et des boissons dont les profits servent principalement à financer la tenue des représentations gratuites des spectacles sur les scènes extérieures.

[95] L'apport de commanditaires privés et des subventions gouvernementales s'ajoutent aux revenus de ces ventes et à ceux de la billetterie pour financer le budget de l'édition du festival.

## LES SPECTACLES PRÉSENTÉS AU FESTIVAL DE JAZZ

[96] Outre les éléments généraux déjà rapportés, voici les particularités mises en preuve relativement aux spectacles présentés au Festival de Jazz qui sont visés par la requête de l'UDA :

### Spectacle du 29 juin 2006 de Besnard Lakes

[97] Besnard Lakes est un groupe créé en 2002, formé de plusieurs musiciens dont Jace Lasek, aussi actionnaire et administrateur de la société Les Productions Breakglass inc. .

[98] Entre 2004 et 2006, Jace Lasek est chargé de vendre les spectacles du groupe. Près de 45 représentations du spectacle qui sera présenté au Festival de Jazz sont vendues dans les deux années précédant le printemps 2006.

[99] À cette époque, le Festival de Jazz prend contact avec Jace Lasek pour inclure dans la programmation de son édition 2006 une représentation du spectacle de son groupe. Ils ont des discussions concernant les disponibilités, le moment de la représentation (dans ce cas-ci, il s'agissait d'une première partie d'un autre spectacle) et le cachet. Ils s'entendent et un contrat écrit est signé entre le Festival de Jazz d'une part, Besnard Lakes et Les Productions Breakglass inc. d'autre part. Il s'agit essentiellement de la version anglaise du contrat type du festival.

[100] Pour la représentation du spectacle de Besnard Lakes au Festival de Jazz, comme pour d'autres représentations de ce spectacle ailleurs à cette époque, c'est Jace Lasek qui a organisé et convoqué des répétitions, qui a cherché et loué un local à cette fin. Il précise que ni lui, ni les autres musiciens, n'ont été rémunérés précisément pour les répétitions qui ont eu lieu en vue de la prestation au Festival de Jazz. Il estime que les cachets de répétitions sont inclus dans le cachet de la prestation.

[101] Aucun contrat écrit n'est intervenu entre Besnard Lakes ou Les Productions Breakglass inc. et les musiciens du groupe. Dans les faits, les musiciens ont divisé à

parts égales le cachet versé par le Festival de Jazz pour cette représentation, selon une entente verbale convenue entre eux.

[102] De l'avis de Jace Lasek, la façon de transiger du Festival de Jazz, l'accueil réservé au groupe, l'équipement mis à sa disposition et le test de son, sont tous des éléments typiques de la façon de faire de n'importe quelle salle ou autre festival à l'égard des présentations de son spectacle.

Spectacles d'Afrodizz, de Chris Velan, de Zuruba (*La parade Loto-Québec*), de The Dears, de Guitar Explosion et de Bob Walsh

[103] À l'audience, les parties conviennent que la preuve testimoniale concernant les représentations des spectacles d'Afrodizz, de Chris Velan, de Zuruba (*La parade Loto-Québec*), de The Dears, de Guitar Explosion et de Bob Walsh serait au même effet que ce qui est relaté dans le témoignage de Jace Lasek de Besnard Lakes.

Spectacles des 29 et 30 juin, 1, 2, 3, 5, 6, 7 et 8 juillet 2006 de Willow

[104] La chanteuse Willow vient de Montréal. Kerrie Moss, son conjoint, est l'un des musiciens qui l'accompagne. Il est aussi co-auteur des chansons originales de Willow et agit à titre de représentant de celle-ci. Neuf représentations du spectacle de Willow sont à l'affiche au Festival de Jazz 2006.

[105] Préalablement à ces représentations, le spectacle est présenté à la salle Savoy du Métropolis. Des représentants du Festival de Jazz y assistent, puis entrent en contact avec Kerrie Moss pour lui proposer de présenter ce spectacle au festival, mais en formule réduite avec moins de musiciens. Kerrie Moss refuse cette offre en expliquant que ce spectacle ne se fait pas avec moins de quatre musiciens. Le Festival de Jazz accepte finalement et signe un contrat écrit avec Kerrie Moss. Le Festival y est identifié comme étant « *PURCHASER* », et Kerrie Moss « *PRODUCER* ». Le contrat contient les clauses citées précédemment et prévoit que le spectacle comprend quatre musiciens, sans les nommer, dont l'artiste vedette.

[106] Dans cette entente, seuls le nombre de musiciens et la taille de la scène ont fait l'objet d'une négociation, l'artiste ayant ses exigences en lien avec la qualité artistique de son spectacle. Tous les autres éléments, incluant le cachet et les clauses du contrat type du festival, ont été acceptés tel quel par Kerrie Moss.

[107] Willow décide des aspects artistiques de toutes les représentations de son spectacle, incluant celles au Festival de Jazz. Ainsi, elle détermine le nombre de musiciens qui l'accompagnent, les sélectionne, leur donne des directives et c'est elle ou Kerrie Moss qui négocie leurs conditions de travail et voit à les rémunérer.

[108] De même, Willow décide si des répétitions sont nécessaires et, le cas échéant, de leur nombre, moment et lieu. Ce qui fut d'ailleurs le cas pour préparer les représentations au Festival de Jazz.

[109] D'autres représentations de ce spectacle ont eu lieu au Québec après le Festival de Jazz de 2006, dont une le 11 avril 2007 à la salle André-Mathieu de Laval. Pour cette dernière représentation, c'est Willow elle-même qui a conclu un contrat de diffusion avec la Corporation de la salle André-Mathieu.

#### Spectacles du 29 juin 2006 de Nikki

[110] À l'audience, les parties conviennent que la preuve testimoniale concernant les représentations du spectacle de Nikki serait au même effet que ce qui est relaté dans le témoignage de Kerrie Moss pour le spectacle de Willow.

#### Spectacle du 30 juin 2006 de Marc Parent & Wang Dang Doodle

[111] Wang Dang Doodle est un groupe de musique fondé en 1989 par Marc Parent, chanteur et guitariste. Le groupe présente régulièrement des spectacles. C'est Marc Parent qui dirige le groupe, tant du point de vue administratif, technique qu'artistique. C'est lui qui choisit les musiciens et qui décide quel musicien fait quelle représentation. Pendant la période de 18 mois ayant précédé le Festival de Jazz, Marc Parent et son groupe ont donné en moyenne une représentation par mois de leur spectacle.

[112] En 2006, Marc Parent sollicite le Festival de Jazz pour lui proposer son spectacle. À cette fin, il envoie au festival du matériel promotionnel (cd, pages web, revue de presse). Une représentante du Festival de Jazz le rappelle et lui fait une proposition pour une représentation. Marc Parent accepte, reçoit le contrat usuel du festival, le signe et le retourne sans discussion.

[113] Selon la contrepartie qui lui est versée, Marc Parent décide du nombre de musiciens qui feront partie du spectacle avec lui. Son objectif demeure de livrer le meilleur spectacle possible, tant du point de vue technique (sonorité des instruments, équipements techniques) qu'artistique (contenu). Il voit aussi à organiser et convoquer des répétitions au besoin, ce qui fut le cas avant la représentation au Festival de Jazz. Ce dernier ne sait rien de ces répétitions et ne paie pas pour elles non plus.

[114] Pour la représentation au Festival de Jazz, Marc Parent a choisi ses musiciens, les pièces musicales et leur ordre de représentation. Lui et son groupe ont apporté leurs instruments de musique de même que certains équipements techniques, même si ceux-ci pouvaient être fournis par le festival. Marc Parent explique qu'il s'agit d'un choix personnel.

[115] Chaque musicien du groupe a remis à Marc Parent une facture pour sa prestation et celui-ci les a rémunérés. En pratique, il a divisé le cachet reçu du Festival de Jazz en parts égales.

[116] De l'avis de Marc Parent, la façon de transiger du Festival de Jazz, l'accueil réservé au groupe, l'équipement mis à sa disposition de même que le test de son, sont tous des éléments typiques de la façon de faire usuelle de n'importe quelle salle ou festival qui présente son spectacle.

#### Spectacles du 1er juillet 2006 « Bahiatronica » de Monica Freire

[117] En 2006, Monica Freire est liée par un contrat visant la production, la mise en marché et l'exploitation de ses spectacles avec Spectra.

[118] À cette époque, Spectra s'annonce d'ailleurs dans le catalogue RIDEAU comme étant la représentante des ventes du spectacle « Bahiatronica » de l'artiste. L'annonce indique aussi que le cachet demandé pour ce spectacle est « à déterminer », tout comme le sont la durée, les personnes sur scène, le montage et le démontage.

[119] Le catalogue RIDEAU est une publication annuelle du Réseau indépendant des diffuseurs d'événements artistiques unis répertoriant notamment les spectacles disponibles au Québec. Ce catalogue est un outil consulté par les diffuseurs afin de connaître les offres de spectacles pour une année donnée.

[120] À l'audience, Stéphanie Moffatt, alors gérante de l'artiste, explique que ce spectacle existe en version d'une heure et en version d'une heure et demie. L'artiste et Spectra en adaptent le contenu au cas par cas, en fonction de la version choisie et de la salle où a lieu la représentation. De même, l'élaboration du contenu du spectacle, sa mise en scène et ses répétitions sont le fruit du travail de l'artiste et de personnes engagées par Spectra.

[121] Deux représentations de ce spectacle ont lieu le 1<sup>er</sup> juillet 2006 dans le cadre du Festival de Jazz. À cette fin, un contrat intervient entre Spectra et le festival.

[122] La sélection des musiciens qui accompagnent l'artiste pour chaque représentation, incluant celle au Festival de Jazz, est faite par l'artiste et sa gérante. C'est Spectra qui sélectionne, négocie et rémunère les services des musiciens et d'un sonorisateur de scène engagés pour les représentations de ce spectacle. Et, puisque ces représentations au Festival de Jazz doivent avoir lieu sur une scène extérieure, Spectra, Stéphanie Moffatt et l'artiste décident d'ajouter un « *disc jockey* » sur scène pour que « *le show lève* ». Spectra négocie et contracte avec celui-ci.

[123] Par ailleurs, un contrat d'engagement conforme à l'entente collective U-31 intervient entre Monica Freire et Spectra pour un minimum de 28 représentations du spectacle « *Bahiatronica* » ayant lieu du 24 février 2006 au 18 mai 2007, incluant celles au Festival de Jazz en 2006.

[124] Ce spectacle est donc présenté ailleurs qu'au Festival de Jazz, dont à deux reprises à la salle André-Mathieu à Laval, en première partie du spectacle d'Ariane Moffatt. Spectra conclut un contrat de diffusion à cette fin avec la Corporation de la salle André-Mathieu.

[125] De l'avis de Stéphanie Moffatt, l'accueil des Francofolies est semblable à celui de n'importe quelle autre salle où ont lieu les représentations de la tournée de Monica Freire, à ceci près que le temps prévu pour l'installation et le test de son est plus court au festival en raison du grand nombre de spectacles qui y sont présentés.

Spectacles des 1<sup>er</sup>, 3, 4, 5, 6 et 9 juillet 2006 de Dorothee Berryman « *PS I love you* »

[126] La tournée du spectacle « *PS I love you* » de Dorothee Berryman débute en 2004. Il s'agit d'un spectacle tiré de son album du même nom lancé en 2003.

[127] La Compagnie Larivée, Cabot, Champagne (CLCC) œuvre à plusieurs niveaux dans le domaine du disque et du spectacle, dont la gérance d'artistes, la production de disques et de spectacles de même que la programmation et la gestion de salles de spectacles. C'est elle qui produit l'album Dorothee Berryman de même que le spectacle qui fera l'objet de la tournée.

[128] CLCC et l'artiste ont développé le concept du spectacle, ont choisi et retenu les services de musiciens pour les répétitions et les arrangements de même que les services de techniciens. CLCC a établi un calendrier de travail et de tournée et elle a organisé et rémunéré les répétitions du spectacle.

[129] De 2003 à 2006, CLCC s'affiche comme étant le producteur du spectacle de Dorothee Berryman dans le catalogue RIDEAU.

[130] En 2006, le Festival de Jazz fait une offre à CLCC pour présenter le spectacle « *PS I love you* » de Dorothee Berryman dans son édition à venir. Une négociation s'ensuit entre Laurent Saulnier et Claude Larivée, président de CLCC, puis un contrat est signé.

[131] Les représentations du spectacle « *PS I love you* » ont lieu les 1<sup>er</sup>, 3, 4, 5, 6 et 9 juillet 2006. Pour celles-ci, comme pour les autres représentations du spectacle dans cette tournée, CLCC conclut un contrat d'engagement conforme à l'entente collective U-31 avec Dorothee Berryman. De même, des contrats conformes à l'entente collective

ADISQ/GUILDE interviennent entre les musiciens des représentations de ce spectacle et CLCC. Tous ces contrats incluent les représentations visées par la présente requête. Dans tous les cas, CLCC a retenu les services de l'artiste vedette et de ses musiciens et a payé leur rémunération.

Spectacle du 29 juin 2006 de Susie Arioli « *Learn to smile again* »

[132] En 2006, CLCC s'affiche comme étant le producteur du spectacle « *Learn to smile again* » de Susie Arioli. Ce spectacle est notamment publicisé dans le catalogue RIDEAU.

[133] Ce spectacle est retenu par le Festival de Jazz pour la programmation de son édition 2006. Caroline Johnson négocie un contrat avec un dirigeant de CLCC à cette fin. Elle ne rencontre pas l'artiste ni ne discute avec elle pour ce faire. Le contrat type du Festival de Jazz est utilisé, mais certaines clauses font l'objet de négociation et sont modifiées.

[134] À l'époque de la conclusion du contrat, Susie Arioli est liée avec CLCC par une « *entente de production et de revente de spectacles* ». Cette entente prend fin le 1<sup>er</sup> juin 2006 et, lors de la représentation du 29 juin 2006 au Festival de Jazz, une autre compagnie, Gestion Nuland inc. (Nuland), prend le relais de CLCC. Un « *contrat de production et de revente de spectacles* » est en effet signé par Nuland et l'artiste le 23 juin 2006.

[135] Pour la représentation du spectacle le 29 juin 2006 au Festival de Jazz, Nuland a sélectionné, négocié et payé les services des musiciens, des choristes et d'un sonorisateur assumant aussi les fonctions de directeur technique et de tournée.

[136] Le jour de cette représentation, le Festival de Jazz a accueilli l'artiste et son équipe conformément aux pratiques usuelles chez les diffuseurs de spectacles, par exemple en fournissant le personnel nécessaire au chargement et au déchargement des camions, à l'opération de l'équipement technique de la salle, à la propreté et la sécurité des lieux ainsi qu'à la billetterie.

[137] Entre le lancement de l'album de l'artiste en octobre 2005 et le mois de juin 2006, le spectacle de Susie Arioli a été présenté une vingtaine de fois. Cette partie de tournée a été préparée et organisée par CLCC. En mars 2006, CLCC a effectué des remises de cotisations syndicales à l'UDA et différentes contributions prévues par l'entente collective U-31. Elle a aussi conclu à cette époque un contrat de services avec un sonorisateur de même que des contrats avec des musiciens selon l'entente collective ADISQ/GUILDE.

[138] Ce spectacle est notamment présenté à la salle André-Mathieu de Laval le 11 mars 2006. La Corporation de la salle André-Mathieu conclut un contrat de diffusion à cette fin avec CLCC.

Spectacles « *La parade de la Louisiane* » et « *La petite école du jazz* »

[139] En ce qui concerne les spectacles « *La petite école du Jazz* » et « *La parade de la Louisiane* », l'équipe de programmation du Festival de Jazz a initié et contribué à l'élaboration de leur contenu respectif.

[140] Le festival admet avoir agi à titre de producteur pour « *La petite école du Jazz* » jusqu'en 1999. Cette année-là, il prend la décision administrative de ne plus produire de spectacles lui-même et confie à Spectra la responsabilité d'en assumer l'administration, incluant la gestion des ententes collectives applicables et le paiement des artistes.

[141] « *La petite école du Jazz* » est un spectacle destiné au jeune public. Il est présenté au Festival de Jazz depuis plus de 20 ans. Il a été créé par Jacques L'Heureux et Jacques Ménard, spécifiquement pour ce festival et à sa demande. Son contenu a été modifié à quelques reprises au fil des ans, mais son essence reste la même.

[142] En 2006, Marc-André Sarault participe à l'élaboration du spectacle qui sera alors présenté et, à cette fin, il sélectionne et négocie les conditions de travail des créateurs et interprètes qui en font partie, à savoir Jacques L'Heureux, maître de cérémonie (Rémi Doré), Bernard Bourgault, (la mascotte), un groupe de six musiciens représentés par James Gefland de même que le groupe « *La Bande Magnétique* » représenté par Victor-Jacques Ménard.

[143] Cependant, pour ces représentations de 2006, l'administration des contrats des artistes, le paiement de leur cachet et l'application des ententes collectives sont assumés par Spectra. Des contrats d'engagement d'artistes qui sont signés découlent de l'entente collective UDA-TUEJ alors en vigueur pour les spectacles dramatiques, Spectra étant liée par cette entente.

[144] Deux représentants de Spectra affirment que cette dernière est devenue la titulaire des droits sur ce spectacle. À ce titre, Spectra peut en vendre des représentations à d'autres diffuseurs (événements, festivals, salles, etc.). Le Festival de Jazz et Spectra étant deux corporations distinctes, un contrat intervient entre elles par lequel le Festival « achète » des représentations de ce spectacle à Spectra.

[145] D'autres représentations de ce spectacle, à l'étranger cette fois, ont été « vendues » par Spectra à une tierce compagnie en 2001. Pour ces représentations, Spectra a conclu des contrats d'engagement des artistes selon une entente qui la liait à l'UDA à l'époque, le tout à la suite d'un grief que lui avait formulé l'UDA.

[146] Quant au spectacle « *La parade de la Louisiane* », il est créé pour l'édition de 2007, en remplacement de la parade de Zuruba. L'équipe de programmation du Festival de Jazz participe à sa création et elle choisit les créateurs et interprètes nécessaires à sa production, de même que les costumes et accessoires. Elle participe à la mise en place de cette parade et organise des répétitions. Enfin, ce sont des membres de cette équipe qui négocient les conditions contractuelles des services des artistes.

[147] Mais comme pour « *La petite école du Jazz* » en 2006, l'administration des représentations de ce spectacle, soit principalement la gestion des ententes collectives applicables et le paiement des artistes, est confiée à Spectra. Et celle-ci conclut avec tous les artistes interprètes qui en font partie des contrats d'engagement conformes à l'entente collective U-31.

[148] Les contrats intervenus entre Spectra et le Festival de Jazz pour les représentations de ces deux spectacles ne contiennent pas la clause d'exclusivité prévue au contrat type. Laurent Saulnier explique qu'elle n'est pas nécessaire, car ces spectacles ne sont présentés, sauf rares exceptions, qu'au Festival de Jazz.

## LES SPECTACLES PRÉSENTÉS AUX FRANCOFOLIES

[149] Outre les éléments généraux déjà rapportés, voici les particularités mises en preuve relativement aux spectacles présentés aux Francofolies et visés par la requête de l'UDA :

### Spectacle du 11 juin 2006 « *Michel Rivard et le Flybin Band* »

[150] Le spectacle « *Michel Rivard et le Flybin Band* » présenté au Francofolies de 2006 a été créé à l'automne 2005. Michel Rivard a pris l'initiative de sa création : il en a déterminé l'orientation et le contenu, a choisi les chansons et écrit les enchaînements. L'artiste et son gérant confient sa réalisation à Spectra, le tout selon des paramètres artistiques déterminés essentiellement par l'artiste.

[151] Michel Rivard fait les premières démarches auprès des musiciens qui l'accompagneront, puis Spectra prend le relais. En collaboration avec celle-ci, l'artiste choisit l'équipe de production du spectacle, qui comprend un concepteur d'éclairage et éclairagiste, un sonorisateur de scène, un sonorisateur de salle et un régisseur d'instruments. C'est Spectra qui retient leurs services et les rémunère.

[152] Spectra assume la logistique des répétitions du spectacle (recherche et location du local, de l'équipement, convocation des musiciens et techniciens, etc.). Puis, ses employés prennent en charge la vente des spectacles, les relations de presse, la direction de production de même que la direction de la tournée. Le spectacle est

annoncé dans le catalogue RIDEAU 2006. Il y est écrit que le producteur est Jean-François Renaud, de Spectra. C'est lui qui est responsable de vendre les représentations du spectacle et de négocier les conditions afférentes.

[153] La directrice de tournée fournie par Spectra s'occupe de toute la logistique liée à la présentation du spectacle dans les divers endroits où ont lieu les représentations. Pour chaque bloc de représentations à venir, elle fait un cahier de tournée qu'elle remet ensuite à toutes les personnes qui font partie de l'équipe de tournée du spectacle (chanteurs, musiciens, techniciens, etc.). Ce cahier contient tous les détails de chaque représentation dont les lieux, trajets, noms des personnes-ressources, heure du test de son, heure du spectacle, entracte, hôtels et restaurants.

[154] Ce spectacle est présenté à plusieurs reprises dans les mois qui précèdent et qui suivent la représentation aux Francofolies. Un contrat d'engagement conforme à l'entente collective U-31 est conclu entre Michel Rivard et Spectra pour toutes les représentations du spectacle de la période allant du 17 février 2006 au 3 octobre 2006. De même, des contrats conformes à l'entente collective ADISQ/GUILDE interviennent entre les musiciens et Spectra. Ces contrats incluent la représentation du 11 juin 2006 visée par la présente requête.

[155] Michel Rivard explique que l'accueil de l'équipe, les relations avec les équipes des salles de spectacles de même que la représentation du spectacle sont essentiellement les mêmes d'une salle à l'autre. Quelques variations peuvent survenir, par exemple, quant à la durée totale de la représentation, le nombre ou l'ordre des chansons, la taille du groupe (si la salle est petite) ou les entractes. Toute modification est cependant décidée par l'artiste en collaboration avec ses musiciens. La salle, ou le « diffuseur » dit-il, n'a pas d'implication dans le contenu du spectacle. Elle ne fait qu'accueillir les musiciens et mettre à leur disposition son propre système technique et ses techniciens. Elle n'est pas davantage impliquée au niveau des répétitions et de la préparation du spectacle.

[156] La représentation du 11 juin 2006 aux Francofolies s'inscrit dans cette manière de faire et ce festival a agi comme l'ont fait les autres salles où a été présenté le spectacle pendant la tournée. Parmi ces représentations, une a lieu le 10 avril 2007 à la salle André-Mathieu de Laval, le tout à la suite d'un contrat conclu entre Spectra et la Corporation de la salle André-Mathieu.

#### Spectacles du 29 juillet 2007 de Luc De Larocheillère « 20 ans sur la route »

[157] Gestion Serge Brouillette (GSB) est une compagnie de gérance d'artistes, de production de spectacles et d'édition musicale. De mai 2004 à mai 2008, un contrat lie à Luc De Larocheillère, en vertu duquel ce dernier retient les services de GSB à titre de producteur, promoteur et agent des ventes de ses spectacles.

[158] En application de ce contrat, GSB a contribué, avec les créateurs, interprètes et artisans, à l'élaboration du contenu et la mise en scène du spectacle « *20 ans sur la route* » de l'artiste et a organisé les répétitions. Elle a ensuite travaillé en étroite collaboration avec des agents de tournée pour permettre à ce spectacle d'accéder au plus grand nombre de marchés possible. Elle a également assuré la conception et la diffusion du matériel promotionnel du spectacle.

[159] Deux représentations du spectacle ont lieu le 29 juillet aux Francofolies. Elles résultent d'une négociation intervenue entre le gérant de l'artiste et GSB d'une part, Laurent Saulnier pour les Francofolies d'autre part. Les premiers ont approché les Francofolies pour leur proposer une représentation inédite du spectacle de l'artiste soulignant ses 20 ans de carrière. Ils se sont entendus sur le lieu des représentations, la date, l'heure, la durée et leur prix de vente.

[160] GSB a sélectionné, négocié et payé les services des créateurs, interprètes, artisans et autres personnes nécessaires à la création, la préparation et les représentations du spectacle « *20 ans sur la route* », incluant les représentations aux Francofolies de 2007. Ainsi, quatre contrats ont été signés en application de l'entente collective U-31 entre des chanteurs et GSB, cette dernière y étant identifiée comme « *producteur* », pour ces représentations. De même, un contrat a été signé en application de l'entente collective ADISQ-GUILDE entre GSB et cinq musiciens pour ces mêmes représentations.

[161] Selon GSB, l'équipe des Francofolies a accueilli l'artiste et toute l'équipe du spectacle le jour des représentations conformément aux pratiques usuelles des diffuseurs de spectacles, par exemple en fournissant le personnel nécessaire au chargement et déchargement des camions, à l'opération de l'équipement technique, à la sécurité des lieux, etc.

[162] Le spectacle « *20 ans sur la route* » de Luc De Larochellière a été présenté à 37 reprises en 2007 et 2008, dans différentes salles et lieux à travers le Québec.

#### Spectacles d'Ariane Moffatt les 15 et 16 juin 2006 et le 2 août 2007

[163] Stéphanie Moffatt, par l'entremise de sa compagnie Mo'fat management inc., est la gérante d'Ariane Moffatt. Toutes deux choisissent Spectra pour produire les spectacles de l'artiste.

[164] En novembre 2005, l'artiste sort l'album « *Le cœur dans la tête* ». S'ensuit la création, par l'artiste principalement, d'un spectacle à partir de cet album. L'artiste, sa gérante et des employés de Spectra sélectionnent ensuite les collaborateurs de ce spectacle (artistes, artisans et techniciens) et en déterminent le public cible. Par la suite, Spectra s'occupe de la production et de la vente des représentations, le tout

selon des paramètres budgétaires convenus avec Stéphanie Moffatt. Les catalogues RIDEAU 2006 et 2007 publicisent ces spectacles et précisent qu'ils sont produits par Spectra et Jean-François Renaud.

[165] Au printemps 2006, le spectacle « *Le cœur dans la tête* » est encore en rodage. Par conséquent, lorsque les Francofolies approchent Spectra pour en inclure des représentations dans son édition 2006, Stéphanie Moffatt hésite. Comme deux des musiciens qui collaborent habituellement au spectacle ne seront pas disponibles pour les dates demandées, l'artiste accepte de présenter une version différente du spectacle, avec trois musiciens au lieu de cinq, en programme double avec une autre artiste. Les 15 et 16 juin 2006, ce spectacle est présenté aux Francofolies.

[166] Par la suite, la tournée du spectacle « *Le cœur dans la tête* » se poursuit dans sa version originale avec cinq musiciens. Le spectacle sera notamment présenté à la salle André-Mathieu les 8 mars et 21 septembre 2010, à la suite d'un contrat de diffusion conclu par Spectra. Puis, le 2 août de l'année suivante, deux extraits d'une heure de ce spectacle sont présentés lors de l'édition 2007 des Francofolies.

[167] Un contrat d'engagement conforme à l'entente collective U-31 intervient entre Ariane Moffatt et Spectra pour plus de 60 représentations de ce spectacle en 2006 et 2007. Les représentations aux Francofolies, les 15 et 16 juin 2006 et 2 août 2007, sont visées par ce contrat. De même, des contrats interviennent entre Spectra et les musiciens participant à toutes ces représentations. Ces contrats, intitulés « *contrat de services à l'occasion de la production d'un spectacle* », découlent de l'entente collective ADISQ/GUILDE visant la production de spectacles.

[168] Si tous ces musiciens et leurs substituts sont choisis par l'artiste, c'est Spectra qui négocie leurs conditions d'engagement et s'occupe de leurs contrats, rémunération, hébergement, transport, etc. Il en est de même pour l'équipe technique (son et éclairage). À titre d'exemple, un contrat intervient entre Spectra et Gabriel Pontbriand pour la conception des éclairages et du décor du spectacle qui sera présenté sur scène à compter du 3 mars 2006.

[169] Spectra s'occupe également du transport des instruments et de la location d'équipement technique utilisé pour toutes les représentations de la tournée, incluant celles aux Francofolies.

[170] Une fois le spectacle monté, toute l'équipe (artistes, musiciens, sonorisateur, éclairagiste) arrive à la salle ou au festival, s'installe et le présente au moment convenu. Stéphanie Moffatt précise que la manière de fonctionner pour toutes les représentations incluses dans la tournée est la même partout, incluant aux Francofolies. Ainsi, l'accueil des Francofolies est semblable à celui de n'importe quelle autre salle où ont lieu les représentations de la tournée, à ceci près que le temps prévu pour l'installation et le test

de son est plus court au festival en raison du grand nombre de spectacles qui y sont présentés.

Spectacle du 3 août 2007 d'Urbain Desbois « *La gravité me pèse* »

[171] Stéphanie Moffatt, par l'entremise de sa compagnie Mo'fat management inc., est également la gérante de l'artiste Urbain Desbois.

[172] En 2007, le spectacle « *La gravité me pèse* » de cet artiste est en tournée au Québec. Sa conception, sa préparation et les répétitions se font sensiblement de la même manière que pour le spectacle d'Ariane Moffatt, quoique le budget en cause ici soit nettement plus restreint.

[173] C'est l'entreprise « *Ambiances Ambiguës* » d'Éric Harvey qui se présente comme le producteur du spectacle et qui procède à l'embauche des musiciens et des techniciens pour les représentations de cette tournée. L'équipe du spectacle est petite : deux musiciens accompagnent Urbain Desbois et lorsque les moyens le permettent, un éclairagiste. La direction de tournée est assurée par Éric Harvey. Son entreprise est en démarrage à ce moment et il ne dispose pas d'une équipe pour ce faire.

[174] Une douzaine d'heures de répétition est consacrée à la préparation du spectacle, dans un local choisi spécifiquement pour cette fin. Toutes les répétitions sont convoquées par Stéphanie Moffatt.

[175] En février de cette année-là, l'artiste présente un extrait du spectacle à la bourse RIDEAU. Par ailleurs, l'artiste et sa gérante font une demande de bourse de développement au Conseil des arts du Québec, laquelle est obtenue et permet de retenir les services d'un concepteur d'éclairage pour le spectacle.

[176] Le 3 août 2007, une représentation de ce spectacle a lieu en salle, dans le cadre des Francofolies. Éric Harvey, au nom d'Ambiances Ambigues, négocie et signe le contrat avec les Francofolies.

[177] Cette représentation s'inscrit dans la tournée du spectacle, et ce, même si la rentrée montréalaise officielle du spectacle est la représentation qui aura lieu le 6 novembre 2007 dans le cadre de CCF. Nous y reviendrons plus loin.

Spectacles du 26 juillet au 3 août 2007 de Benoît Archambault « *Benoît chez moi* »

[178] De mai 2003 à décembre 2008, GSB est liée par contrat à Benoît Archambault qui retient ses services à titre de producteur, promoteur et agent des ventes de ses spectacles.

[179] En application de ce contrat, GSB a contribué, avec les créateurs, interprètes et artisans, à l'élaboration du contenu et à la mise en scène du spectacle « *Benoît chez moi* » et a organisé des répétitions. Elle a ensuite travaillé en étroite collaboration avec différents agents de tournée pour permettre à ce spectacle d'accéder au plus grand nombre de marchés possible. Elle a assuré la conception et la diffusion du matériel promotionnel du spectacle.

[180] Plusieurs représentations du spectacle ont lieu du 26 juillet au 3 août 2007 aux Francfolies. Elles résultent d'une négociation intervenue entre GSB d'une part, Laurent Saulnier des Francfolies d'autre part. Ils se sont entendus sur les dates et le prix de vente de ces représentations.

[181] GSB a sélectionné, négocié et payé les services des créateurs, interprètes, artisans et autres personnes nécessaires à la création, la préparation et les représentations du spectacle « *Benoît chez moi* », y incluant les représentations aux Francfolies. Ainsi, un contrat de chanteur a été signé en application de l'entente collective U-31 entre l'artiste et GSB, cette dernière y étant identifiée comme « *producteur* » pour toutes ces représentations. Un autre contrat a été signé entre GSB et trois musiciens pour ces mêmes représentations, cette fois en application de l'entente collective ADISQ-GUILDE.

[182] GSB a fourni aux Francfolies tout le matériel promotionnel dont elle dispose sur l'artiste. Si le festival fait la promotion de l'ensemble de sa programmation, cela n'empêche pas GSB de faire la promotion de l'ensemble des représentations du spectacle de son artiste, incluant celles aux Francfolies.

[183] Isabelle Brouillette, adjointe administrative chez GSB, prépare habituellement une feuille de route pour chaque représentation. Elle le fait pour celles des Francfolies de 2007. Cette feuille indique la date, la ville et la salle où sera présenté le spectacle de même que les noms du directeur technique et de la personne-ressource des Francfolies. Elle contient l'horaire précis de la journée, dont l'heure du montage des décors, de l'arrivée des musiciens, du test de son, des pauses, des repas, des représentations et du démontage. Elle explique où est située la scène des représentations, où est le stationnement, etc.

[184] L'accueil de l'artiste et son équipe le jour des représentations aux Francfolies est fait par les gens du festival selon les pratiques usuelles des diffuseurs de spectacles, par exemple en fournissant du personnel nécessaire au chargement et au déchargement des camions, à l'opération de l'équipement technique et à la sécurité des lieux.

[185] À titre de producteur de spectacles, GSB détermine la contrepartie demandée pour une représentation selon la valeur de l'artiste, tout en tenant compte des coûts nécessaires à l'ensemble de la production du spectacle (par exemple les cachets des

artistes, du directeur musical, du directeur de tournée, du sonorisateur, de l'éclairagiste, les frais de répétitions, la location d'équipement). Le budget est d'abord élaboré pour une représentation, puis pour toute une tournée lorsque les ventes se concrétisent. Il arrive parfois que GSB demande, en plus d'un montant forfaitaire, un pourcentage des revenus de billetterie de la salle qui achète la représentation.

[186] GSB remet ensuite aux artistes dont elle produit les spectacles, des rapports de revenus et de dépenses pour une tournée et non un rapport par représentation.

#### COUP DE CŒUR FRANCOPHONE (CCF)

[187] CCF est un festival dont la première édition a lieu en 1987. Il est dédié à la découverte et à la circulation de la chanson de la francophonie. Il présente, chaque année en novembre, une programmation principalement axée sur l'émergence et l'audace. Chaque édition comprend environ cinquante spectacles mettant en vedette des artistes de la chanson du Canada et de l'étranger.

[188] Depuis la fin des années 1990, Alain Chartrand est le directeur artistique et directeur général de CCF. À ce titre, il est notamment responsable de monter la programmation de l'évènement. Il fait la recherche, sélectionne, négocie et achète des représentations de certains spectacles. CCF produit aussi certains autres spectacles présentés dans sa programmation, dont six en 2006 et deux en 2007.

[189] Lorsque CCF agit à titre de producteur, Alain Chartrand dirige une équipe de production qui intervient dans l'élaboration du contenu et la mise en scène du spectacle, organise les répétitions et assure la gestion du tout.

[190] Ce fut le cas pour le spectacle du 5 novembre 2006 « *Les Ratés sympathiques – le retour* ». Pour ce spectacle, CCF a sélectionné, négocié et payé les services d'artistes, d'artisans et autres professionnels. CCF a signé avec des artistes des contrats conformes à l'entente collective U-31 ou encore, pour les services des musiciens, des contrats conformes à l'entente collective ADISQ-GUILDE. De même, CCF a retenu et payé les services d'une directrice artistique, a choisi un fournisseur d'équipement et de transport d'instruments et a contracté avec celui-ci.

[191] La situation est différente pour les autres spectacles présentés par CCF qui font l'objet de la présente décision. Dans ces cas, CCF affirme qu'elle achète des représentations « *clés en main* » de ces spectacles. Elle ne sélectionne, ne négocie ni ne paie les services des différents créateurs, interprètes, artisans et autres personnes nécessaires à leur production. Pas plus qu'elle ne contribue au contenu, à la mise en scène ou aux répétitions, le cas échéant. C'est Alain Chartrand, au nom de CCF, qui négocie et conclut des contrats avec les artistes ou leur représentant pour la représentation des spectacles, selon un formulaire type utilisé par le festival.

[192] Ce contrat type identifie CCF comme étant le « *diffuseur* » d'une part, une personne représentant l'artiste comme étant le « *producteur* » d'autre part. Sa première partie demande notamment des informations concernant le titre du spectacle, sa nature, le lieu et le moment de la représentation, les conditions financières négociées, de même que des détails concernant les musiciens, artistes invités et techniciens qui seraient appelés à y participer. On doit aussi y préciser qui fournit le système de son, le système et le plan d'éclairage ainsi que les instruments de musique.

[193] Il contient aussi les clauses suivantes :

## **2. OBLIGATIONS DU DIFFUSEUR**

2.1 Le DIFFUSEUR fournira la scène et ses dépendances libres de tout encombrement, les circuits électriques pour les instruments de musique, les systèmes d'éclairage et de sonorisation, le décor et les équipements énumérés à la fiche technique, le tout en état de fonctionner. Le DIFFUSEUR fournira l'équipe technique nécessaire pour la manipulation avant, durant et après le spectacle. Le DIFFUSEUR fournira également, le personnel nécessaire au déchargement des camions, au montage et démontage du spectacle et au chargement des camions.

2.2 Le DIFFUSEUR fournira les techniciens nécessaires à l'opération du système de son et du système d'éclairage. Cette clause n'exclut pas la possibilité pour LE PRODUCTEUR de travailler avec sa propre équipe technique ce, sans frais additionnels pour le DIFFUSEUR.

2.3 LE DIFFUSEUR coordonnera la vente des billets de façon à ce qu'un contrôle puisse être exercé.

2.4 LE DIFFUSEUR fournira tout le personnel de sécurité pour le PRODUCTEUR et tel que spécifié sur la fiche technique.

[...]

## **3. OBLIGATIONS DU PRODUCTEUR**

3.1 LE PRODUCTEUR devra faire parvenir au DIFFUSEUR les noms et fonctions de toute personne dont la présence est nécessaire à la représentation du spectacle, à des fins d'accréditation (laissez-passer), au plus tard une semaine avant le début du festival.

3.2 LE PRODUCTEUR devra laisser au DIFFUSEUR pleine et entière discrétion quant à l'administration et la vente des billets d'entrée.

3.3 LE PRODUCTEUR garantit sa présentation conformément à la description de l'engagement stipulé à la clause 1.1 de la présente entente.

3.4 LE PRODUCTEUR ne prendra aucun autre engagement pendant la période du festival sans en aviser LE DIFFUSEUR.

3.5 LE PRODUCTEUR déclare et garantit qu'il est pleinement habilité à permettre la représentation du spectacle (ou chacune de ses composantes) dont la présente fait l'objet et que sa présentation sur scène n'enfreint aucun droit d'auteur ou autre droit à l'égard d'une personne, firme ou corporation, relativement au contenu du spectacle. LE PRODUCTEUR s'engage à indemniser et exonérer LE DIFFUSEUR de toute responsabilité ou perte que celui-ci pourrait encourir par suite de tout manquement à cette garantie. LE PRODUCTEUR déclare disposer du droit de représentation du spectacle. LE PRODUCTEUR s'engage à retenir les services du personnel artistique et de tournée requis aux fins de la représentation du spectacle, à négocier et à signer les contrats d'engagement de ce personnel et à le rémunérer.

#### **4. PUBLICITÉ ET PROMOTION**

4.1 LE PRODUCTEUR fournira pour des fins promotionnelles le matériel publicitaire suivant : [...]

4.2 LE PRODUCTEUR autorise le DIFFUSEUR à utiliser des extraits sonores et du matériel publicitaire sur le site internet du DIFFUSEUR. Pour autant qu'il fournisse au DIFFUSEUR des extraits sonores et du matériel publicitaire, LE PRODUCTEUR garantit le DIFFUSEUR contre toute prétention de photographe, d'auteur ou d'un tiers quelconque en cette matière.

4.3 LE PRODUCTEUR s'engage à faciliter la disponibilité de l'artiste vedette pour les opérations de promotion, ou toute autre prestation ayant pour objet la publicité du spectacle, notamment des rencontres de presse, séances de photos et entrevues selon un horaire à déterminer avec le DIFFUSEUR, en fonction des disponibilités de l'artiste vedette.

[...]

## 6. GARANTIES

6.1 LE PRODUCTEUR et le DIFFUSEUR garantissent qu'ils ont respectivement pleine capacité juridique, les droits, permis et autorisations requis pour conclure la présente entente, de même que les capacités financières, matérielles et humaines d'exécuter et de respecter les obligations énoncées aux présentes.

(Reproduit tel quel.)

[194] Tout comme c'est le cas au Festival de Jazz et aux Francofolies, les spectacles déjà existants qui sont sélectionnés par CCF pour faire partie de sa programmation le sont en raison de différents facteurs : qualité artistique, originalité ou nouveauté, disponibilité, prix de vente, renommée du groupe ou de son artiste vedette, succès passés, le cas échéant, de même que l'appréciation générale des programmeurs et leur désir de faire découvrir ce spectacle au public.

[195] Quand un spectacle est sélectionné, un employé de CCF communique avec la personne identifiée comme étant le contact de l'artiste ou du groupe pour négocier les conditions relatives à sa ou ses représentations dans le cadre du festival. Selon le cas, il peut s'agir d'un producteur, d'un agent de spectacles, d'un gérant, d'un membre du groupe ou de l'artiste lui-même.

[196] Voici les particularités des spectacles présentés dans le cadre de CCF qui sont visés par la présente décision :

### Spectacle du 6 novembre 2007 d'Urbain Desbois « *La gravité me pèse* »

[197] Dans le cadre de la tournée du spectacle « *La gravité me pèse* » d'Urbain Desbois décrite un peu plus haut, une représentation a lieu le 6 novembre 2007 au CCF. Il s'agit en fait de ce que les gens de l'industrie appelle la « *rentrée montréalaise* » de ce spectacle. C'est l'entreprise « *Ambiances Ambiguës* », d'Éric Harvey, qui se présente comme le producteur du spectacle, qui négocie et signe le contrat avec CCF.

[198] Pour cette représentation, l'équipe du spectacle est la même que pour la tournée, soit deux musiciens accompagnant l'artiste de même qu'un éclairagiste. C'est Ambiances Ambiguës qui procède à l'embauche des musiciens et des techniciens pour cette représentation comme pour toutes celles de la tournée.

### Spectacle du 9 novembre 2006 de Luc De Larocheillère « *Cœurs croisés* »

[199] Tel que mentionné précédemment, GSB est liée par contrat avec Luc De Larocheillère en 2006, contrat en vertu duquel ce dernier retient les services exclusifs de GSB à titre de producteur, promoteur et agent des ventes de ses spectacles.

[200] En application de ce contrat, GSB a contribué, avec l'artiste et ses collaborateurs, à l'élaboration du contenu, à la mise en scène du spectacle « *Cœurs croisés* » et en a organisé les répétitions. Puis, elle a travaillé en étroite collaboration avec différents agents de tournée pour permettre à ce spectacle d'accéder au plus grand nombre de marchés possible. Elle a assuré la conception et la diffusion du matériel promotionnel du spectacle, incluant l'achat de publicité dans le programme officiel de CCF.

[201] La représentation du 9 novembre 2006 au CCF résulte d'une négociation intervenue entre le gérant de l'artiste et GSB d'une part, Alain Chartrand de CCF d'autre part. Ils se sont entendus sur le lieu de la représentation, la date, l'heure, la durée et son prix de vente.

[202] GSB a sélectionné, négocié et payé les services des créateurs, interprètes, artisans et autres personnes nécessaires à la création, la préparation et les représentations du spectacle « *Cœurs croisés* », y incluant la représentation du 9 novembre 2006. Ainsi, sept contrats ont été signés en application de l'entente collective U-31 entre des chanteurs et GSB, cette dernière y étant identifiée comme « *producteur* » pour cette représentation au CCF. Un autre contrat a été signé en application de l'entente collective ADISQ-GUILDE entre GSB et six musiciens, pour cette même représentation. GSB a aussi retenu les services et rémunéré un directeur musical, un sonorisateur et un éclairagiste pour cette représentation.

[203] Selon les représentants de GSB, le jour de la représentation, l'équipe de CCF a accueilli l'artiste et toute l'équipe du spectacle conformément aux pratiques usuelles des diffuseurs de spectacles, par exemple la fourniture du personnel nécessaire au chargement et au déchargement des camions, à l'opération de l'équipement technique et à la sécurité des lieux.

[204] Isabelle Brouillette, adjointe administrative chez GSB, prépare habituellement une feuille de route pour chaque représentation. Elle le fait pour celle de CCF du 9 novembre 2006. Cette feuille indique la date, la ville et l'adresse où sera présenté le spectacle, le trajet de même que les noms du directeur technique et de la personne responsable de l'accueil. Elle contient l'horaire précis de la journée, dont l'heure d'arrivée des instruments, de l'équipe technique puis des musiciens, du test de son, des repas, de la représentation et du démontage. Elle précise aussi le nom de tous les artistes invités qui y participent.

[205] Le spectacle « *Cœurs croisés* » a été présenté à d'autres reprises dans le cadre d'une tournée au Québec, mais sans la participation d'artistes invités. GSB explique cette situation du fait que chaque diffuseur a ses propres particularités (grandeur de salle par exemple) et sa propre capacité de payer. GSB adapte ses spectacles en conséquence, selon le cachet négocié et les paramètres de la salle. Tout changement au spectacle qui s'ensuit est cependant déterminé par GSB et Luc De Larochellière.

Spectacle « Kanasuta » de Richard Desjardins du 4 novembre 2006

[206] L'artiste Richard Desjardins a mis sur pied sa propre compagnie de production de disques et de spectacles, « *Éditions et Productions Foukinic* » (**Foukinic**). En 2003, Foukinic produit l'album « *Kanasuta* ». S'ensuit la conception, par l'artiste, d'un spectacle à partir de cet album, puis l'organisation d'une tournée débutant en février 2004.

[207] De 2004 à 2006, Suzie Hamel, par l'entremise de son entreprise Tryskell Communication, est l'agente de spectacles de Richard Desjardins. Elle est aussi à cette époque productrice déléguée et directrice de tournée du spectacle « *Kanasuta* ». Ses services sont retenus et payés par Foukinic.

[208] En sa qualité de productrice déléguée, Suzie Hamel assiste l'artiste dans le choix de son équipe de tournée (musiciens, techniciens et autres collaborateurs) et la planification budgétaire. Tous deux s'assurent que les musiciens embauchés pour la tournée s'engagent à leur donner la priorité pour des périodes déterminées. Advenant l'indisponibilité d'un musicien, la représentation ne sera tout simplement pas offerte à cette date.

[209] En octobre 2003, des contrats pour la tournée sont signés entre chaque musicien et Suzie Hamel pour Foukinic. D'autres contrats sont également conclus à cette même période pour la conception d'éclairage et la prestation de services d'éclairagiste lors des représentations de même que pour la sonorisation.

[210] L'artiste et ses musiciens ont participé à plusieurs répétitions du spectacle avant sa représentation de même que pendant la tournée, toutes organisées par Foukinic. Ces répétitions ont été rémunérées par Foukinic, tel que convenu lors de la signature de leur contrat de 2003.

[211] À titre d'agente de spectacle, Suzie Hamel représente aussi Richard Desjardins à la Bourse RIDEAU en 2004, 2005 et 2006 et y vend plusieurs représentations de « *Kanasuta* ».

[212] En 2006, Alain Chartrand entre en communication avec Suzie Hamel pour que « *Kanasuta* » soit présenté dans le cadre de CCF. Après s'être assurée de la disponibilité de l'artiste et des musiciens, Suzie Hamel accepte, négocie et signe le contrat au nom de Foukinic. Aucun musicien autre que l'artiste n'est alors identifié. Foukinic fait ses demandes usuelles concernant l'équipement de son et d'éclairage de même que la présence d'un piano à queue. Ces demandes sont acceptées par CCF.

[213] Le 4 novembre 2006, la représentation du spectacle a lieu dans le cadre de CCF. Pour cette représentation, l'artiste est accompagné de ses musiciens habituels, et les conditions d'engagement de ces derniers sont les mêmes que pour toutes les autres représentations de la tournée, soit celles précisées dans leur contrat d'octobre 2003. De

plus, Richard Desjardins décide d'élargir le plateau en y ajoutant un sonorisateur de scène dont le choix et la rétention de services sont faits par Foukinic. En somme, toute l'équipe de plateau est convoquée, dirigée et rémunérée par Foukinic.

[214] Comme pour toutes les autres représentations de ce spectacle, tout le contenu artistique relève de l'artiste. CCF ne donne aucune directive artistique, son rôle se limitant à assurer l'accueil de l'équipe et le bon déroulement technique du spectacle. Il s'agit là d'un rôle similaire à celui de toute autre salle où ont eu lieu les représentations du spectacle pendant la tournée.

### MOTIFS ET DISPOSITIF

[215] Dans le but de répondre à la principale question en litige, à savoir si les Festivals ont agi comme « *producteur* » au sens de la LSA pour les spectacles sous étude, il convient, dans un premier temps, d'examiner les dispositions pertinentes de cette loi pour ensuite analyser les différentes interprétations proposées. Enfin, l'interprétation retenue sera appliquée aux faits pertinents révélés par la preuve.

### LA LSA

[216] L'article 1 de la LSA en établit son champ d'application général. Il se lit comme suit :

1. La présente loi s'applique aux artistes et aux producteurs qui retiennent leurs services professionnels dans les domaines de production artistique suivants: la scène y compris le théâtre, le théâtre lyrique, la musique, la danse et les variétés, le multimédia, le film, le disque et les autres modes d'enregistrement du son, le doublage et l'enregistrement d'annonces publicitaires.

[217] La définition de producteur est contenue à l'article 2 de la LSA :

2. 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 oeuvre artistique dans un domaine visé à l'article 1.

[218] 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 oeuvre artistique;
- dans un domaine de production visé par la LSA.

[219] L'UDA soumet que le Festival de Jazz, les Francofolies ou le CCF, selon le cas, est le véritable producteur des spectacles visés par la présente, selon la définition contenue à l'article 2 de la LSA. Avant d'analyser la preuve pour déterminer si tel est le cas, il convient de circonscrire la notion de « *producteur* ».

[220] Il n'est pas contesté que le domaine de production en l'espèce en est un visé par la LSA : la scène. Cela étant, le litige concerne la signification qui doit être donnée à l'expression « *qui retient les services d'artistes en vue de produire ou de représenter en public une œuvre artistique* » contenue à l'article 2 de la LSA.

[221] En l'occurrence, selon les prétentions soumises par l'UDA, le litige pose deux questions distinctes, à savoir :

- 1) Quelle est l'œuvre artistique dont il est question à l'article 2 de la LSA?
- 2) La production de l'œuvre artistique et sa représentation en public sont-elles deux finalités différentes et successives?

#### L'œuvre artistique visée par la définition de producteur

[222] En ce qui concerne le Festival de Jazz et les Francofolies, l'UDA plaide dans un premier temps qu'ils présentent chacun une programmation d'une telle ampleur et renommée qu'ils sont devenus un « *happening* » constituant en soi une œuvre artistique selon la définition de « *producteur* » contenue à la LSA. Les différents spectacles faisant partie de leurs programmations constituent des parties qui s'intègrent dans un tout, soit l'œuvre artistique « *Festival international de jazz de Montréal* » ou « *Francofolies* ». L'ensemble de chaque programmation devient un spectacle permanent, sur un site donné, qui dure plusieurs jours. Ces festivals constituent donc, sur le plan organisationnel, le producteur de cette grande œuvre artistique ayant retenu les services d'artistes en vue de la représenter en public. Ce ne serait toutefois pas le cas de CCF, ce dernier n'ayant pas atteint un niveau de notoriété et une ampleur suffisants pour en faire un événement ayant les attributs d'une telle œuvre artistique.

[223] Cette thèse peut sembler séduisante au premier abord, notamment puisqu'elle réfère à un concept similaire à celui d' « *œuvre de compilation* » au sens de la *Loi sur le droit d'auteur* du Canada (L.R., 1985, chap. C-42). Toutefois, ce concept n'existe pas dans la LSA. Celle-ci se limite à utiliser, sans la définir, l'expression « *une œuvre artistique* » à l'article 2, laquelle doit être produite dans « *un domaine de production artistique* » énuméré à l'article 1.

[224] Tous conviennent que, pris isolément, chaque spectacle constitue une œuvre artistique au sens de la LSA. Or, selon la thèse de l'UDA, ce même spectacle n'en serait plus une en soi lorsqu'il fait partie de la programmation d'un festival ou autre événement constituant un « *happening* » : il deviendrait alors une partie de cette grande

œuvre. Ce qui signifie en pratique que le spectacle, en dehors de cette programmation, est une œuvre qui a un producteur et qu'à l'intérieur de cette programmation, il devient une partie d'œuvre ayant un autre producteur, celui du « *happening* ». Il y aurait donc plusieurs producteurs successifs d'un même spectacle selon l'endroit où il est présenté.

[225] Or, rien dans la LSA ne permet de conclure que le producteur d'une œuvre artistique change du simple fait qu'un tiers intervient dans sa représentation en public.

[226] Qui plus est, comment mesurer l'envergure d'un événement et déterminer le seuil à partir duquel il devient un « *happening* » de la nature d'une œuvre artistique? Une telle qualification relève du domaine des perceptions et est éminemment subjective. Il s'agit là d'un obstacle incontournable à l'application de cette thèse.

[227] Comme le rappelle la Cour supérieure dans la décision 2623-3494 *Québec inc. (café Sarajevo) c. Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs*, D.T.E. 2004T-265 (l'affaire *Café Sarajevo*), la nature et les objectifs de la LSA sont les suivants :

[24] La nature de la Loi que la Commission applique est, elle aussi, particulière. Elle prévoit la mise en place de moyens pour protéger des personnes qui travaillent souvent à la pige ou de façon isolée afin qu'elles jouissent de moyens collectifs de protection. Elle accorde ainsi aux artistes la possibilité de se regrouper et d'imposer la négociation d'ententes collectives pour encadrer les conditions à l'intérieur desquelles ils exerceront leur art. Elle vise essentiellement à protéger leurs intérêts au niveau économique, mais également social, moral et professionnel. [...]

[228] Or, comment les artistes ou leur association peuvent-ils protéger adéquatement leurs intérêts si l'identité du producteur varie, est incertaine ou encore relève d'éléments subjectifs? Il est beaucoup plus compatible avec l'objectif de la LSA de favoriser une interprétation qui permette d'identifier objectivement le producteur.

[229] Par ailleurs, cette thèse mène à des résultats absurdes lorsque transposée dans les cas de festivals où les œuvres artistiques présentées sont fixées sur des supports, comme un festival de films par exemple. Certains, comme le Festival des Films du monde, ont une ampleur et une renommée susceptibles d'en faire un happening au sens de la thèse de l'UDA. Or, il apparaît évident que ce festival n'est pas le producteur, au sens de la LSA, de tous les films qu'il présente.

[230] Somme toute, cette thèse du « *happening* » s'avère difficilement applicable et peu conciliable avec les objectifs de la LSA. En l'espèce, c'est donc chaque spectacle qui constitue une œuvre artistique au sens de la définition de la LSA.

### La rétention des services professionnels

[231] Subsidiairement, l'UDA plaide que les Festivals ont agi comme producteur pour 14 des 24 spectacles sous étude, en l'occurrence ceux de Besnard Lakes, Afrodizz, Zuruba, The Dears, Guitar Explosion, Velan, Nikki, Willow, Marc Parent & Wang Dang Doodle, La petite école du jazz, La parade de la Louisiane et Urbain Desbois (deux spectacles). L'UDA soumet que ce sont les Festivals qui ont retenu les services des artistes en vue de produire ou à tout le moins de représenter en public chacun de ces spectacles.

[232] Pour l'UDA, la définition de « *producteur* » contenue à l'article 2 de la LSA scinde la notion de producteur selon que ce dernier retient les services d'artistes pour deux types d'activités distinctes : la production d'une œuvre artistique ou sa représentation en public. À son avis, il est manifeste que l'intention du législateur était de distinguer le travail effectué par l'artiste lors de la production, de celui fait lors de la représentation en public. Ainsi, elle conclut que les trois Festivals sont des producteurs, car selon son analyse, chacun d'eux « *retient les services d'artistes [...] en vue de représenter en public* » un de ces spectacles.

[233] Les Festivals et l'ADISQ réfutent cette prétention en alléguant principalement que les seules ententes de la nature d'une rétention de services qui ont été conclues par un festival sont celles qui concernent les danseurs du spectacle de Carlinhos Brown et les artistes du spectacle « *Les Ratés sympathiques – le retour* ». Ils sont d'avis que la référence à la finalité de retenir les services d'artistes pour « *représenter en public une œuvre artistique* », prévue à l'article 2 de la LSA, s'explique du fait que le législateur vise ici les spectacles vivants, par opposition aux œuvres fixées sur un support dont la rétention de services intervient par conséquent « *en vue de produire* » ledit support.

[234] Il faut donc examiner dans un premier temps ce que constitue la rétention de services professionnels dont il est question à l'article 2 de même que circonscrire la finalité qu'elle poursuit.

[235] La rétention des services d'artistes est un élément essentiel pour conclure à la présence d'un producteur et à l'application de la LSA. Le producteur est d'abord et avant tout la personne ou la société qui retient les services professionnels de l'artiste. Ainsi, dans l'affaire *Café Sarajevo* précitée, la Cour supérieure écrit ceci:

[54] Les caractéristiques propres à chacun [producteur et diffuseur] sont difficiles à circonscrire, de l'aveu même des parties. Celles-ci ne s'entendent d'ailleurs pas sur le sujet. Aux termes de la législation, il appartient à la Commission précitée d'en décider, comme on l'a dit.

[55] Pour le faire, la Commission doit évidemment tenir compte des balises que lui impose la *Loi*. Celle-ci ne définit pas de façon très précise et détaillée ce qu'est un « producteur », ce qu'est un « diffuseur », dans quel cas un artiste

« s'autoproduit » et dans quel cas il est plutôt en relation d'affaires avec un producteur. Les mots « diffuseur » et « autoproduction » n'apparaissent en fait même pas dans la *Loi*.

[56] Celle-ci donne cependant des indications fondamentales quant aux principes de base applicables pour permettre à la Commission de juger des différentes situations qui lui sont soumises. C'est ainsi que la **réétention des services** d'un artiste est une condition impérative requise par la *Loi* pour conclure à la présence d'un producteur et d'une relation producteur-artiste. Cela ressort clairement des dispositions suivantes de la *Loi* : [Articles 1, 2, 8, 24 et 26.2].

[57] La **réétention de services** est donc au coeur de la relation producteur-artiste. Celle-ci ne peut exister sans celle-là.

[236] De plus, comme le précise la Cour supérieure dans cette affaire, il n'est pas suffisant de démontrer la simple existence d'une entente entre un artiste et une personne pour assimiler celle-ci à un producteur au sens de la LSA. Cette entente doit être relative à une réétention de services. Qu'un artiste ou un groupe présente un spectacle dans un lieu ne signifie pas que le propriétaire de ce lieu a conclu une entente de réétention de services avec cet artiste ou ce groupe.

[237] Par ailleurs, les services professionnels des artistes qui participent à la présentation en public d'un spectacle sur scène ne se limitent pas au seul moment de la représentation proprement dite. Ainsi, le concepteur d'éclairage d'un spectacle sur scène, un artiste compris dans un secteur de négociation reconnu par la CRAAAP et représenté par l'Association des professionnels des arts de la scène (APASQ), rend ses services professionnels bien avant cette représentation. Il demeure que ses services sont retenus par un producteur pour ces représentations, au sens de l'article 2 de la LSA. Sa conception sera en effet utilisée lors des représentations, même si cet artiste n'y est pas.

[238] La preuve de l'industrie, comme celle relative à certains spectacles sous étude d'ailleurs, établit clairement que les services professionnels de certains artistes débutent bien avant cette représentation, soit dès la conception du spectacle en fait. En plus de l'étape de la conception, le spectacle implique aussi des services professionnels pour sa préparation, puis sa représentation. Il faut donc examiner la question de la réétention des services d'artistes pour toute cette période et non seulement pour le moment d'une seule représentation.

[239] Maintenant, quels sont les éléments à considérer pour conclure à une réétention de services? Toujours dans la décision *Café Sarajevo*, le juge Sénécal examine trois éléments, soit l'engagement du producteur de retenir les services des artistes, l'engagement des artistes de fournir une prestation artistique, le tout moyennant rémunération. Et puisqu'il constate l'absence de ces éléments, il termine là son analyse.

[240] Deux décisions de la CRAAAP, antérieures à la décision *Café Sarajevo*, tentent aussi de dégager des critères pour conclure à la rétention de services. Il s'agit des affaires *Provigo distribution inc. c. Guilde des musiciens*, 2002 CRAAAP 308 (l'affaire *Provigo*) et *Hippodrome* précitée. La CRAAAP y recense plusieurs éléments à considérer, dont l'embauche, l'assignation des tâches, la détermination de la durée des services, la rémunération, les risques financiers, la mise en circulation et la distribution du spectacle, la supervision des représentations de même que leur publicité.

[241] Or, parmi ces éléments, certains ne sont pas toujours pertinents dans la recherche de l'identité du producteur. Ainsi en est-il de la publicité : la preuve en l'espèce démontre clairement que la publicité et la promotion d'un spectacle se font tant par les producteurs de spectacles que par les diffuseurs. Ces derniers verront à publiciser l'ensemble de leur programmation alors que les producteurs font plutôt la promotion de leurs spectacles ou de « *leurs artistes* », où qu'ils soient présentés.

[242] Quant à la question des risques financiers, il apparaît aussi de cette preuve qu'ils existent autant chez les producteurs que les diffuseurs. Un producteur peut avoir plus de frais de production que de revenus, tout comme un diffuseur peut ne pas vendre suffisamment de billets pour rentabiliser son acquisition.

[243] Par ailleurs, les « *services* » ou « *services professionnels* » dont il est question aux articles 1 et 2 de la LSA se rattachent à une œuvre artistique, ici le spectacle sur scène. La rétention dont il est question doit concerner les services d'un artiste, lui-même défini par cette loi comme un créateur ou un interprète. Toute la dimension artistique de ces services, au niveau de la création du contenu comme de son interprétation, doit nécessairement être considérée dans la recherche de la rétention de services.

[244] Dans l'affaire *Provigo*, précitée, la CRAAAP retient l'approche globale préconisée par la Cour suprême du Canada dans l'arrêt *Ville de Pointe-Claire c. Québec (Tribunal du travail)*, [1997] 1 R.C.S, pour évaluer qui retient les services professionnels d'artistes au sens de l'article 2 de la LSA. Elle écrit :

[79] À l'occasion de cette relation tripartite, plusieurs critères doivent guider la Commission afin de déterminer qui, comme dans l'affaire *Chacra*, assume la direction et le contrôle de la production musicale. Le critère de l'embauche en est effectivement un, mais la Commission ne peut se fonder exclusivement sur cet élément afin d'établir le lien artiste-producteur. La Cour suprême dans l'arrêt *Pointe-Claire* indique que :

« Pour identifier le véritable employeur dans une relation tripartite, il faut appliquer une approche globale. [...] une approche globale a l'avantage de permettre l'examen de la partie qui a le plus de contrôle sur tous les aspects du travail selon la situation factuelle particulière à chaque affaire. »

[80] Malgré le fait que les artistes soient recrutés par des agences de placement, plusieurs éléments pris dans leur ensemble, indiquent que la requérante par le biais de ces mêmes agences, dont elle est parfois principale cliente donne des consignes aux musiciens, leur assigne un lieu de travail, élabore leurs horaires et en fin les rémunère. Aussi, la Commission estime que les agences de placement en raison du peu de contrôle qu'elles exercent sur les musiciens ne peuvent être considérées comme des employeurs que c'est la requérante qui détient réellement le contrôle sur les conditions de travail des musiciens ainsi que sur leurs prestations artistiques.

[245] Bref, comme elle le fait aussi dans la décision *Hippodrome* précitée, la CRAAAP s'inspire du test de l'arrêt *Ville de Pointe-Claire* pour déterminer qui exerce le plus grand contrôle sur la prestation de l'artiste. Cela étant, cette approche ne doit pas être transposée sans nuance dans un litige comme celui en cause.

[246] D'une part, la démarche enseignée dans l'affaire *Ville de Pointe-Claire* s'articule autour d'une relation employeur-salarié, pour l'exécution d'un travail précis par ce seul employé. Or, les cas sous étude impliquent des artistes qui travaillent à leur propre compte et dont les services visés par la LSA sont ceux liés à la production ou la représentation en public d'une œuvre artistique. Cette situation déborde largement le cadre d'une relation classique employeur-employé, la relation contractuelle en cause relevant plutôt du contrat de services et ayant pour objectif le résultat d'un travail le plus souvent collectif : celui de produire ou présenter en public une œuvre artistique.

[247] D'autre part, il faut éviter de confondre le contrôle sur une prestation de services artistiques de celui exercé par un diffuseur lorsqu'il procède à un achat de spectacle. En effet, la partie qui achète une représentation d'un spectacle exerce nécessairement un certain degré de contrôle sur l'objet de son achat, soit la représentation en question. À titre d'illustration, ce contrôle du diffuseur peut s'exercer sur le choix du lieu ou du moment de la représentation (date et heure), le prix de vente, les modalités d'accès au lieu accueillant les représentations (site ou bâtiment) ou l'utilisation de ce lieu.

[248] Autrement dit, on ne peut dans un tel contexte qualifier de « *producteur* » une partie au seul motif qu'elle exerce un contrôle sur certains aspects techniques ou financiers relatifs à la représentation en public momentanée du spectacle. Cela n'en fait pas pour autant un « *producteur* » au sens de la LSA si ce faisant, le diffuseur ne retient pas les services de l'artiste conformément à ce que vise l'article 2 de la LSA.

[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.

[250] Il est intéressant de souligner que la CRAAAP, dans l'affaire *Provigo*, précitée, conclut que ce sont les agences qui exercent le plus de contrôle sur les conditions de travail des artistes et sur leurs prestations artistiques. Elle ne se limite pas à analyser les seules conditions de travail, mais elle tient compte de la dimension artistique de leurs prestations. Ce cadre d'analyse est conforme à la LSA.

[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 qui cantonne une personne dans un seul rôle. Pas plus que cette loi ne restreint la liberté d'un artiste de produire lui-même ses spectacles en décidant de conserver le contrôle absolu sur un projet artistique qu'il a lui-même créé et élaboré et dont il est le maître d'œuvre. Ainsi, dans l'affaire *Café Sarajevo* précitée, la Cour supérieure écrit ceci :

[51] Il n'est pas contesté que la *Loi* n'interdit pas le bénévolat ni la fourniture gratuite de services. Cela n'entre pas dans le cadre de la *Loi* et la Commission le reconnaît. Ce n'est pas parce qu'un musicien interprète de la musique en un lieu (même commercial) qu'il est automatiquement en relations d'affaires avec le propriétaire des lieux ou un producteur.

[52] Par ailleurs, comme on l'a dit déjà, il est admis que la notion « d'autoproduction » existe bel et bien dans le domaine du spectacle.

[53] Il n'est pas non plus contesté que le propriétaire d'une salle de spectacle où se produisent des musiciens moyennant rémunération peut être, suivant les circonstances, un simple « diffuseur » et, suivant d'autres circonstances, plutôt un « producteur ».

[253] Plus récemment, la Commission a réitéré que la LSA n'empêche pas un artiste de produire lui-même un spectacle, et que si tel est le cas, cette loi ne s'applique tout

simplement pas (*Union des Artistes c. APFTQ ADISQ ACTRA APC RQD ARRQ*, 2010 QCCRT 0203).

### Finalité de la rétention de services

[254] La rétention des services d'artistes selon l'article 2 de la LSA doit avoir pour finalité « *de produire ou de représenter en public une œuvre artistique* ». Cette finalité est une autre condition essentielle pour conclure à la présence d'un producteur au sens de la LSA (*Production France Corbeil inc. c. Association des professionnels de la vidéo du Québec*, 1999 CRAAAP 146; *Guilde des musiciens du Québec c. Centre Molson inc.*, 2004 CRAAAP 402, requête en révision rejetée).

[255] En l'espèce, le cœur du débat concerne l'interprétation à donner à l'expression « *en vue de produire ou de représenter en public une œuvre artistique* » utilisée à l'article 2. La LSA ne définit pas ce que signifie « *produire* » ou « *représenter* », pas plus qu'elle ne définit ce qu'est une « *œuvre artistique* ».

[256] L'UDA soumet que les travaux parlementaires entourant l'adoption de la LSA confirment l'existence d'une segmentation de la définition de producteur en deux situations distinctes et successives : celle où la rétention de services intervient pour la production de l'œuvre artistique et celle où la rétention se fait pour sa représentation en public.

[257] Ainsi, l'UDA insiste sur des extraits de ces travaux parlementaires qui concernent l'évolution de la définition de « *producteur* ». À l'origine, le projet de loi prévoyait que le producteur était « *une personne ou une société chargée de produire une œuvre artistique dans un domaine visé à l'article 1* ». Lors de la Commission parlementaire chargée de l'étude du projet de loi, l'UDA a proposé une modification à cette définition de manière à ce qu'elle corresponde à celle qui existe présentement dans la LSA. Voici ce qu'expliquait Serge Turgeon, président de l'UDA à l'époque, en présentant cette proposition :

À la définition de « *producteur* » nous proposons une personne, une compagnie, au sens de la Loi sur les compagnies, du Canada ou du Québec, et/ou une société qui retient les services professionnels d'un artiste dans le but de produire et/ou de présenter une œuvre artistique. Encore là, il faut comprendre que la définition de producteur dans le projet nous apparaît trop restrictive. Nous désirons plutôt y voir inscrire toutes les formes de constitution juridique sous lesquelles on retrouve les producteurs qui requièrent les services de nos membres. Quant à la distinction de « *produire* » et de « *présenter* » une œuvre artistique, on veut particulièrement se référer ici au secteur de la variété. C'est très important parce que, très souvent, en régions un propriétaire de salle décide de faire venir un artiste avec ses musiciens et on pense que, dans nombre de cas, ils sont plus que de simples locateur de salle. Nous souhaitons que la loi le stipule.

(Reproduit tel quel.)

[258] Plus loin dans la transcription de ces débats, l'UDA précise ce qu'elle entend par son souhait de viser les personnes qui sont « *plus que de simples locateurs de salle* ». Ainsi, l'objectif recherché par l'amendement est d'éviter qu'un producteur, sous le couvert de la « *location de salle* », se soustrait à ses responsabilités en vertu de la LSA lorsqu'il retient les services d'artistes qui n'ont aucun « *contrôle ni sur l'organisation du spectacle, ni sur la publicité qui est faite autour, ni même, dans certains cas, le mode de présentation du même spectacle* ». Voici les propos tenus à ce sujet par Serge Demers, alors directeur général de l'UDA :

Il y a, je pense, une différence entre celui qui loue une salle... On a des troupes de théâtre qui vont en tournée, par exemple. Disons que le Théâtre du rideau vert décide de se déplacer, ou La cie Jean Duceppe, et il s'en va en tournée, il est évident pour nous que la relation du producteur, si on prend l'exemple de La cie Jean Duceppe, avec nos membres est très claire : le producteur, c'est La Cie Jean Duceppe; il s'en va en province, il va louer des salles et, dans ce cas-là, il n'y a pas de problème. Les problèmes commencent à se poser surtout dans le domaine de la variété. Dans le domaine du théâtre, c'est moins vrai, mais, dans le domaine de la variété, on monte un spectacle, c'est-à-dire on fait venir un ou deux artistes dans une région, dans une salle, et on fait la promotion; on ne fait pas que louer sa salle, on fait la promotion du spectacle, soit qu'on fasse imprimer des affiches, qu'on achète du temps d'antenne. Donc, on présente un spectacle. On ne fait pas que louer notre salle. En même temps, on se départit de notre responsabilité de producteur car, à ce moment-là, si on organise la campagne publicitaire, on perd soit les revenus du « box office », etc., on est en fait celui qui a la responsabilité du spectacle. On ne voudrait pas que l'artiste, et surtout dans le domaine de la variété, j'y reviens, se trouve à s'assumer lui-même, alors qu'il n'a aucun contrôle ni sur l'organisation du spectacle, ni sur la publicité qui est faite autour, ni même, dans certains cas, le mode de présentation du même spectacle.

En d'autres termes, il faut vraiment s'assurer que les locateurs de salle en soient véritablement et, à ce moment-là, il n'y a pas de problème, mais que cela ne devienne pas une façon d'évacuer les responsabilités et de déguiser le véritable producteur en locateur de salle. Là, il y a toujours eu une ambiguïté et c'est celle-là qu'on voudrait voir dissiper. C'est pour cela qu'on dit « et » et « ou » et je pense que la commission, avec des cas types, finira par développer une jurisprudence sur la base des faits qui lui seront présentés. »

(Nos soulignements.)

[259] La définition de « *producteur* » a été modifiée le 10 décembre 1987 lors de l'étude détaillée du projet de loi, à la suite de la proposition d'amendement de l'UDA. Cette définition a alors été remplacée par celle que l'on retrouve encore dans la LSA aujourd'hui, soit :

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.

(Les amendements sont soulignés.)

[260] Cela dit, l'ajout des termes « *ou de représenter en public* » à cette définition n'apparaît pas suffisant pour conclure à l'intention du législateur d'étendre la notion de producteur aux personnes qui achètent des représentations de spectacles déjà existants comme l'ont fait les Festivals, pour la seule raison que ces spectacles sont représentés en public.

[261] Au surplus, ces travaux parlementaires sont loin de refléter clairement l'intention du législateur d'inclure, dans la définition de producteur, des personnes qui achètent « *clés en main* » des représentations de spectacles comme l'ont fait les Festivals en la présente instance selon la preuve versée au dossier. Tous ces propos sont ceux tenus par les représentants de l'UDA, lors de la Commission parlementaire. Ce ne sont pas des énoncés du gouvernement. Ils reflètent tout au plus la position de l'UDA présentée en Commission parlementaire.

[262] Les termes « *ou de représenter en public* » contenus à l'article 2 de la LSA doivent être lus avec l'autre élément introduit à la définition de producteur par le biais de l'amendement en question, c'est-à-dire l'exigence selon laquelle un producteur doit retenir les services d'un artiste en vue de la production ou de la représentation en public d'une œuvre artistique. Ces ajouts font de la rétention de services la pierre angulaire de la détermination d'un producteur au sens de la LSA.

[263] L'UDA soumet que la CRAAAP a clairement reconnu, dans l'affaire *9071-7570 Québec inc. (La Place à côté) c. Guilde des musiciens du Québec* (2004 CRAAAP 397), que la notion de producteur peut être réservée au seul deuxième segment de la définition de producteur, soit celui voulant qu'il s'agisse d'une personne qui retient les services d'un artiste en vue de représenter en public une œuvre artistique. En effet, au paragraphe 95 de cette décision, la CRAAAP énonce que « *La seule question à trancher consiste donc à déterminer si La Place à côté retient les services de tels artistes en vue de représenter en public une œuvre du domaine de la musique* ».

[264] Cette prétention de l'UDA implique qu'il est possible, dans certains cas, qu'il y ait deux producteurs pour un même spectacle parce que les deux sont également déterminants dans leur activité respective soit, d'une part, la rétention des services pour la production de l'œuvre artistique, d'autre part, la rétention des services de l'artiste pour la représentation en public de l'œuvre.

[265] Or, dans le cadre de la tournée d'un spectacle, la preuve révèle que des producteurs qui retiennent les services d'artistes le font la plupart du temps pour l'ensemble des représentations visées par cette tournée. Ils déterminent les conditions

d'engagement de ces artistes pour toutes les représentations comprises dans cette tournée. Ces mêmes producteurs organisent parfois des répétitions pour le spectacle, pas nécessairement pour une représentation particulière. Les conditions de travail négociées sont généralement les mêmes d'une représentation à l'autre. En ce qui concerne les créateurs engagés par le producteur pour la conception du spectacle, ils ne participent pas tous aux représentations, mais certains peuvent quand même être rémunérés par le producteur sous forme de redevances ou de droits de suite selon, par exemple, l'entente collective ADISQ-APASQ en vigueur présentement.

[266] Dans l'affaire *Provigo* précitée, la CRAAAP traite des notions de « *production* » et de « *représentation* » d'une œuvre artistique. Plus précisément, elle distingue le domaine de la scène, qui implique une telle représentation, des autres domaines qui supposent la production d'un enregistrement, comme le film, le disque et les autres modes d'enregistrement du son, le doublage et l'enregistrement d'annonces publicitaires :

[59] La Commission rappelle qu'au fil de ses décisions, notamment, celle de la *Guilde des musiciens du Québec c. Ville de Montréal (service de la culture)*, elle utilise de façon constante l'expression « représenter en public une œuvre artistique » lorsque vient le moment de désigner une production artistique à la scène. Comme le souligne M<sup>e</sup> André Matteau dans sa sentence arbitrale de janvier 2001 :

« [...] la Commission, appelée à se prononcer sur des litiges relatifs à des productions sur scène, a toujours utilisé les termes « représenter en public une œuvre artistique ».

[60] S'agissant de la scène, les articles 1 et 2 doivent se lire ensemble aux fins de la compréhension et de l'interprétation du texte. La Commission confirme que ce que le législateur a voulu couvrir n'est autre chose que :

« la représentation en public d'une œuvre artistique »

dans le domaine de :

« *la scène y compris le théâtre, le théâtre lyrique, la musique, la danse et les variétés [...].* » [C'est la CRAAAP qui souligne.]

[61] Dans ce contexte, l'interprétation du mot scène ne peut qu'être large et ne reflète qu'un ordonnancement des domaines en distinguant, par famille, ceux qui impliquent la représentation publique de ceux qui supposent un enregistrement, comme le film, le disque et les autres modes d'enregistrement du son, le doublage et l'enregistrement d'annonces publicitaires.

(Nos soulignements.)

[267] L'UDA soumet que le concept d'achat de spectacle n'est d'aucune utilité en l'espèce puisque la LSA n'en fait nullement mention. La CRAAAP l'a déjà mentionné

dans quelques décisions, dont l'affaire *Hippodrome*. Pourtant, tout comme c'est le cas pour l'autoproduction, ce n'est pas parce que la LSA est muette sur une notion comme celle-là qu'elle n'existe pas dans la réalité. La preuve spécifique de certains spectacles sous étude, appuyée par la preuve de l'industrie, établit clairement que l'achat de spectacles clés en main est un concept qui existe bel et bien dans l'industrie des arts de la scène au Québec.

[268] Par ailleurs, dans l'affaire *Association théâtres-associés inc. (TAI) c. Association des producteurs de théâtre professionnels (APTP)* (1995 CRAAAP 65), la CRAAAP établit une distinction entre la LSA (désignée dans cette affaire comme la « Loi 90 ») et une autre loi applicable à des artistes, soit la *Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs*, L.R.Q. c. S-32.01 (la « Loi 78 »). Elle conclut que la première s'applique aux relations du travail entre un artiste et un producteur dans les domaines de production artistique visés par celle-ci, contrairement à la seconde qui s'applique aux relations commerciales entre l'artiste et un « diffuseur » au sens de cette dernière loi :

« Si l'on compare le champ d'application de la Loi 90 [la Loi], décrit en son article 1 et suivants, et le champ d'application de la Loi 78, que l'on retrouve également en ses articles 1 et suivants, il appert que c'est la prestation de services qui constitue la différence fondamentale entre les deux champs d'application; dans la Loi 90, les services de l'artiste sont retenus alors que ce n'est pas le cas pour la Loi 78.

De même, si l'on compare la définition d'artiste que l'on retrouve à l'article 2 de la Loi 90 et le statut d'artiste qui est décrit à l'article 7 de la Loi 78, il appert que cette notion de « prestation de services moyennant rémunération » que l'on retrouve dans la Loi 90 n'apparaît pas dans la Loi 78.

[...]

Les extraits précités de la Loi 90 démontrent clairement que la rétention par des producteurs de services professionnels d'artistes dans certains domaines de production artistique constitue un élément essentiel de cette loi. Dans le contexte de cette loi, 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 que diverses prestations de service seront complétées.

[...]

Si nous sommes en présence d'une prestation de services dans le cadre de la production d'une œuvre, c'est la Loi 90 qui trouvera application, alors que, s'il s'agit plutôt de l'exploitation d'une œuvre déjà créée, cette dernière sera régie par la Loi 78. Les requérantes sont des diffuseurs au sens de la Loi 78 lorsqu'ils représentent en public une œuvre que l'auteur a déjà créée pour son compte, de

sa propre initiative. D'autre part, si les requérantes retiennent les services d'un auteur pour écrire une pièce de théâtre ou un libretto ou encore pour traduire ou adapter une œuvre dramatique ou pour collaborer avec le metteur en scène, elles sont des producteurs au sens de la Loi 90, car elles retiennent les services d'artistes en vue de représenter en public une œuvre dans le domaine du théâtre ou du théâtre lyrique.

(Reproduit tel quel, avec nos soulignés, pages 28-31.)

[269] La CRAAAP tenait des propos similaires dans l'affaire *Guilde des musiciens du Québec (GMQ) c. Ville de Montréal*, 1995 CRAAAP 68, en concluant que la Ville n'agit pas comme producteur au sens de la LSA lorsqu'elle achète un produit ou un concept d'un producteur pour la programmation de ses activités culturelles, y compris spectacles et concerts.

[270] Ainsi, il apparaît clairement que la LSA a pour but de régir les relations du travail entre un producteur et les artistes dont il retient les services et qu'elle ne s'applique pas dans le cas d'une relation commerciale, comme celle d'une vente ou d'un achat « *clés en main* » de représentations de spectacles.

[271] Entre autres arguments, l'UDA soumet qu'au paragraphe 64 de la décision *Provigo*, précitée, il semble clair pour la CRAAAP que le Festival de jazz est un producteur, puisqu'elle y écrit : « *En somme, la Commission n'a pas à se demander si Provigo produit des spectacles de musique sur une scène physique comme peut le faire, à titre d'exemple, le Festival international de jazz de Montréal.* » Or, aucune preuve sur le Festival de Jazz n'avait été présentée dans ce dossier. Il est difficile par conséquent d'accorder quelque valeur à cette affirmation, somme toute périphérique à la question que devait alors trancher la CRAAAP.

#### APPLICATION DES PRINCIPES DE DROIT À LA PREUVE ADMINISTRÉE

[272] Tel que mentionné précédemment, CCF admet avoir agi comme « *producteur* » au sens de la LSA pour le spectacle « *Les Ratés sympathiques - le retour* » et le Festival de Jazz admet avoir retenu les services professionnels d'artistes selon l'article 2 de la LSA pour les artistes faisant partie de la distribution québécoise du spectacle de Carlinhos Brown, en l'occurrence les danseurs. La requête de l'UDA est donc accueillie pour ces spectacles.

[273] Quant aux 24 spectacles restants, les Festivals et l'ADISQ soutiennent que la preuve révèle que les Festivals ont acheté une ou plusieurs représentations de ces spectacles « *clés en main* », produits soit par des tiers producteurs, soit par les artistes eux-mêmes agissant comme producteurs. De plus, pour certains de ces spectacles, des contrats conformes à l'entente collective U-31 ont été conclus entre des artistes et des producteurs.

[274] L'analyse de la preuve convainc la Commission qu'à l'exception des spectacles « *La petite école du jazz* » et « *La parade de la Louisiane* », aucune entente de la nature d'une rétention de services n'est intervenue entre un festival et les artistes ou leurs représentants. Les contrats concernant leurs représentations au Festival de Jazz recensent les obligations du festival comme diffuseur, lesquelles sont typiques, selon la preuve, des obligations ordinairement assumées par une salle de spectacles qui ne fait que présenter un spectacle. Rien n'indique non plus qui sont les artistes visés par la représentation, outre l'artiste vedette. Les Festivals ne savent d'ailleurs généralement pas si des contrats de conception d'éclairage, de sonorisation ou de direction artistique sont intervenus. Ils ne savent pas non plus si des répétitions ont eu lieu et, plus généralement, quelle a été la préparation requise pour la présentation du spectacle. Ils demandent par contre une garantie de la partie cocontractante, appelée « *le producteur* », à l'effet qu'elle a tous les droits pour permettre la présentation du spectacle. Hormis la durée de la représentation et, parfois, le nombre de musiciens sur scène, les Festivals ne contrôlent aucunement la prestation des services des artistes.

[275] Dans 10 de ces spectacles, soit ceux de Michel Rivard et le Flybin Band, d'Ariane Moffatt (2 spectacles), de Luc De Larochellière (2 spectacles), de Benoît Archambault, de Richard Desjardins, de Monica Freire, de Dorothee Berryman et de Susie Arioli, les ententes de rétention des services professionnels des artistes sont intervenues entre une tierce compagnie de production de spectacles (Spectra, GSB, Foukinic ou CLCC, selon le cas) et les artistes eux-mêmes.

[276] Cette tierce compagnie a sélectionné et retenu les services du personnel requis pour la représentation du spectacle (créateurs, interprètes, artisans et autres). L'UDA reconnaît d'ailleurs cet état de fait en plaidoirie. Cette autre compagnie a négocié les conditions d'engagement de tout le personnel, incluant des artistes. Elle a vu à rémunérer, à donner des directives relatives au contenu du spectacle et aux prestations de services requises pour sa représentation, à déterminer le nombre de répétitions requis pour la préparation de la représentation, à convoquer des réunions de productions, des répétitions et la ou les représentations; elle s'est assurée de la logistique relative au déplacement des artistes et du personnel de même que de l'équipement nécessaire à la représentation du spectacle. Ces mêmes personnes ont appliqué les ententes collectives les liant aux créateurs et aux interprètes dont ils ont retenu les services, incluant l'utilisation de contrats-types, la retenue de cotisations syndicales et leur remise à des associations d'artistes et des contributions aux fonds de retraite ou aux fonds généraux d'associations.

[277] C'est avec cette tierce compagnie que le festival en cause a transigé pour acheter une ou des représentations. La preuve révèle que dans ces cas, les Festivals ont acheté « *clés en main* » une ou plusieurs représentations de ces spectacles auprès de ces compagnies de production ou de leurs agents de spectacles.

[278] Bref, ce ne sont pas les Festivals qui ont exercé le plus grand contrôle sur la prestation des services artistiques des artistes impliqués dans ces dix spectacles de même que sur leurs conditions de travail eu égard aux aspects matériels et organisationnels des prestations. S'ils ont sélectionné les spectacles, et par conséquent l'artiste vedette de ceux-ci, ils n'ont pas choisi les autres artistes (musiciens et créateurs) qui y participaient. Ils n'ont pas plus assigné leurs tâches, ni déterminé la durée de leurs services outre que de requérir la présence de l'artiste vedette durant le seul moment de la représentation. Ils ne les ont pas rémunérés, mais ont plutôt payé à la tierce compagnie une contrepartie pour l'achat de représentations clés en main. Ils n'ont jamais eu le droit de distribuer et de vendre ce spectacle, pas plus que de superviser les aspects artistiques de la prestation des artistes.

[279] Quant aux spectacles de Besnard Lakes, d'Afrodizz, de Chris Velan, de Zuruba, de The Dears, de Guitar Explosion, de Bob Walsh, de Nikki, de Willow, de Marc Parent & Wang Dang Doodle et d'Urbain Desbois (2 spectacles), même si ces artistes ou ces groupes n'ont pas ou ont peu de structure entourant la production et la représentation de leurs spectacles, ce n'est pas là un élément suffisant pour conclure à une rétention de services par les Festivals.

[280] La seule absence d'une structure organisée assumant la préparation, l'organisation, la présentation et la vente de ces spectacles ne permet pas de conclure que les Festivals sont les producteurs de ces spectacles. Il faut rechercher des actes concrets posés par les Festivals à l'endroit des artistes et de leurs spectacles qui sont de la nature d'une rétention de services.

[281] Or dans le cas de ces spectacles, l'artiste vedette lui-même, ou son représentant sans lien avec les Festivals, a fait et assumé ce que les tierces compagnies ont fait dans le cas des dix spectacles cités plus haut. Selon la preuve, le rôle des Festivals est demeuré identique dans les deux cas de figure. Ainsi, ils ont négocié les conditions relatives à la présentation de spectacles déjà créés et ne sont pas intervenus dans leur élaboration et leur préparation. Ils ont accueilli les artistes, les groupes et leurs équipes, comme le font tous les diffuseurs au Québec. Ils n'ont pas sélectionné, négocié ni contracté avec des créateurs pour la conception d'éclairage, la sonorisation et la mise en scène, ni avec les musiciens et artisans ayant participé à la préparation et à la présentation de ces spectacles. Ils n'ont pas supervisé les aspects artistiques de la prestation des artistes ni organisé des répétitions, ni même demandé à ce qu'il y en ait. Ils n'ont enfin jamais eu le droit de distribuer et de vendre ces spectacles.

[282] La situation est cependant différente en ce qui concerne les spectacles « *La petite école du jazz* » ainsi que « *La parade de la Louisiane* ». À leur égard, la preuve révèle que non seulement le Festival de Jazz a exercé un grand contrôle sur le contenu des prestations artistiques des artistes qui y ont performé (il a notamment participé à la création des spectacles, a sélectionné leurs créateurs et leurs interprètes, a organisé des répétitions et s'est occupé des décors et des costumes), mais aussi sur les

conditions de travail de ceux-ci. Les représentants du Festival de Jazz ont eux-mêmes négocié les conditions d'engagement de ces créateurs et interprètes. Ce n'est qu'une fois l'entente conclue que la signature et l'administration des contrats, incluant le paiement des artistes, ont été transférées à Spectra. Ces tâches ne font pas de Spectra le producteur de ces spectacles. Elle agit plutôt comme mandataire du Festival de Jazz à ce moment.

[283] Même si les droits sur ces spectacles ont été transférés par contrat à Spectra, cela ne fait pas non plus de cette dernière un producteur au sens de la LSA pour autant. La propriété des droits d'auteur sur une œuvre artistique n'est pas une condition essentielle pour être déclaré « *producteur* » au sens de la LSA. Ainsi, un artiste peut fort bien être propriétaire des droits sur une œuvre et ne donner qu'une autorisation à une personne lui permettant de produire cette œuvre. La question de la propriété des droits est tout au plus un indice parmi d'autres dans l'analyse globale de la relation artiste-producteur.

[284] En l'espèce, c'est le Festival de Jazz qui a, globalement, exercé le plus grand contrôle sur la prestation des services artistiques des artistes impliqués dans les spectacles « *La petite école du jazz* » et « *La parade de la Louisiane* » de même que sur leurs conditions de travail eu égard aux aspects matériels et organisationnels de leurs représentations.

### **EN CONSÉQUENCE, la Commission des relations du travail**

<b>ACCUEILLE</b>	la demande d'intervention de la Guilde des musiciennes et musiciens du Québec;
<b>ACCUEILLE</b>	en partie la demande d'intervention de Théâtres unis enfance jeunesse inc., en ce qui concerne la partie de la requête de l'Union des artistes portant sur le spectacle de « <i>La petite école du jazz</i> »;
<b>REJETTE</b>	les demandes d'intervention de Réseau indépendant des diffuseurs d'événements artistiques unis (Rideau) inc., Société Festivals et Événements Québec (FEQ), Association des compagnies de Théâtre ACT, Association des producteurs de théâtre privé du Québec (AFTP) inc. et Théâtres associés inc. (T.A.I.) inc.;

- PREND ACTE** de l'admission du festival international de Jazz de Montréal inc. à l'effet qu'il est le producteur du spectacle du 28 juin 2007 de Carlinhos Brown en ce qui concerne la rétention des services des artistes de la distribution locale;
- PREND ACTE** de l'admission de Coup de cœur francophone à l'effet qu'il est le producteur du spectacle du 5 novembre 2006 « *Les Ratés sympathiques – le retour* »;
- ACCUEILLE EN PARTIE** la requête de l'Union des artistes;
- DÉCLARE** que Le festival international de Jazz de Montréal inc. 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*, L.R.Q. c. S-32.1, du spectacle « *La petite école du jazz* » présenté à plusieurs reprises entre le 29 juin et le 5 juillet 2006;
- DÉCLARE** que Le festival international de Jazz de Montréal inc. 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*, L.R.Q. c. S-32.1, du spectacle « *La parade de la Louisiane* » présenté à plusieurs reprises entre le 28 juin et le 8 juillet 2007;
- REJETTE** la requête de l'Union des artistes en ce qui concerne les spectacles suivants :
- Spectacle du 29 juin 2006 de Besnard Lakes;
  - Spectacles du 30 juin 2006 d'Afrodizz;
  - Spectacles du 30 juin 2006 de Chris Velan;
  - Spectacles du 29 juin au 9 juillet 2006 de Zuruba « *La parade Loto-Québec* »;
  - Spectacle du 29 juin 2006 de The Dears;
  - Spectacles du 30 juin 2006 de Guitar Explosion;
  - Spectacle du 28 juin 2006 de Bob Walsh;
  - Spectacles du 29 juin 2006 de Nikki;
  - Spectacles des 29 et 30 juin, 1<sup>er</sup>, 2, 3, 5, 6, 7 et 8 juillet 2006 de Willow;
  - Spectacle du 30 juin 2006 de Marc Parent & Wang Dang Doodle;
  - Spectacles du 1<sup>er</sup> juillet 2006 de Monica Freire « *Bahiatronica* »;
  - Spectacles des 1<sup>er</sup>, 3, 4, 5, 6 et 9 juillet 2006 de Dorothée Berryman « *PS I love you* »;

- Spectacle du 29 juin 2006 de Susie Arioli « *Learn to smile again* »;
- Spectacle du 3 août 2007 d'Urbain Desbois « *La gravité me pèse* »;
- Spectacle du 11 juin 2006 de Michel Rivard et le Flybin Band;
- Spectacles des 15 et 16 juin 2006 d'Ariane Moffatt;
- Spectacles du 2 août 2007 d'Ariane Moffatt « *Le cœur dans la tête* »;
- Spectacles du 29 juillet 2007 de Luc De Larochellière « *20 ans sur la route* »;
- Spectacles du 26 juillet au 3 août 2007 de Benoît Archambault « *Benoît chez moi* »;
- Spectacle du 6 novembre 2007 d'Urbain Desbois « *La gravité me pèse* »;
- Spectacle du 9 novembre 2006 de Luc De Larochellière « *Cœurs croisés* »;
- Spectacle du 4 novembre 2006 de Richard Desjardins « *Kanasuta* »;

**DÉCLARE**

la mise sous scellés des documents déposés sous les cotes U-4 à U-15, F-23, F-28, F-31, F-40, F-41, F-43, F-47, F-50, F-61, F-74, F-75, F-80, F-81 et F-87 ainsi que les documents additionnels FA-BR-1 et FA-BR-2 de la pièce F-105, FA-GT-1 à FA-GT-3 et FA-GT-5 à FA-GT-7 de la pièce F-102 et FA-SB-1 et FA-SB-2 de la pièce F-100 et FA-UST-J-1 de la pièce F-101 et décide que seuls les parties et leurs procureurs y ont accès;

**INTERDIT**

la publication, la divulgation et la diffusion du contenu du document U-4 à U-15, F-23, F-28, F-31, F-40, F-41, F-43, F-47, F-50, F-61, F-74, F-75, F-80, F-81 et F-87 ainsi que les documents additionnels FA-BR-1 et FA-BR-2 de la pièce F-105, FA-GT-1 à FA-GT-3 et FA-GT-5 à FA-GT-7 de la pièce F-102 et FA-SB-1 et FA-SB-2 de la pièce F-100 et FA-UST-J-1 de la pièce F-101;

**RÉSERVE**

sa compétence pour la partie de la requête de l'Union des artistes qui concerne les représentations de tous les spectacles visés par sa requête du 18 mars 2008 autres que ceux mentionnés dans le présent dispositif.

---

Andrée St-Georges, présidente de la formation

---

Robert Côté

---

Mylène Alder

M<sup>e</sup> Georges Marceau  
MELANÇON, MARCEAU, GRENIER ET SCIORTINO  
Représentant de la requérante

M<sup>e</sup> Normand Dionne  
HEENAN BLAIKIE S.E.N.C.R.L. SRL  
Représentant des intimées, de la mise en cause, et des intervenantes RIDEAU et FEQ

M<sup>es</sup> Jacques Béland et France Brosseau  
BÉLAND LACOURSIÈRE AVOCATS  
Représentants de ACT, APTP, TAI et TUEJ

M<sup>e</sup> Sonia Labranche  
Représentante de l'intervenante GMMQ

Date de la dernière audience : 22 juin 2010