

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE STATUT D'ARTISTE :
OBJET DE RECONNAISSANCE PROFESSIONNELLE
OU OBJET DE PROTECTION SOCIALE ?

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN DROIT

PAR
GENEVIÈVE LEDUC

OCTOBRE 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier très sincèrement toutes les personnes qui m'ont aidée soit, en m'accordant du temps, en acceptant de me recevoir pour répondre à mes questions, en m'expliquant leur point de vue, en entendant le mien, mais surtout en m'encourageant à poursuivre cette aventure à la fois merveilleuse et éprouvante qu'est la rédaction d'un mémoire.

À ce titre, je souhaite témoigner une infinie reconnaissance à ma directrice de recherche, Me Diane L. Demers pour ses critiques sans complaisance et toujours constructives, sa rigueur, sa disponibilité, son soutien constant et son humanité.

Je souhaite en outre remercier Solange Drouin, vice-présidente aux affaires publiques et directrice générale à l'ADISQ, Lyette Bouchard, directrice générale adjointe à l'ADISQ et Me Stéphanie Hénault, directrice des relations de travail à l'ADISQ pour m'avoir donné la chance, il y a plus de six ans, de travailler au sein d'une équipe passionnée par le milieu des arts et de la culture et pour m'avoir permis de poursuivre mes études tout en travaillant.

Je désire, qui plus est, saluer et remercier chaleureusement Marie Filion pour avoir relu très attentivement ce mémoire afin de traquer les dernières coquilles et fautes d'orthographe.

Enfin, mille mercis à mes parents, Ginette Goudreault et Claude Leduc (une chance que je vous ai, une chance qu'on s'a...), à mon frère Mathieu, à ma famille élargie ainsi qu'à mes précieux amis pour leur soutien indéfectible et leurs encouragements.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
LISTE DES ABRÉVIATIONS ET ACRONYMES	v
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE PRÉLIMINAIRE	
L'ARTISTE, L'OIT ET L'UNESCO	10
P.1.1 Le rapport de 1977 du BIT : la condition de l'artiste	10
P.1.1.1 Le statut social de l'artiste : profession ignorée des États	12
P.1.1.2 L'artiste : un travailleur à statut précaire	14
P.1.1.3 Considérations et recommandations des experts	16
P.1.2 La Recommandation de Belgrade de 1980 : les fondements d'une reconnaissance	18
P.1.3 L'énoncé des principes et des normes de reconnaissance de l'artiste	21
CHAPITRE I	
LES LÉGISLATIONS DU QUÉBEC, DU CANADA ET DE LA FRANCE	26
1.1 Le contexte historique des législations québécoises et canadiennes	26
1.1.1 L'artiste exécutant : employé ou entrepreneur indépendant ?	26
1.1.2 Le projet de loi de l'Union des artistes : une solution législative unique	33
1.1.3 Les débats sur le projet de <i>Loi 90</i> , de sa présentation à son adoption	40
1.1.4 Le Québec et le Canada instaurent un régime de négociations d'ententes collectives	44
1.2 La <i>Loi québécoise</i>	47
1.2.1 L'artiste : un travailleur salarié ou à son propre compte ?	50
1.2.2 La pratique d'un art à titre de créateur ou d'interprète	69
1.2.3 Un projet de loi pour résoudre du conflit intersyndical	82

1.3	<i>La Loi canadienne</i>	90
	1.3.1 L'artiste : un entrepreneur indépendant	92
	1.3.2 L'artiste : un professionnel	96
	1.3.3 L'artiste et sa prestation	107
1.4	<i>La Loi française</i>	116
	1.4.1 L'artiste : une interprétation personnelle	119
	1.4.2 L'artiste et la production d'un spectacle	129
	1.4.3 L'artiste : une reconnaissance présumée pour certains	137
CHAPITRE II		
UNE ANALYSE COMPARATIVE		146
2.1	La valeur des activités partagées par les artistes est-elle reconnue ?	148
2.2	L'artiste est un professionnel libre de s'associer	161
2.3	L'accès à un régime collectif de relations de travail	163
CONCLUSION		167
BIBLIOGRAPHIE		174

LISTE DES ABRÉVIATIONS ET ACRONYMES

ACT	Association des compagnies de théâtre
ACTRA	Alliance of canadian cinema, television and radio artists
ADC	Association Designers of Canada
ADISQ	Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ) inc.
AFM	American Federation of Musicians of the United States and Canada
AIEST	Alliance internationale des employés de scène, de théâtre, techniciens de l'image, artistes et métiers connexes des États-Unis, ses territoires et du Canada, FAT-COI, CTC, FTQ
AJIQ	Association des journalistes indépendants du Québec
APASQ	Association des professionnels des arts de la scène du Québec
APC	Association des producteurs conjoints
APFTQ	Association des producteurs de films et de télévision du Québec
APTP	Association des producteurs de théâtre privé
APVQ	Association des professionnelles et professionnels de la vidéo du Québec
AQTIS	Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son
ARRQ	Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec
BIT	Bureau International du Travail
CAEA	Canadian Actor's Equity Association
CCN	Commission de la capitale nationale
CCRT	Conseil canadien des relations de travail

CDD	Contrat de travail à durée déterminée
CHC	Club de hockey les Canadiens
CMAQ	Conseil des métiers d'art du Québec
C.p.i.	Code de la propriété intellectuelle (France)
CQGCR	Conseil du Québec de la Guilde canadienne des réalisateurs
CRAAAP	Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs
CRT	Commission des relations de travail
CRTC	Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes
C.s.s.	Code de la sécurité sociale (France)
DJ	Disque-jockey
GCR	Guilde canadienne des réalisateurs
GMQ	Guilde des musiciens du Québec
OIT	Organisation Internationale du Travail
ONF	Office national du film
PG	Procureur général
PWAC	Periodical Writers Association of Canada
RPDQ	Regroupement des professionnels de la danse du Québec
SARDEC	Société des auteurs, recherchistes, documentalistes et compositeurs
SARTEC	Société des auteurs de radio, télévision et cinéma
SEPQA	Syndicat des employés de production du Québec et de l'Acadie
SCFP	Syndicat canadien de la fonction publique

SGCT	Syndicat général du cinéma et de la télévision
SPACQ	Société professionnelle des auteurs et des compositeurs du Québec
STCVQ	Syndicat des techniciennes et techniciens du cinéma et de la vidéo du Québec
STRF	Syndicat des techniciens du réseau français de Radio-Canada
SRC	Société Radio-Canada
TAI	Théâtres associés inc.
TCRPAP	Tribunal canadien des relations professionnelles des artistes-producteurs
TUEJ	Théâtres unis enfance jeunesse
UDA	Union des artistes
UNESCO	Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture
WGC	Writers Guild of Canada

RÉSUMÉ

Il y a trente ans, la profession d'artiste était généralement ignorée des États tant au Canada qu'à l'international. C'est pourquoi, la Conférence générale de l'UNESCO a adopté, en 1980, la *Recommandation relative à la condition de l'artiste*¹ (Recommandation de Belgrade). Les États membres de l'UNESCO ont été invités à prendre des mesures législatives ou réglementaires afin de reconnaître notamment le statut professionnel de l'artiste, la liberté et le droit d'association de même que le droit de l'artiste à être considéré s'il le désire, comme travailleur et à bénéficier des avantages de ce statut.

Le présent mémoire vise donc à exposer la situation au Québec, au Canada et en France et à déterminer si la *Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma*² (Loi québécoise), la *Loi concernant le statut de l'artiste et régissant les relations professionnelles entre artistes et producteurs au Canada*³ (Loi canadienne) et le *Code du travail* (Loi française) bénéficient aux personnes qualifiées « d'artistes » au sens de la Recommandation de Belgrade. Plus précisément, nous avons tenté de déterminer si elles reconnaissent le statut professionnel de l'artiste et son droit à un régime de conditions de travail similaire à celui des autres travailleurs, dont l'accès de l'artiste à un régime collectif de relations de travail. Pour ce faire, nous avons choisi la méthode comparative des modèles québécois, canadien et français à la lumière de la Recommandation de Belgrade. Cette méthode présuppose que les éléments à comparer soient exposés au préalable.

Le chapitre préliminaire permet de déterminer au bénéfice de quel « artiste » les États membres se sont engagés à prendre des mesures, alors que le premier chapitre permet de présenter et d'analyser les lois québécoise, canadienne et française. Pour chacune d'elles, nous avons traité des sujets suivants : l'historique et les principes généraux, le statut juridique de l'artiste, incluant l'accès à un régime de relations de travail, les activités partagées par l'artiste, les domaines de productions artistiques et le caractère professionnel de ses activités. L'objectif poursuivi est de déterminer quelles personnes bénéficient de la protection de ces lois particulières.

Au deuxième chapitre, nous avons tenté de déterminer si ces trois modèles ont atteint les objectifs visés par la Recommandation de Belgrade, soit la reconnaissance de

¹ *Recommandation relative à la condition de l'artiste*, adoptée par la Conférence générale de l'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture, à sa 21^e session, Belgrade, 27 octobre 1980.

² L.R.Q. c. S-32.1.

³ L.R.C. 1985, c. S-19.6.

l'artiste professionnel et son droit à des conditions similaires à celles de tout autre travailleur. Nous avons constaté que la *Loi québécoise* affirme le caractère professionnel du statut d'artiste contrairement aux lois canadienne et française. En outre, le Québec et le Canada reconnaissent le droit à la liberté d'association de l'artiste, alors que la question de la liberté d'association ne s'est pas posée de la même manière dans le cadre de la *Loi française*. De manière concomitante, il apparaît que le Québec et le Canada ont accordé aux artistes l'accès à un régime collectif de relations de travail tant à ceux qui sont salariés qu'aux travailleurs autonomes, soit par le régime général, soit par les lois québécoise ou canadienne. De son côté, la France a pris des mesures pour améliorer la situation de l'artiste du spectacle « travailleur occasionnel ou à temps partiel », mais l'artiste entrepreneur indépendant ne bénéficie d'aucun régime particulier de relations de travail.

Ainsi, seul le modèle mis en place par la *Loi québécoise* a atteint les trois objectifs identifiés à la Recommandation de Belgrade. Or, en 2008, le gouvernement québécois proposait un projet de loi qui modifie ce modèle et dénature la notion d'artiste par l'introduction d'une couverture pour les « travailleurs pigistes » sans nécessité de se qualifier comme « artiste ». Le prix de l'accès au même régime collectif de travail pour des personnes n'ayant pas le statut d'artiste est celui de la négation ou à tout le moins du recul de la reconnaissance du statut professionnel de l'artiste.

INTRODUCTION

L'expression « artiste » est un terme polysémique. On l'utilise comme qualificatif pour exprimer le caractère d'une personne qui aime l'art, mais également comme nom commun pour désigner tant la personne fantaisiste que celle qui se voue à l'expression du beau ou qui pratique un art. Le mot « artiste » désigne aussi le professionnel qui crée ou qui interprète une œuvre. C'est ce dernier sens qui retient notre attention dans le cadre du présent mémoire. L'artiste auquel nous portons un intérêt est un travailleur culturel.

Rappelons qu'il y a trente ans, la profession d'artiste était généralement ignorée des États tant au Canada qu'à l'international. C'est pourquoi, la Conférence générale de l'UNESCO a adopté, en 1980, la *Recommandation relative à la condition de l'artiste*¹ (ci-après désignée la « Recommandation de Belgrade ») pour protéger et promouvoir l'artiste dans les sociétés et ainsi, tenter de remédier à cette situation. En effet, l'un des principes généraux de la Recommandation de Belgrade fut de reconnaître les droits de l'artiste à être considéré, s'il le désire, comme travailleur culturel et à bénéficier de tous les avantages afférents à cette condition.

Afin de donner effet aux principes et aux normes énoncés à la Recommandation de Belgrade, la Conférence générale de l'UNESCO conseillait aux États membres, dont le Canada et la France, d'en appliquer les dispositions en adoptant des mesures législatives ou réglementaires. Le Canada fut invité à faire connaître ces dispositions, avec un avis favorable, aux provinces.

¹*Recommandation relative à la condition de l'artiste*, adoptée par la Conférence générale de l'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture, à sa 21^e session, Belgrade, 27 octobre 1980 [Recommandation de Belgrade].

Les sujets abordés par la Recommandation de Belgrade sont nombreux et variés. Seules certaines recommandations liées au statut professionnel de l'artiste et aux conditions de travail seront présentées dans le cadre du présent mémoire. Nous aborderons plus précisément l'invitation faite par la Conférence générale de l'UNESCO aux États membres de reconnaître le statut professionnel de l'artiste, la liberté et le droit d'association de même que le droit d'accès à des conditions de travail similaires à celles de l'ensemble des travailleurs. Toutes autres questions, notamment celles liées au droit d'auteur, au droit à l'image, à la formation de l'artiste, etc. sont écartées pour s'intéresser spécifiquement aux questions liées à l'artiste engagé par un employeur ou offrant ses services à son propre compte.

L'artiste, bénéficiaire de ces recommandations, est défini à la Recommandation de Belgrade. Cette définition constitue une référence significative pour les États membres et les autorités compétentes qui ont été sensibilisés à l'importance du respect de ces dispositions. En effet, l'objectif incontournable de celles-ci est de protéger et promouvoir le travail de cet artiste.

Le présent mémoire vise donc à exposer quels « artistes » bénéficient d'un régime particulier de relations de travail au Québec, au Canada et en France et à déterminer si la *Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma*² (Loi québécoise), la *Loi concernant le statut de l'artiste et régissant les relations professionnelles entre artistes et producteurs au Canada*³ (Loi canadienne) et le *Code du travail* (Loi française) bénéficient aux personnes qualifiées « d'artistes » au sens de la Recommandation de Belgrade. Plus précisément, nous tenterons de déterminer si ces lois reconnaissent effectivement le statut professionnel de l'artiste et son droit à un régime de conditions de travail

² L.R.Q. c. S-32.1.

³ L.R.C. 1985, c. S-19.6.

similaire à celui des autres travailleurs dont l'accès de l'artiste à un régime collectif de relations de travail. Pour ce faire, nous avons choisi la méthode comparative des modèles québécois, canadien et français à la lumière de la Recommandation de Belgrade. Cette méthode présuppose que les éléments à comparer soient exposés au préalable.

Nous présenterons donc en premier, les textes et les documents internationaux afin d'établir la base de comparaison. La première étape de la démarche consiste à exposer les fondements de la reconnaissance internationale du statut de l'artiste. La présentation d'un rapport provisoire rédigé par des experts donne un aperçu général des problèmes de l'emploi et des conditions de travail et de vie de l'artiste. Ce rapport, à l'origine de la Recommandation de Belgrade, permet donc d'esquisser un portrait de l'artiste visé. Les éléments constitutifs proviennent tant des problèmes soulevés par les experts que de la définition « d'artiste » qu'ils ont acceptée. La Recommandation de Belgrade sera donc présentée et analysée à la lumière de ce rapport ; seuls les principes directeurs et les mesures qui font écho aux problèmes identifiés par les experts seront repris. La description d'artiste, émanant de ces problèmes d'emploi et de conditions de travail, sera complétée par la présentation et l'analyse des définitions du terme « artiste » énoncées au rapport provisoire et à la Recommandation de Belgrade. Cette mise en contexte nous permettra de déterminer au bénéfice de quel artiste les États membres de l'UNESCO se sont engagés à prendre des mesures législatives ou réglementaires.

Nous procéderons ensuite à la présentation et à l'analyse des lois québécoise, canadienne et française. Cette étape a exigé une recherche particulière pour chacune de ces lois puisqu'aucun ouvrage ne présente d'analyse des éléments conduisant à la définition juridique de l'artiste. La législation et la jurisprudence sont donc les principales sources de références de ce mémoire, à l'exception de la *Loi française*

pour laquelle il existe quelques ouvrages. Nous avons également consulté quelques articles ou publications gouvernementales et divers textes émanant de tribunaux administratifs, d'associations d'artistes, d'associations de producteurs ou d'organisations professionnelles. Ces textes fournissent des informations sur les règles générales d'application des lois et offrent un aperçu des préoccupations du milieu des arts et de la culture, éléments pertinents à la présente étude.

Le premier chapitre du mémoire est donc consacré à la présentation et à l'analyse des lois québécoise, canadienne et française. Divisé en quatre sections, ce chapitre propose premièrement un rappel du contexte historique des lois québécoise et canadienne. Cette section a essentiellement pour objectif d'exposer les raisons qui sous-tendent l'adoption de ces lois et, plus particulièrement, l'intention du législateur lors de l'adoption du projet de loi qui est maintenant la *Loi québécoise*. Ce rappel est nécessaire pour une meilleure compréhension du débat entourant la détermination du statut juridique de l'artiste bénéficiant de la protection de la *Loi québécoise*. La présentation du contexte historique de ces deux lois complétée, nous procéderons à celle de leurs principes généraux. La compréhension des mécanismes de ces lois permet d'une part, de donner un aperçu des modèles législatifs retenus par le Québec et le Canada et d'autre part, d'introduire le *Projet de loi 90, Loi modifiant diverses dispositions législatives concernant principalement le régime de négociation et certaines conditions d'engagement dans le domaine du cinéma* (ci-après le « *Projet de loi 2008-90* ») déposé le 15 mai 2008⁴.

⁴P.L.90, *Loi modifiant diverses dispositions législatives concernant principalement le régime de négociation et certaines conditions d'engagement dans le domaine du cinéma*, 1^{re} sess., 38^e lég., Québec, 2008 (présentation du projet le 15 mai 2008). Le PL 90 fût remplacé par le *Projet de loi 32, P.L. 32, 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*, 1^{re} sess., 39^e lég., Québec, 2009 (déposé le 1^{er} avril 2009).

Dans le cadre du présent mémoire, l'analyse du modèle québécois est fondée sur celle des quatre conditions composant le texte de la définition d'artiste énoncée à l'article 2 de la loi. Les deux premières conditions énonçant, d'une part, que l'artiste pratique un art à son propre compte et, d'autre part, qu'il offre ses services à un producteur moyennant rémunération seront regroupées dans une analyse du statut professionnel et juridique de l'artiste, car il existe un débat sur cette question. En effet, de récentes décisions de la Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs (Commission) sont à l'effet que la *Loi québécoise* bénéficie à l'artiste, qu'il pratique un art à son propre compte ou non. Ces décisions et les jugements qu'elles ont entraînés feront l'objet d'une analyse et d'un exposé des circonstances entourant le conflit intersyndical pour l'adhésion des techniciens œuvrant sur les plateaux de cinéma au Québec. Ce conflit est à l'origine de la présentation du *Projet de loi 2008-90*, que nous aborderons dans la dernière sous-section consacrée à la *Loi québécoise*.

En ce qui concerne la troisième condition décrivant l'artiste, soit celle visant les activités qu'il pratique, nous nous attarderons à la signification qu'a donnée la Commission aux mots « créateur », « interprète » et « œuvre artistique ». La démarche suivie et les critères retenus par la Commission sont déterminants aux fins du présent mémoire. Une étude complète de la jurisprudence sur ces questions permettra d'évaluer la constance d'application des critères jurisprudentiels et leur importance. En ce qui a trait à la dernière condition, à l'effet que l'artiste pratique un art dans l'un des domaines de production artistique visés à la loi, elle ne sera abordée qu'en lien avec les trois premières conditions composant la définition d'artiste.

Tel que mentionné précédemment, la section consacrée à la *Loi québécoise* se terminera par la présentation et l'analyse de certaines dispositions du *Projet de loi 2008-90* proposant de modifier la description des personnes visées par la *Loi*

québécoise, cette proposition affectant au moins l'une des conditions décrivant l'artiste dans la loi actuelle. Par ailleurs, il est important de souligner que, dans les semaines qui ont précédé le dépôt du présent mémoire, le gouvernement a déposé un nouveau projet de loi en remplacement du *Projet de loi 2008-90*. Déposé le 1^{er} avril 2009, le *Projet de loi 32* nécessite une nouvelle analyse, dans le cadre d'un autre forum, pour en évaluer les conséquences. Toutefois, les différences entre ces deux projets de loi ne remettent pas en question l'analyse des lois québécoise, canadienne et française qui sont les modèles existants.

À l'instar de la *Loi québécoise*, l'assise de l'analyse de la *Loi canadienne* est celle de la définition d'artiste prévue à l'article 5 de cette loi et aux deux renvois complémentaires permettant d'établir le statut juridique de l'artiste. Toutefois, dans le cadre de cette loi, le caractère professionnel de ses activités nous intéresse davantage en raison du modèle prévalant. En effet, le Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs (Tribunal canadien) doit tenir compte de trois critères prévus à la *Loi canadienne* pour toutes questions liées au caractère professionnel de l'activité de l'artiste. Ces trois critères seront étudiés à la lumière des décisions rendues par le Tribunal canadien, et ce, pour mieux comprendre leur importance et leur portée dans le cadre de l'application de cette loi. Afin de déterminer quels artistes bénéficient de la protection de la *Loi canadienne*, il importe donc de caractériser les activités exercées et reconnues aux fins d'établir les personnes visées par cette loi.

Ainsi, les activités de l'artiste sont énumérées à l'alinéa 6(2)b) de la loi et divisées en trois catégories. La première catégorie, celle des entrepreneurs indépendants exerçant à titre d'auteurs, ne sera pas analysée ici, car elle porte essentiellement sur le droit d'auteur, sujet exclu du présent mémoire. Par contre, la deuxième catégorie relative aux créateurs et aux interprètes sera examinée à travers les décisions rendues par le

Tribunal canadien afin de déterminer si ces termes sont exclusifs et réservés aux artistes. Enfin, nous nous intéresserons à la troisième catégorie de cet alinéa qui vise des entrepreneurs indépendants « *qui faisant partie de catégories professionnelles établies par règlement, participent à la création (...)* » dans des domaines énumérés au règlement. Ce règlement et les deux décisions en traitant seront présentés. Mis ensemble, le statut juridique de l'artiste, son caractère professionnel et la détermination de ses activités permettront de déterminer si le modèle canadien bénéficie à l'artiste au sens de la Recommandation de Belgrade.

Dans le cadre de la *Loi française*, nous avons choisi de présenter une brève mise en contexte et un rappel de l'objectif recherché par la France lorsqu'elle a opté pour son modèle. Cette présentation du modèle français et des raisons qui ont motivé ce choix permet d'identifier le statut professionnel et juridique de l'artiste du spectacle. Elle sera suivie d'une mise à jour des dispositions de la *Loi française*, modifiées le 1^{er} mai 2008, incluant la concordance avec le *Code du travail* et le *Code de la sécurité sociale*. Précisons que ces modifications relèvent généralement de la forme plutôt que du fond. Ainsi, même si l'ensemble des arrêts cités au présent mémoire a été rendu en vertu d'anciennes dispositions de la *Loi française*, ils n'ont rien perdu de leur pertinence et de leur intérêt.

Ces précisions faites, l'analyse de la *Loi française* et plus particulièrement de la notion d'artiste du spectacle, exige de comprendre la signification des mots « artiste » d'une part, et « spectacle », d'autre part. Pour ce faire, nous exposerons les cadres législatifs, contractuels et jurisprudentiels qui définissent ou circonscrivent la notion d'artiste et celles de technicien ou d'ouvrier en fonction des contrats de travail ou des régimes sociaux. En outre, nous croyons essentiels à notre analyse de nous attarder à la démarche suivie et aux critères retenus par les tribunaux relativement aux questions liées au caractère artistique de la prestation d'une personne ou à la notion de spectacle

présenté devant public. Finalement, un bref retour sur les limites de la présomption de salariat permettra de compléter l'analyse du statut juridique de l'artiste du spectacle en France.

La présentation et l'analyse complétées de ces trois modèles, nous entreprendrons une analyse critique en fonction des principes identifiés à la Recommandation de Belgrade afin de répondre aux questions proposées par le présent mémoire. En effet, rappelons que dans le deuxième chapitre, nous tenterons de déterminer si chacune de ces lois assure la reconnaissance du statut professionnel de l'artiste, de la liberté et du droit d'association et du droit d'accès à un régime collectif de relations de travail quel que soit le modèle législatif adopté.

Notre première question de recherche vise donc à déterminer si les lois québécoise, canadienne et française reconnaissent spécifiquement l'artiste professionnel à titre de travailleur requérant une protection spécifique en matière de droit du travail. Il s'agit de vérifier si ces lois, incluant le *Projet de loi 2008-90*, bénéficient spécifiquement et exclusivement à l'artiste qui pratique un art et qui, en raison des caractéristiques de cette pratique, est régulièrement exclu de l'application de la majorité des dispositions des lois sociales et du travail. Nous analyserons également la question de la liberté d'association en lien avec le statut professionnel de l'artiste dans la mesure où le statut de travailleur (par opposition à l'amateur) donne normalement accès à un régime collectif de travail fondé sur ce droit. Cette dernière question nous amènera à déterminer, au sens de la Recommandation de Belgrade, si l'artiste, qu'il soit salarié ou entrepreneur indépendant, bénéficie au Québec, au Canada et en France de la protection d'un ou de plusieurs régimes collectifs de relations de travail.

L'objectif recherché par ce mémoire est de mettre en lumière trois modèles législatifs distincts ayant prévalu dans la mise en œuvre de la Recommandation de Belgrade afin

de déterminer si ces modèles ont tous atteint les objectifs visés, soit la reconnaissance de l'artiste professionnel et son droit d'accès à des conditions de travail similaires à celles de tout autre travailleur.

CHAPITRE PRÉLIMINAIRE

L'ARTISTE, L'OIT ET L'UNESCO

P.1.1 Le rapport de 1977 du BIT : la condition de l'artiste

En 1977, le Bureau International du Travail (BIT) consignait dans un rapport provisoire (ci-après désigné le « Rapport du BIT ») les faits saillants d'une réunion d'experts qui avait été convoquée conjointement par l'Organisation Internationale du Travail (OIT) et l'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture (UNESCO)¹. Les dix experts invités provenaient de différents pays, dont le Canada, et la plupart représentaient des entreprises ou des associations œuvrant dans le milieu des arts². Ils avaient reçu le mandat de rédiger un rapport sur la condition de l'artiste. Afin de circonscrire le sujet de leurs travaux, les experts eurent à définir les deux mots-clés identifiant le rapport demandé. Ils discutèrent notamment de la signification à donner au terme condition et convinrent que cette définition devait tenir compte de la diversité des disciplines, de la différence de situation des artistes selon les zones « géoculturelles », du problème de la rémunération équitable et du fait que certaines catégories d'artistes avaient déjà un statut reconnu. Pour respecter l'ensemble de ces considérations, le rapporteur avait proposé que la condition de l'artiste soit définie, aux fins de la réunion, comme étant :

(...) la position qu'on leur reconnaît dans la société sur la base de l'importance attribuée aux devoirs et responsabilités de leurs fonctions ainsi qu'à l'exercice de leurs dons naturels et, d'autres part, les droits et les conditions de travail et de vie, notamment un revenu équitable, l'aide matérielle et l'appui moral dont ils doivent bénéficier³.

¹ « La condition de l'artiste. Aperçu général des problèmes de l'emploi et des conditions de travail et de vie » - Rapport provisoire préparé par le Bureau International du Travail, OIT/UNESCO, CC-77/CONF.615 /COL. 4, Genève, 1977 [Rapport du BIT].

² *Ibid.* annexe I, liste des participants.

³ *Rapport du BIT, supra* note 1 au para. 8.

Il allait de soi, en raison des balises données par les experts, que ce terme devait être défini largement. Cependant, alors que l'UNESCO avait réalisé de nombreux travaux au sujet de l'artiste depuis les années 1960, c'était la première fois que sa situation était envisagée d'un point de vue aussi global⁴.

Malgré l'étendue apparente de la tâche, l'objectif du rapport était précis : les experts devaient exposer les problèmes de l'emploi et des conditions de travail de l'artiste professionnel ou plutôt, en donner un aperçu. En effet, lors de l'allocution d'ouverture, le Directeur général du BIT rappelait aux experts que son organisation vouait un intérêt spécial à l'artiste en tant que travailleur et que cet intérêt partagé par l'UNESCO démontrait que l'artiste appartenait à une catégorie particulière⁵. Dans le cadre de leur mandat, les experts devaient travailler en utilisant l'information consignée dans deux documents préparés par le BIT : un résumé des réponses à un questionnaire sur la condition de l'artiste réalisé par l'OIT et l'UNESCO et un rapport donnant un aperçu général des problèmes de l'emploi et des conditions de travail et de vie de l'artiste. Ces documents semblent la principale source d'informations des experts. À la demande du Directeur général du BIT, ils devaient évaluer leur pertinence et leur justesse. De plus, le Directeur général de l'UNESCO avait invité les experts à considérer l'ensemble des travaux réalisés jusqu'alors par les deux organisations. Finalement, leurs discussions avaient été alimentées par les comptes rendus faits par les représentants du BIT et de l'UNESCO lors de la réunion.

Les sujets abordés par les experts sont divers et multiples. Toutefois, aux fins du présent mémoire, seuls certains problèmes soulevés par les représentants de ces

⁴ Pierre Moulinier, *Programme de l'UNESCO en matière de développement culturel : présentation des travaux réalisés depuis 1960*, Rapports et études sur la section de la dimension culturelle du développement et sur les politiques culturelles, UNESCO, CLT-94/WS.5, Paris, 1994 et le *Rapport du BIT*, *supra* note 1, Observations et conclusions générales au para. II.

⁵ *Rapport du BIT*, *supra* note 1 au para. 2.

organisations et confirmés par les experts seront présentés, en particulier ceux liés aux conditions de travail et au statut social de l'artiste. Ainsi, d'autres questions liées notamment au droit d'auteur (l'exploitation de l'œuvre), au droit à l'image, à la formation de l'artiste, aux effets des changements technologiques et à l'encouragement à la création artistique, furent écartées afin de se concentrer uniquement sur la prestation de travail de l'artiste engagé par un employeur ou qui offre ses services à une personne. Pour plus de précisions, trois constats faits par les représentants du BIT et de l'UNESCO et retenus par les experts seront repris en détail : 1) les États ne reconnaissent pas le statut professionnel de l'artiste, 2) le travail artistique exige des conditions particulières d'exécution et 3) l'artiste est un travailleur à statut précaire. Ces trois éléments sont notamment les raisons pour lesquelles l'artiste est considéré comme un travailleur particulier.

P.1.1.1 Le statut social de l'artiste : profession ignorée des États

En réponse au questionnaire élaboré par l'OIT et l'UNESCO, les États étaient invités à indiquer s'ils reconnaissaient ou non le statut social de l'artiste. Faute de pouvoir consulter ce questionnaire et les réponses fournies, il est impossible d'indiquer si le sujet avait été abordé par une question unique, de constater quels avaient été les termes choisis et encore moins d'analyser les réponses des États participants afin d'évaluer quelle lecture ils avaient faite de l'expression « statut social ». Il aurait été intéressant de savoir si les États avaient distingué, comme l'indiquait le représentant de l'UNESCO aux experts, « *la notion statique du statut de l'artiste* » de « *la notion dynamique* »⁶. Bien que le Rapport du BIT consacre un paragraphe à la différenciation de ces notions, les explications données semblent complexes. Par contre, une lecture d'une publication de l'UNESCO, postérieure au Rapport du BIT, permet de mieux comprendre de quelle manière l'UNESCO concevait ces notions.

⁶ *Rapport du BIT, supra* note 1 au para. 19.

Selon les propos du représentant de l'UNESCO, le mot statut (« *status* ») est un terme juridique qui désigne, d'une part, les pouvoirs d'une personne « (...) *de faire valoir ses droits et ses obligations en son nom propre, ou comme représentant légal d'autres personnes (...)* »⁷. Cette définition réfère à la notion statique du statut de l'artiste. D'autre part, dans un langage propre aux sciences sociales, ce mot peut aussi signifier que la société reconnaît « (...) *la valeur d'une certaine activité, partagée par un certain groupe de gens, considérés comme utiles ou précieux pour le fonctionnement de l'ensemble de la société.* »⁸ Monsieur Janusz Ziolkowski ajoutait que dès que la société accorde un statut à une profession, cette reconnaissance devrait habituellement s'exprimer en termes juridiques et s'inscrire dans le cadre de règles et de lois.

Afin d'évaluer le niveau de reconnaissance sociale accordée à l'artiste par les sociétés, le BIT examina la protection juridique nationale et internationale dont il bénéficiait. Le représentant du BIT rappela aux experts que les États, à la question de savoir s'ils accordaient à la profession artistique une reconnaissance officielle et spécifique, avaient répondu par la négative ou donné une réponse trop imprécise pour permettre de résumer leur législation nationale. D'un autre point de vue, le représentant indiquait que des auteurs et des interprètes bénéficiaient d'une protection légale en matière de droit d'auteur et autres droits découlant de l'exploitation de leurs œuvres. Bien que cette catégorie d'artistes ait un statut reconnu, il n'était pas suffisant pour résoudre l'ensemble des problèmes liés à leurs conditions de travail. Sauf exceptions, la profession artistique était ignorée des États et la situation était à peine plus reluisante à l'international. En effet, selon le représentant du BIT, l'artiste bénéficiait de la protection de trois catégories d'instruments adoptés par l'OIT : ceux dont le champ d'application est général (les droits de l'homme, la liberté

⁷ *Les Arts et la Société*, réunion consultative tenue au Siège de l'UNESCO 17-18 septembre 1979, UNESCO, CC-81/WS/21, Paris, 1979, à la p. 8 [Les Arts et la Société].

⁸ *Ibid.*

d'association, le travail forcé, la discrimination), ceux dont les matières sont à caractère général (la formation et l'orientation professionnelles) et ceux destinés aux travailleurs salariés, incluant naturellement l'artiste salarié. Par ailleurs, le représentant du BIT avait relevé que les dispositions des instruments de l'OIT sur la sécurité sociale et celles des instruments bénéficiant aux salariés exécutant leur travail dans des conditions spécifiques, permettaient aux États de les appliquer de façon à ce que l'artiste en soit exclu, même si théoriquement, il ne l'était pas.

P.1.1.2 L'artiste : un travailleur à statut précaire

En effet, en raison de son statut de travailleur occasionnel, à temps partiel ou indépendant, l'artiste ne bénéficiait pas de la protection de plusieurs conventions et recommandations adoptées par l'OIT⁹. Pire, même si leurs champs d'application incluaient le domaine de la pratique artistique, le représentant du BIT doutait de l'efficacité de la protection parce que les conditions de travail de l'artiste étaient particulières. Effectivement, les réponses fournies par les États, encore là imprécises, démontraient que l'artiste travaillait pour une durée et selon des modes de travail irréguliers, souvent de nuit et que son lieu de travail était variable¹⁰. Cette réalité est celle des artistes pigistes qu'ils soient magicien, musicien, chanteur, comédien ou danseur. Les musiciens, par exemple, participent à des représentations de spectacles dans divers lieux. Le test de son se fait en après-midi, mais la représentation a lieu en soirée avec un retour à la maison au beau milieu de la nuit. Une semaine, ils obtiennent deux ou trois engagements alors que la semaine suivante, ils sont sans contrat. D'autres, tels que l'illustrateur et l'auteur, peuvent exercer leur profession de jour et dans un lieu de travail fixe. Ce scénario est possible s'ils n'occupent pas un

⁹ Afin d'obtenir la liste des conventions et recommandations adoptées par la Conférence internationale du travail de l'OIT applicables en principe aux artistes salariés, vous pouvez consulter l'Annexe D de la *Recommandation relative à la condition de l'artiste*, adoptée par la Conférence générale de l'UNESCO à sa 21^e session, Belgrade, 27 octobre 1980.

¹⁰ *Rapport du BIT*, *supra* note 1 au para. 30.

autre emploi afin d'assurer leur sécurité financière. Incidemment, le représentant du BIT soulignait qu'une proportion élevée d'artistes, jusqu'à cinquante pour cent dans certains États, occupaient un emploi secondaire¹¹.

Le représentant du BIT expliquait aux experts que la protection dont bénéficiait l'artiste en matière de sécurité sociale dépendait de son statut juridique. Habituellement, l'artiste salarié jouissait du régime général de sécurité sociale alors que la protection dont bénéficiait l'artiste travailleur indépendant variait considérablement d'une législation à l'autre. Selon la loi applicable, il pouvait se retrouver sans filet de sécurité sociale tout comme il pouvait jouir de la même protection que celle accordée aux résidents d'un État. Le représentant ajoutait que les différences entre les législations nationales rendaient cette question complexe. De plus, c'était sans compter les désaccords qui pouvaient survenir au sujet de la qualification du statut juridique des artistes. En effet, lors de cette réunion, les représentants des artistes exécutants avaient émis l'opinion que leurs membres n'étaient pas des travailleurs indépendants, car ils s'engageaient « *dans les lieux d'une relation de travail pour gagner leur vie* »¹². Ils avaient indiqué leur préférence pour l'utilisation du terme « *freelance* »¹³ et avaient requis que les participants à cette réunion établissent une distinction entre cette notion et celle de travailleur indépendant. Les experts avaient pris note de cette demande sans plus de commentaires. Indépendamment de cette requête, les experts avaient conclu que la situation de l'artiste salarié était plus enviable que celle de l'artiste travailleur indépendant.

¹¹ *Rapport du BIT, supra* note 1 au para. 24.

¹² *Rapport du BIT, supra* note 1 au para. 39.

¹³ En l'absence de définition au Rapport du BIT, il faut préciser que dans son sens usuel, le terme « *freelance* » désigne la personne qui est à la pige ou le pigiste (par exemple : « *a freelance journalist* »). Ce dernier ne travaille pas pour un employeur unique et il est rémunéré à la quantité ou au contrat.

P.1.1.3 Considérations et recommandations des experts

À la suite des comptes rendus faits par les représentants de l'UNESCO et du BIT, les experts avaient analysé ces problèmes, débattu des questions qu'ils soulevaient et formulé leurs recommandations. De manière générale, ils étaient d'avis que les instruments internationaux existants devaient être renforcés et leur application encouragée afin d'améliorer la condition de l'artiste. Les experts avaient aussi proposé une double recommandation qui devait lui assurer une meilleure protection. La première consistait à exiger de l'OIT et de l'UNESCO une action afin d'encourager la reconnaissance de la profession artistique et de renforcer la protection juridique de l'artiste, tant au niveau national qu'au niveau international. La deuxième suggérait la convocation d'une nouvelle réunion d'experts lors de laquelle un instrument international serait élaboré. De manière plus spécifique, les experts avaient aussi formulé quelques recommandations au sujet du statut social de l'artiste et de ses conditions de travail et de vie.

Les experts étaient d'avis que l'artiste devait bénéficier de la protection des lois relatives aux droits de l'homme et des instruments établissant les droits accordés aux travailleurs en matière de conditions de travail. De plus, ils soumettaient que la modification ou l'application stricte des instruments existants ne devait pas porter atteinte aux droits acquis. Finalement, les experts estimaient que l'artiste devait bénéficier, dans tous les pays, d'une reconnaissance officielle de sa profession et que son statut devait être élaboré et protégé. Malheureusement, ils n'ont pas indiqué les moyens privilégiés pour y parvenir. Quant aux questions liées aux conditions de travail et à la sécurité sociale de l'artiste, les experts réitéraient que l'artiste devait pouvoir jouir des mêmes droits et de la même protection que ceux conférés à l'ensemble des travailleurs. Dans ces domaines, les experts rappelaient que la situation de l'artiste travailleur indépendant était défavorable comparativement à celle de l'artiste salarié. Pour cette raison, ils proposaient que les États accordent un

traitement distinct à l'artiste salarié de celui qui est accordé au travailleur indépendant. En outre, les experts affirmaient que la responsabilité de la protection sociale des artistes incombait à l'État tout en soulignant que les revendications des artistes sur cette question devaient rester dans les limites des possibilités de chaque pays. Ils insistèrent sur l'importance pour les artistes de s'impliquer lors de l'élaboration et de l'application de politiques ou de mesures liées à leur condition. Ils ajoutèrent que les associations syndicales et les organisations professionnelles constituaient un moyen essentiel pour l'artiste dans la défense de ses intérêts et l'amélioration de sa condition.

Considérant ces nombreuses observations et affirmations, il est surprenant qu'une seule page ait été consacrée aux « observations et conclusions générales » de la réunion. Le rapporteur y fait mention du bon déroulement des rencontres et du succès de la coopération entre l'OIT et l'UNESCO. En somme, les experts semblaient considérer que leur analyse de la condition de l'artiste serait porteuse de solutions pour l'avenir. D'ailleurs, ils terminaient leur rapport au BIT en recommandant qu'un nouvel instrument international soit créé afin de protéger et de promouvoir l'artiste dans les sociétés. Les experts furent entendus et compris, car, tel qu'annoncé par le Directeur général de l'UNESCO lors de son mot de bienvenue, l'aperçu général des problèmes de l'emploi et des conditions de travail et de vie de l'artiste a servi à la rédaction de l'étude préliminaire soumise au Conseil exécutif de l'UNESCO. Cette étude préliminaire est à l'origine de la *Recommandation relative à la condition de l'artiste* (ci-après désignée la « Recommandation de Belgrade » ou la « Recommandation »)¹⁴.

¹⁴*Recommandation relative à la condition de l'artiste*, adoptée par la Conférence générale de l'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture, à sa 21^e session, Belgrade, 27 octobre 1980 [Recommandation de Belgrade].

P.1.2 La Recommandation de Belgrade de 1980 : les fondements d'une reconnaissance

La Conférence générale de l'UNESCO s'est réunie à Belgrade à l'automne 1980. Lors de ces rencontres, un préambule à la Recommandation, composé d'une vingtaine de rappels, de considérants et autres reconnaissances, fut élaboré. La portée générale et politique de ce préambule est évidente et ne cause aucune surprise. Toutefois, deux énoncés se démarquent en raison de leur caractère affirmatif. En effet, d'une part, la Conférence générale reconnaît à l'artiste un statut en affirmant :

(...) les droits de l'artiste à être considéré, s'il le désire, comme travailleur culturel et à bénéficier, en conséquence, de tous les avantages juridiques, sociaux et économiques afférents à la condition de travailleur, compte tenu des particularités qui peuvent s'attacher à sa condition d'artiste¹⁵.

D'autre part, elle certifiait « (...) *la nécessité d'améliorer les conditions de travail et de sécurité sociale, ainsi que les dispositions relatives à la fiscalité, qui sont faites à l'artiste, qu'il soit salarié ou non* (...) »¹⁶ Le 27 octobre 1980, la Conférence générale adoptait la Recommandation de Belgrade non sans avoir rappelé qu'à la session précédente, elle avait déjà décidé que la condition de l'artiste ferait l'objet d'une recommandation aux États membres.

À la suite du préambule, huit principes directeurs forment l'un des paragraphes de la Recommandation. Deux d'entre eux concernent directement le travailleur culturel qui exerce sa profession. Le premier principe directeur énonce que les États membres, reconnaissant le rôle essentiel de l'art dans la société, s'engagent à protéger et à défendre l'artiste et sa liberté de création. Pour ce faire, les États s'obligent à prendre des mesures afin « (...) *d'assurer la liberté de l'artiste et de renforcer son*

¹⁵ *Ibid.* neuvième paragraphe du préambule.

¹⁶ *Ibid.* dixième paragraphe du préambule.

statut par la reconnaissance de son droit de jouir du fruit de son travail. »¹⁷ De plus, ils s'engagent à tenter d'augmenter la participation de l'artiste aux décisions relatives à sa condition. Le deuxième principe directeur est à l'effet que les États membres doivent assurer aux artistes la liberté et le droit de constituer des organisations syndicales et professionnelles et de s'y affilier s'ils le souhaitent. De l'avis de la Conférence générale, ces organisations devraient pouvoir participer à l'élaboration des politiques d'emploi des artistes et à la détermination de leurs conditions de travail dans les sociétés¹⁸. En plus de ces principes directeurs, une série de mesures à prendre par les États membres sont énoncées dans la Recommandation. Entre autres, en matière d'emploi et de travail, les États sont invités à prendre des mesures afin que l'artiste bénéficie des droits octroyés à certains groupes comparables de la population. De plus, ils doivent veiller à ce que l'artiste, travailleur indépendant, bénéficie autant que possible d'une protection en matière de revenu et de sécurité sociale.

À l'instar du Rapport du BIT, les sujets abordés par la Recommandation sont nombreux et concernent tant la vocation, la formation, le statut social, les conditions de travail et de vie de l'artiste, les organisations professionnelles et syndicales qui le représentent, que les politiques culturelles. Chacun de ces sujets fait l'objet d'un paragraphe dans la Recommandation, mais leur présentation n'est pas requise ici pour deux raisons. D'une part, certains paragraphes, dont celui sur la vocation et la formation de l'artiste, ne sont pas pertinents aux fins du présent mémoire. D'autre part, les recommandations de la Conférence générale de l'UNESCO en matière de statut social, de conditions de travail et d'organisations professionnelles et syndicales, sont généralement les mêmes que celles consignées au Rapport du BIT. La Conférence générale a fait sienne les recommandations proposées par les experts lors de la réunion conjointe. Par contre, les mesures adoptées pour la Recommandation de

¹⁷ *Ibid.* au para. III.3.

¹⁸ *Ibid.* au para. III.4.

Belgrade sont plus nombreuses et détaillées que celles convenues par les experts dans le Rapport du BIT. Au-delà de ces distinctions, les deux principes directeurs et les déclarations du préambule, complétés par les recommandations des experts, confirment que la Recommandation de Belgrade reconnaît le statut professionnel de l'artiste, la liberté et le droit d'association et le droit d'accès pour l'artiste aux droits dont bénéficient normalement les travailleurs.

Afin de donner effet aux principes et normes énoncés dans la Recommandation, la Conférence générale de l'UNESCO conseille aux États membres d'appliquer ces dispositions en adoptant des mesures législatives ou réglementaires, selon le sujet. Pour les États membres qui ont un régime constitutionnel fédéral, elle précise que le gouvernement est invité à faire connaître aux autorités compétentes (exemples : gouvernements provinciaux (Canada), cantonaux (Suisse)), accompagnées d'un avis favorable, les dispositions de la Recommandation. De plus, la Conférence générale suggère à tous les États membres « (...) *de porter la présente Recommandation à la connaissance des autorités, institutions ou organisations qui peuvent contribuer à l'amélioration de la condition de l'artiste (...).* »¹⁹ Ainsi, il ne fait aucun doute que l'artiste est le bénéficiaire de la Recommandation mais aussi des mesures qui devraient être prises par les États. D'ailleurs, la disposition sur le champ d'application de la Recommandation précise qu'elle s'applique à tous les artistes, tels que définis au paragraphe I.1, notamment les créateurs, les exécutants et les interprètes, quelle que soit la discipline ou la forme d'art qu'ils pratiquent. Afin de mieux saisir le sens de cette définition qui, normalement, devrait être reprise par les États membres lors de l'élaboration ou de l'évaluation de leur législation, il est utile de mentionner que les experts avaient aussi adopté une définition de l'artiste lors de leur réunion. Mieux encore, la lecture préalable du Rapport du BIT permet d'ores et déjà d'affirmer que plusieurs éléments de la définition acceptée par les experts

¹⁹ *Ibid.* au paragraphe introductif.

fondent celle de la Recommandation de Belgrade. La grande similitude entre ces deux textes incite donc à un retour à la source.

P.1.3 L'énoncé des principes et des normes de reconnaissance de l'artiste

Les représentants de l'OIT et de l'UNESCO avaient éprouvé de la difficulté à proposer une définition conceptuelle de l'artiste avant la tenue de la réunion conjointe. Le Rapport du BIT confirme d'ailleurs que le représentant de l'UNESCO avait soumis aux experts un premier texte qui définissait l'artiste comme suit : « *Toute personne qui consacre à l'art une part importante de sa vie active.* » Cette définition était fondée sur trois éléments. Tout d'abord, le représentant de l'UNESCO expliquait que l'expression « *vie active* » avait été utilisée afin d'éviter que l'artiste soit défini par les revenus qu'il tire de la pratique de son art²⁰. De fait, même si une soprano retire un maigre revenu de la pratique de son chant, que ce soit en raison du manque de travail ou parce que les contrats d'engagement sont peu lucratifs, elle demeure une artiste. Par contre, elle doit consacrer à l'exercice de l'art « *une part importante de sa vie active* ». Les experts précisaient que cette importance était qualitative et non quantitative. Tel que l'exposait le représentant de l'UNESCO, l'objectif de ce premier élément était d'exclure les personnes qui ne se consacrent à leur art qu'à titre d'amateurs ou dans des circonstances exceptionnelles²¹.

Ensuite, le représentant de l'UNESCO expliquait que « *nul ne devait être tenu pour artiste contre sa volonté* ». À ce sujet, il indiquait que les personnes dont la pratique se situait à la limite de l'art et de l'artisanat devaient être libres de choisir pour l'un ou l'autre. La déclaration de volonté de l'artiste devait donc assurer à ces personnes

²⁰ Rapport du BIT, supra note 1 au para. 5.

²¹ Les Arts et la Société, supra note 7 à la p. 5 : lors d'une réunion consultative tenue au siège de l'UNESCO, monsieur Janusz Ziolkowski rappelait que cette organisation avait « (...) le mandat de promouvoir la créativité artistique fondamentale, au plus haut niveau de qualité; (...) »

le respect de leur liberté artistique. Malheureusement, le Rapport ne fait pas mention de ce qui différencie l'art de l'artisanat ou l'artiste de l'artisan. Finalement, le représentant de l'UNESCO soulignait les dangers de définir l'artiste par son appartenance à une association syndicale ou à une organisation professionnelle. De fait, afin que la liberté artistique de l'artiste ne soit pas compromise et pour éviter de créer un système d'adhésion obligatoire contraire à ses intérêts, les experts ont refusé de le définir par cette condition. À l'instar du représentant de l'UNESCO, ils furent d'avis que l'appartenance de l'artiste à une association ou à une organisation devait être considérée comme un recours qui pourrait être utilisé si sa condition était contestée et non comme un critère permettant de le définir. Après que les experts eurent commenté le texte de la définition de l'artiste soumis par le représentant de l'UNESCO, le rapporteur du BIT proposait un deuxième texte :

- (...) pour la présente réunion, on entend par artiste
- toute personne, qu'elle soit liée ou non par une relation de travail,
 - qui consacre une part qualitativement importante de sa vie active aux arts et
 - demande à être reconnue comme telle ou accepte de l'être dans le cadre de la société à laquelle elle appartient,
 - qu'elle soit ou non membre d'une association professionnelle²².

Cette proposition du rapporteur fut acceptée par les experts.

Ainsi, la définition de l'artiste énoncée dans la Recommandation de Belgrade est similaire à celle consignée au Rapport du BIT. En effet, aux fins de la Recommandation, l'artiste est défini comme étant :

- (...) toute personne qui, crée ou participe par son interprétation à la création ou la récréation d'œuvres d'art,
- qui considère sa création artistique comme un élément essentiel de sa vie, qui ainsi contribue au développement de l'art et de la culture, et
- qui est reconnue ou cherche à être reconnue, en tant qu'artiste,

²²Rapport du BIT, *supra* note 1 au para. 7.

- qu'elle soit liée ou non par une relation de travail ou d'association quelconque²³.

Les trois éléments à l'origine de la définition de l'artiste acceptée par les experts ont été retenus par la Conférence générale de l'UNESCO. Par contre, l'expression « *qui consacre une part qualitativement importante de sa vie active* », utilisée par les experts, a été remplacée dans la Recommandation de Belgrade par l'extrait suivant : « *qui considère sa création artistique comme un élément essentiel de sa vie, qui ainsi contribue au développement de l'art et de la culture* ». Les raisons qui ont motivé les experts et les représentants de l'OIT et de l'UNESCO à adopter cette expression pour décrire l'artiste facilitent l'interprétation de l'extrait tiré de la Recommandation. De fait, les mots employés changent, mais les objectifs qui sous-tendent cette expression et cet extrait sont les mêmes. À l'instar de la définition de l'artiste énoncée au Rapport du BIT, celle de la Recommandation s'abstient de définir l'artiste par les revenus qu'il tire de la pratique de son art, exclut les amateurs ou les personnes qui ne se consacrent à l'art qu'à l'occasion et indique que l'artiste est celui qui pratique un art de qualité, sans égard au nombre d'œuvres créées ou interprétées.

L'artiste, tel qu'il est défini à la Recommandation, est une personne « *qui est reconnue ou cherche à être reconnue* » en tant que tel par la société à laquelle il appartient. Ainsi, contrairement à la définition de l'artiste consignée au Rapport du BIT, celle de la Recommandation n'exige pas de l'artiste une déclaration de volonté. Pourtant, les experts étaient d'avis qu'une personne devrait pouvoir refuser d'être reconnue en tant que tel. Ce droit de refus devait lui assurer le respect de sa liberté artistique. Considérant cette position des experts, on pourrait penser que l'absence de la mention : « *ou accepte de l'être* », au texte de la Recommandation, signifierait qu'une personne peut être reconnue en tant qu'artiste contre son gré. Par ailleurs, il est difficile d'identifier de quelle manière cette reconnaissance mettrait en péril la

²³ *Recommandation de Belgrade, supra* note 14 au para. I.1.

liberté artistique d'une personne qui pratique réellement un art ou comment elle serait une entrave à la liberté d'une personne de choisir entre l'art et l'artisanat. À vrai dire, le Rapport du BIT n'offre pas de réponses satisfaisantes à ces questions. Les craintes formulées par le représentant de l'UNESCO à ce sujet l'ont été d'une façon trop laconique pour en tirer une explication. Cependant, après réflexion, il est possible que la liberté artistique d'un individu soit compromise si une reconnaissance légale de son statut lui impose *de facto* et pour l'avenir, des obligations qui ont cet effet²⁴. Toutefois, bien que la déclaration de volonté ne soit pas un élément retenu par la Conférence générale de l'UNESCO pour définir l'artiste, celle-ci a néanmoins invité les États membres à s'assurer que la liberté des artistes soit respectée. Effectivement, l'un des principes directeurs de la Recommandation est à l'effet qu'ils « (...) *prendront toute mesure utile pour stimuler la création artistique et l'éclosion des talents notamment par l'adoption de mesures susceptibles d'assurer la liberté de l'artiste (...)* ».²⁵ Pour ce motif, cette différence entre la définition de l'artiste prévue au Rapport du BIT et celle de la Recommandation de Belgrade, ne sera pas considérée plus longuement.

Finalement, il ressort de l'analyse du Rapport du BIT et de la Recommandation de Belgrade plusieurs éléments qui permettent d'esquisser un portrait de l'artiste. Ainsi, ce dernier crée ou participe à la création d'œuvres à titre professionnel. Il peut être lié ou non par une relation de travail tout comme il peut être membre ou non d'une association, ce qui lui assure le respect de sa liberté artistique. Il travaille pour une durée et selon des modes de travail irréguliers. Souvent, il a le statut de travailleur occasionnel, à temps partiel ou indépendant, cependant il faut retenir que la situation de l'artiste indépendant est défavorable comparativement à celle de celui qui est

²⁴ Par exemple, si une loi nationale prohibait le fait qu'un artiste professionnel, à compter du moment où il est reconnu comme tel, puisse pratiquer son art en compagnie d'amateurs ou qu'il puisse le pratiquer bénévolement, elle aurait pour conséquence de lui interdire de participer à certains jamsessions, à des spectacles expérimentaux ou à des spectacles faits à des fins de loisirs.

²⁵ *Recommandation de Belgrade, supra* note 14 au para. III.3.

salarié. Son lieu de travail peut être ou est nécessairement variable. Cette description de l'artiste, fondée tant sur les problèmes qui ont été rapportés par les représentants du BIT et de l'UNESCO que sur les définitions énoncées au Rapport du BIT et à la Recommandation de Belgrade, est un point de référence significatif pour les États membres, les autorités compétentes ou les organisations qui ont été sensibilisés à l'importance du respect de ces dispositions.

En somme, les organisations internationales et les États membres de l'UNESCO se sont concertés en vue d'améliorer les conditions de travail et de vie de l'artiste, en tant que travailleur culturel. Les États ont accepté la définition de l'artiste énoncée à la Recommandation de Belgrade afin de donner effet aux principes et aux normes qui y sont énoncés. Après tout, l'artiste est le bénéficiaire des mesures prises ou à prendre par les États membres. Cette mise en contexte complétée, le présent mémoire vise à identifier quels artistes bénéficient d'un régime particulier de relations de travail au Québec, au Canada et en France et à vérifier si les mesures législatives choisies respectent certains principes et normes énoncés au Rapport du BIT et à la Recommandation. Plus spécifiquement, nous tenterons de répondre aux questions suivantes : les mesures législatives prises par cette province et ces deux États, bénéficient-elles à l'artiste dont le profil a été décrit précédemment ? Lui accordent-elles la reconnaissance de son statut professionnel, la reconnaissance de la liberté et du droit d'association, incluant le respect de sa liberté artistique et l'accès aux droits accordés aux autres travailleurs ? Aux fins du présent mémoire, le dernier point sera évalué par la mesure de l'accès de l'artiste à un régime collectif de travail.

CHAPITRE I

LES LÉGISLATIONS DU QUÉBEC, DU CANADA ET DE LA FRANCE

1.1 Le contexte historique des législations québécoises et canadiennes

1.1.1 L'artiste exécutant : employé ou entrepreneur indépendant ?

Avant que les experts ne déposent leur rapport à l'OIT et à l'UNESCO, des associations d'artistes et d'artisans participaient déjà à la défense des intérêts de leurs membres en France et au Canada. En France, les travailleurs culturels bénéficiaient de la protection de mesures particulières et au Canada, malgré l'absence de régimes de relations de travail propres à l'artiste, les associations qui le représentaient étaient actives. Au Québec, par exemple, le *Décret sur les musiciens de la région de Montréal*, adopté en vertu de la *Loi sur les décrets de convention collective*, permettait aux instrumentistes, aux orchestrateurs et aux chefs de bénéficier de conditions de travail négociées collectivement¹. D'autres associations, telle que l'Union des artistes (UDA), agissaient comme agentes négociatrices volontairement reconnues par des producteurs œuvrant dans les milieux du cinéma, du doublage, des annonces publicitaires, de la scène, de la radio et de la télévision². À cette époque, la Société Radio-Canada (SRC) était de celles qui reconnaissaient volontairement l'UDA comme agente négociatrice des pigistes (« freelancers ») occupant les fonctions d'animateur, d'annonceur, de chanteur, de comédien, de commentateur, d'interviewer, de météorologue, de reporter sportif, etc. engagés par la programmation française de la radio et de la télévision de la SRC.

¹ *Décret sur les musiciens de la région de Montréal*, L.R.Q. c. D-2, r. 38. En vigueur le 14 mai 1975 (D. 1854-75, G.O.Q. 1975.II.2097), ce décret s'est appliqué à l'île de Montréal et aux municipalités dans un rayon de 20 milles jusqu'au 19 juillet 1989 (D. 554-89, G.O.Q. 1989.II. 2310).

² Mémoire de l'Union des artistes, Commission sur le statut de l'artiste, *Le statut de l'artiste-interprète pigiste*, Montréal, décembre 1984 [Mémoire de l'UDA].

Dans ces circonstances, le terme pigiste référerait à toute personne qui n'était pas une employée permanente de la SRC et qui était engagée par contrat à durée déterminée. Les pigistes représentés par l'UDA signaient le contrat-type annexé à l'une ou l'autre des ententes collectives conclues avec la SRC, lesquelles énonçaient les conditions minimums d'engagement. Par conséquent, les pigistes pouvaient convenir avec la SRC de conditions plus avantageuses. La SRC signait annuellement entre treize et quinze mille contrats à durée déterminée avec des personnes engagées pour la production d'émissions. La durée de la période d'engagement d'un pigiste variait d'une journée à une année, mais habituellement, elle était celle des émissions et de leur saison de production soit : treize, vingt-six, trente-neuf ou cinquante-deux semaines. En raison de la durée déterminée de leur contrat, les pigistes étaient considérés par la SRC comme du « personnel hors statut ». D'ailleurs, en février 1979, elle publiait une politique sur l'utilisation et l'engagement des pigistes³ dans laquelle elle exprimait le souhait de conserver la « (...) faculté d'engager des personnels [sic] hors statut (pigistes non à l'effectif permanent) pour répondre à ses divers besoins (...) »⁴. En somme, ni l'UDA ni la SRC ne considéraient les pigistes comme des employés au sens du *Code canadien du travail*⁵.

L'UDA agissait comme agente négociatrice des pigistes occupant l'une ou l'autre des vingt-sept fonctions reconnues volontairement par la SRC alors que pour des

³ La politique est reproduite dans la décision : *Union des artistes et als. et Société Radio-Canada* (1982) 44 D.I. 19. Décisions connexes (No. 396 du 1^{er} décembre 1982 et No. 457 du 11 mai 1984). Requête en révision judiciaire rejetée : *Syndicat canadien de la fonction publique c. Société Radio-Canada* [1985] C.A.F. 26 [UDA et SRC].

Le titre de la politique est : « Use/employment of non-status personnel policy », la traduction française : « Utilisation/Engagement des personnels hors statut politique », *ibid.* à la p. 36.

⁴ *UDA et SRC*, *supra* note 3 aux pp. 36-37. En anglais, l'extrait reproduit se lit ainsi : « *The Corporation wishes to retain the administration's right to employ non-status personnel (freelancers not on permanent staff) to meet its various needs, in full knowledge of facts based on the concept of value received for money spent.* »

⁵ L.R.C., 1985, c. L-2.

fonctions similaires, sinon identiques, des syndicats accrédités représentaient les employés. En effet, à l'exception des postes réservés exclusivement aux employés de la SRC, soit ceux d'annonceurs de service (« staff announcers ») et de journalistes⁶, l'UDA se retrouvait en juridiction concurrente avec le Syndicat canadien de la fonction publique (SCFP) pour l'annonceur de service qui, tout en conservant ce titre, exécutait notamment les fonctions d'animateur, d'interviewer et de commentateur. En outre, contrairement aux syndicats accrédités, dont la juridiction était limitée à un territoire (par exemple : au Québec sauf Chicoutimi et Matane), l'UDA représentait les pigistes engagés par la programmation française de la SRC à travers le Canada. Ainsi, les juridictions étaient basées d'une part, pour les syndicats accrédités, sur le statut d'employé en sens du *Code canadien du travail* et des limites géographiques et d'autre part, pour l'UDA, sur la conclusion d'un contrat à durée déterminée et la langue d'expression. Naturellement, si le contrat à durée déterminée était celui d'un employé au sens du *Code canadien du travail* et que la personne était engagée par la programmation française de la SRC sur un territoire visé par une accréditation, le potentiel de conflit était grand.

Néanmoins, le 24 mars 1979, l'UDA déposait au Conseil canadien des relations de travail (CCRT) deux requêtes en accréditation pour représenter les animateurs, les interviewers et les commentateurs du réseau français de la radio et de la télévision de la SRC. Le 19 avril 1979, le Syndicat général du cinéma et de la télévision (CSN) (SGCT) déposait une requête en accréditation dont l'unité était concurrente à celles de l'UDA. En juin et juillet 1979, trois autres syndicats intervenaient au dossier alléguant qu'ils représentaient les personnes occupant ces fonctions ou que les unités

⁶Le Syndicat canadien de la fonction publique (SCFP) représentait les employés de la SRC (stagiaire, relève, temporaire et régulier) qui occupaient notamment la fonction d'annonceur dans le cadre de la production de certains types d'émissions. Conformément à plusieurs ententes collectives déposées au dossier, le Conseil canadien avait utilisé l'expression « annonceur de service » pour désigner celui qui occupait cette fonction à titre d'employé. Pour sa part, le SGCT représentait les journalistes qui étaient des employés de la SRC au sens du C.C.T.

recherchées étaient inappropriées⁷. Parce que le CCRT avait déjà été saisi de plusieurs requêtes similaires visant des pigistes de la SRC et que les interventions démontraient l'importance des questions en litige, il informait quatre autres associations et syndicats de l'existence de ces requêtes. La Société des auteurs, recherchistes, documentalistes et compositeurs (SARDEC) et l'Association of canadian television and radio artists (ACTRA) qui, à l'instar de l'UDA, agissaient à titre d'agentes négociatrices pour des pigistes, intervenaient au dossier alors que les syndicats de la radio et de la télévision déclinaient l'invitation⁸. La requête en accréditation de l'UDA marquait le début d'une longue saga judiciaire⁹.

Le CCRT devait déterminer si les pigistes engagés par la société française de la SRC étaient des employés au sens du *Code canadien du travail* et de quelle(s) unité(s) ils devaient faire partie, le cas échéant. Alors que l'UDA, la SARDEC et la SRC demandaient de sanctionner les reconnaissances volontaires et de maintenir le *statu quo*, les syndicats accrédités exposaient au CCRT que la seule raison expliquant que les pigistes ne faisaient pas partie de leurs unités d'accréditation était qu'ils n'avaient jamais été considérés comme des employés au sens du *Code canadien du travail*. Ils ajoutaient que si le CCRT concluait que les pigistes étaient des employés, la similitude de leurs fonctions et de leurs conditions de travail militait en faveur de leur inclusion dans leurs unités¹⁰. Considérant les deux questions en litige, le CCRT examinait les relations des pigistes avec la SRC, avec les employés et les relations entre eux. Pendant plus d'un an, le CCRT entendit cinquante-sept témoins dont la majorité témoigna sur les fonctions qu'ils exerçaient à la SRC à titre d'employé

⁷ Le SCFP, l'Association nationale des employés et techniciens en radiodiffusion (NABET) et la Guilde des services de presse, section locale 213 (GSP).

⁸Le Syndicat des employés de production du Québec et de l'Acadie (SEPQA) et le Syndicat des techniciens du réseau français de Radio-Canada (STRF).

⁹ *UDA et SRC*, *supra* note 3.

¹⁰ *UDA et SRC*, *supra* note 3 à la p. 35.

permanent ou de pigiste. Le CCRT retint les témoignages qu'il jugea les plus représentatifs¹¹.

Afin de déterminer si les pigistes étaient des employés au sens du *Code canadien du travail*, le CCRT étudia les critères utilisés en droit français, québécois, anglais et canadien de common law pour la détermination de ce statut. En droit comparé, le CCRT examina les notions de subordination juridique et économique, les concepts d'entrepreneur indépendant et dépendant ainsi que les critères permettant de distinguer le contrat de travail de celui d'entreprise¹². À la suite de cette analyse, il conclut notamment que l'objectif qui sous-tendait l'interprétation civiliste ou de common law était de déterminer si « (...) *un donneur d'ouvrage est responsable des dommages causés à un tiers par la personne exécutant pour lui des travaux.* »¹³ En droit québécois, par exemple, le critère prédominant était la subordination juridique; c'est-à-dire le salarié qui exécute un travail sous l'autorité de son employeur. Ce critère, jugé capital par les auteurs et les tribunaux québécois, permettait de distinguer le contrat de travail de celui d'entreprise ou de société. Ils considéraient également d'autres facteurs, dont la subordination économique. En effet, dans certaines circonstances, la preuve de la dépendance économique d'une personne envers une entreprise faisait ressortir le caractère subordonné de sa prestation de travail¹⁴.

Le CCRT tentait de déterminer si l'objectif du *Code canadien du travail* était semblable à l'interprétation civiliste. À la lecture du préambule de la Partie V du *Code canadien du travail*, le CCRT constatait qu'il était différent. Ses objectifs étaient de promouvoir la négociation collective et de remédier au déséquilibre économique qui existait entre l'employeur et les personnes qui exécutent un travail

¹¹ *Ibid.* aux pp. 38-54.

¹² *Ibid.* aux pp. 54-95.

¹³ *Ibid.* aux pp. 100-117.

¹⁴ *Ibid.* aux pp. 61-77.

pour lui¹⁵. En raison de ces objectifs, le CCRT concluait qu'il devait favoriser l'accès à la négociation collective aux personnes qui étaient dépendantes économiquement de leur employeur. D'ailleurs, le CCRT soulignait que la notion d'entrepreneur dépendant était incluse dans la définition d'employé énoncée au *Code canadien du travail* et qu'elle marquait l'importance du critère de la subordination économique. Par contre, cette mention expresse n'avait pas pour conséquence que le CCRT devait déterminer si un employé au sens du *Code canadien du travail* était un entrepreneur dépendant. Un tel exercice aurait été purement théorique¹⁶. Le CCRT précisait également que la forme et la durée du contrat, le nombre d'heures travaillées par semaine tout comme le fait d'être incorporé, n'avaient pas pour effet de faire perdre le statut d'employé à la personne qui était économiquement dépendante de son employeur¹⁷. En outre, il mentionnait que lorsqu'une personne travaillait pour plusieurs entreprises, il n'était pas impossible qu'elle soit une employée de chacune d'elles. Selon le CCRT, chaque individu dépendant économiquement de l'employeur visé par la requête en accréditation était un employé¹⁸.

Considérant ces principes, le CCRT concluait que les pigistes engagés par la SRC étaient tous des employés au sens du *Code canadien du travail*. En effet, la preuve démontrait qu'ils étaient subordonnés économiquement à la SRC, intégrés à l'entreprise et qu'ils travaillaient sous son contrôle et sa supervision. De plus, malgré les demandes de l'UDA, de la SARDEC et de la SRC de maintenir le *statu quo*, le CCRT modifiait les unités d'accréditation existantes et celles volontairement reconnues en raison du caractère artificiel de leur division. Effectivement, le CCRT jugeait que la division des unités « basée sur le fait que des employés étaient engagés à contrat plutôt qu'à l'effectif permanent, et que certains allaient au micro ou à

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.* à la p. 115.

¹⁷ *Ibid.* aux pp. 117-118.

¹⁸ *Ibid.* à la p. 121.

l'écran et d'autres pas, du point de vue de la communauté d'intérêts, était purement artificielle. »¹⁹ Pour remédier à cette situation, il optait pour la création de deux grandes unités, divisées sur une base géographique, qui correspondaient généralement à celle des journalistes (SGCT) et à celle de la fonction publique (SCFP). Le CCRT rejetait les requêtes en accréditation de l'UDA et du SGCT et celle en révision du SCFP.

Au lendemain de cette décision, l'UDA perdait la représentation de tous les pigistes qui travaillaient à titre d'animateur, d'interviewer, de commentateur, de lecteur, de narrateur, de panéliste, de reporter sportif et de météorologue pour la SRC. Cette décision secouait l'UDA et la SARDEC mais aussi les autres associations volontairement reconnues qui agissaient à titre d'agentes négociatrices pour les artistes et les artisans. De fait, en déclarant que le statut de pigiste n'était pas un critère déterminant pour prétendre à une accréditation et que le statut d'entrepreneur indépendant n'avait aucune assise légale, la décision du CCRT mettait en lumière le fait que leur reconnaissance comme seules représentantes des pigistes, l'obligation des producteurs de négocier avec elles une entente collective et l'application des ententes en vigueur, reposaient sur un simple engagement d'honneur entre les parties (« gentlemen's agreement »). Les associations volontairement reconnues perdaient leur légitimité face aux producteurs et la pratique de négociation établie depuis des années dans le milieu était mise en péril. En outre, alors que le CCRT concluait que toutes les personnes visées par les différentes demandes d'accréditation étaient des employés, l'UDA était toujours d'avis qu'une centaine d'entre eux étaient des entrepreneurs indépendants²⁰.

¹⁹ *Ibid.* à la p. 149.

²⁰ *Mémoire de l'UDA, supra* note 2 aux pp. 23-26.

En réaction à cette décision, l'UDA clamait haut et fort que les artistes-interprètes pigistes n'étaient pas des employés et qu'ils refusaient de l'être²¹. Elle faisait valoir que cette décision avait pour conséquence d'ajouter à la confusion entourant le statut fiscal de l'artiste et de nier l'unicité de la profession, c'est-à-dire le fait qu'un artiste peut « (...) *concurrément travailler à Radio-Canada, à Télé-Métropole, à Radio-Québec; il peut tourner un film, jouer au théâtre et enregistrer des commerciaux.* »²² Surtout, l'UDA considérait que la décision du CCRT annonçait la fin des artistes-interprètes pigistes pour faire place aux artistes-interprètes employés²³. L'UDA rejetait cette perspective qui n'était pas conforme aux aspirations et aux besoins professionnels des artistes « (...) *non par mépris pour le statut d'employé au contraire, mais par clairvoyance et honnêteté devant la réalité de ce que nous sommes.* »²⁴ Après une analyse de la décision du CCRT, l'UDA et les autres associations constataient que le statut de pigiste n'avait aucune assise légale et qu'aucun régime de rapport collectif de travail ne bénéficiait à l'artiste entrepreneur indépendant. Afin de combler ce vide juridique et de mettre fin à l'incertitude quant au statut fiscal de l'artiste, l'UDA proposait une solution législative bénéficiant au « *pigiste (entrepreneur indépendant)* »²⁵.

1.1.2 Le projet de loi de l'Union des artistes : une solution législative unique

En mars 1983, le Conseil d'administration de l'UDA recevait, par son élection, le mandat de prendre les moyens nécessaires pour obtenir des gouvernements des amendements législatifs visant à : « *1) adapter les législations du travail à la nature particulière des activités de ses membres ; 2) reconnaître par législation le caractère*

²¹ *Ibid.* à la p. 24.

²² *Ibid.* à la p. 25.

²³ *Ibid.* à la p. 26.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.* à la p. 37.

pigiste de ses membres. »²⁶ Pour respecter son mandat, le Conseil d'administration formait la *Commission sur le Statut de l'Artiste*, composée de cinq membres de l'UDA qui exerçaient « *tous leur profession de pigiste entrepreneur indépendant* » à la scène, à la radio et au cinéma²⁷. La *Commission sur le Statut de l'Artiste* débutait ses travaux en octobre 1983 et la proposition de projet de *Loi sur le statut de l'artiste, créateur et artisan*, fut adoptée par le Conseil d'administration de l'UDA en juin 1984. Ce projet de loi était la solution préconisée par l'UDA pour remédier aux principaux problèmes présentés dans son mémoire déposé en décembre 1984 : l'ambiguïté du statut fiscal de l'artiste-interprète pigiste et l'absence d'un statut légal pour le « *pigiste entrepreneur indépendant* ».

Dans son mémoire, l'UDA exposait que l'artiste peut successivement pratiquer son art dans de nombreux domaines artistiques (la scène, le film, l'enregistrement d'annonces publicitaires, etc.) et qu'il signe régulièrement et concurremment des contrats avec différents producteurs. Pour décrire cette réalité, l'UDA reproduisait des passages du rapport intitulé *La fiscalité fédérale et les artistes au Canada* (ci-après désigné le « Rapport Disney »)²⁸, incluant l'extrait d'un jugement rendu en 1931 cité dans ce rapport. L'UDA faisait sienne les motifs du juge Rowlatt qui expliquait que lorsque l'exercice d'un métier ou d'une profession implique une série d'engagements et de contrats distincts (par exemple, l'acteur qui passe d'un rôle à un autre), chacun de ces engagements devait être considéré, d'une certaine manière, comme des emplois successifs et non pas comme un emploi unique²⁹. L'UDA se référait au Rapport Disney à plusieurs reprises dans le cadre de son mémoire parce qu'elle souhaitait sensibiliser les gouvernements canadien et québécois aux questions liées à son statut professionnel, mais également à celles liées à son statut fiscal.

²⁶ *Ibid.* à la p. 1.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Rapport Disney, *La fiscalité fédérale et les artistes au Canada*, Secrétariat d'État, Gouvernement du Canada, 1978 [Rapport Disney].

²⁹ *Mémoire de l'UDA*, supra note 2 à la p. 13.

Ainsi, bien que l'UDA fût consciente que les lois fiscales étaient distinctes de celles des relations de travail, elle associait les deux problématiques et transposait les solutions de l'une à l'autre³⁰.

L'UDA rappelait que les nombreuses révisions et contestations des rapports d'impôt des artistes provenant du ministère du Revenu avaient pour cause l'ambiguïté du statut fiscal du pigiste. Elle déplorait que pour certains contrats, les fonctionnaires concluaient qu'un artiste-interprète pigiste était un travailleur autonome alors que pour d'autres, il était un employé. Les frais déduits à titre de pigiste étaient tantôt acceptés, tantôt contestés. Pour mettre fin à cette incertitude, l'UDA réitérait la position présentée en mars 1984 devant le sous-comité fédéral sur l'imposition des créateurs et des interprètes (ci-après désigné le « sous-comité »), c'est-à-dire que tous les revenus générés par ses membres sont des revenus d'artistes pigistes indépendants³¹. De plus, l'UDA rappelait que le sous-comité concluait « (...) *que la présomption de travail autonome devrait s'appliquer aux artistes de la scène en général (...)* »³². En raison de sa position sur le statut fiscal de l'artiste, le Conseil d'administration de l'UDA choisissait par conséquent :

(...) de faire reconnaître aux artistes-interprètes un statut de pigiste et d'entrepreneur indépendant et par voie de conséquence d'exclure de la juridiction de l'UDA tout salarié ou employé au sens du Code du travail.

(...)

Ce faisant, nous ne cherchons en aucune manière à empêcher d'autres artistes, également professionnels, de rechercher un emploi permanent ou de se faire représenter par un syndicat d'employés.

Cependant, l'UDA renonce à inclure dans ses rangs ces artistes salariés ou employés³³.

³⁰ *Ibid.* à la p. 27.

³¹ *Ibid.* à la p. 27.

³² *Mémoire de l'UDA, supra* note 2 à la p. 29.

³³ *Ibid.* aux pp. 29-30.

La *Commission sur le Statut de l'Artiste* reprenait les conclusions du Conseil d'administration aux fins de son mémoire. Ainsi, bien que le projet de loi proposé par l'UDA ne mettait pas fin aux problèmes liés au statut fiscal de l'artiste³⁴, ce choix était cohérent avec ses revendications dans le domaine du droit fiscal et sa perception des conséquences de la décision du CCRT sur les artistes-interprètes « *pigiste (entrepreneur indépendant)* ».

L'UDA associait régulièrement le terme pigiste à celui d'entrepreneur indépendant en prenant soin de le mettre entre parenthèses. Selon les circonstances entourant la décision du CCRT, cette précision pouvait signifier que l'UDA souhaitait représenter les « pigistes-entrepreneurs indépendants » par opposition aux « pigistes-employés ». Cette interprétation est d'autant plus probable que l'UDA affirmait qu'une centaine de pigistes de la SRC étaient des entrepreneurs indépendants, que les artistes-interprètes n'étaient pas des employés et qu'elle renonçait à inclure dans ses rangs les artistes salariés au sens du *Code du travail*. Pourtant, après avoir analysé la proposition de projet de loi de l'UDA, Me Côté soulignait qu'elle voulait représenter les personnes en fonction de la nature de leur activité professionnelle et des modalités d'exercice de cette activité qui pouvaient varier. Pour plus de précisions, il ajoutait que : « (...) *la distinction entre salarié et entrepreneur indépendant serait donc ici remplacée par celle de pigiste et non pigiste qu'il faudrait préciser objectivement, puisque le seul lien de subordination ne pourrait plus, alors, servir de discriminant.* »³⁵

³⁴ André C. Côté « Le régime syndical des artistes-interprètes pigistes. » *Étude du projet de loi de l'U.D.A sur les artistes-interprètes, créateurs et artisans*, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1987, aux pp. 15-16 [Côté, *Étude du projet de loi de l'UDA*].

³⁵ *Ibid.* à la p. 21.

En somme, alors que l'UDA décidait de représenter les entrepreneurs indépendants uniquement, son projet bénéficiait à l'artiste-interprète pigiste, c'est-à-dire à une personne engagée à contrat à durée déterminée pour laquelle le CCRT concluait qu'elle pouvait être une employée.

En effet, la *Commission sur le Statut de l'Artiste* définissait « l'artiste-interprète pigiste » comme celui qui exerce sa profession « *sur une base contractuelle non permanente et non exclusive dans un domaine prévu au chapitre deux, ou qui contracte dans plusieurs des domaines prévus au chapitre deux.* » Le choix des mots est parfait pour décrire la succession d'engagements d'un pigiste, mais inadéquat pour préciser que la loi bénéficie à l'entrepreneur indépendant à l'exclusion du salarié. Effectivement, la personne qui signe un contrat de travail (base contractuelle) avec une entreprise pour une durée déterminée (non permanente) et sans clause d'exclusivité n'est pas nécessairement un entrepreneur indépendant. Si elle exécute son travail, contre rémunération, sous le contrôle et la direction de l'entreprise qui l'engage, elle est une salariée au sens du *Code du travail*³⁶ et exclue du champ d'application du projet de loi tel que proposé par l'UDA, dans son chapitre deux. De l'avis de Me Côté, il s'agissait de l'une des faiblesses du projet de loi soumis par l'UDA car : « (...) *le caractère précaire, temporaire, occasionnel ou non exclusif d'une relation contractuelle ne sont pas, en soi, des critères absolus de qualification justifiant l'exclusion du champ d'application du Code du travail.* »³⁷

En outre, le projet de l'UDA énonçait une présomption à l'effet que : « *tout artiste-interprète est présumé être un artiste-interprète pigiste, et entrepreneur indépendant, à moins qu'il ne soit exclu par la définition prévue au chapitre 1 de la présente loi* » (nous avons souligné). De l'avis de Me Côté, le chapitre premier ne comprenait

³⁶ Article 1 l) du *Code du travail* et article 2085 du *Code civil du Québec*.

³⁷ Côté, *Étude du projet de loi de l'UDA*, supra note 34 à la p. 50.

aucune exclusion explicite³⁸. Cependant, la définition « d'artiste-interprète pigiste » devait s'interpréter conformément au chapitre deux du projet qui excluait expressément les salariés au sens du *Code du travail*. Malgré cette exclusion, Me Côté interprétait cette présomption comme signifiant que « *tout artiste-interprète est un artiste-interprète pigiste et par voie de conséquence, un entrepreneur indépendant* »³⁹. Bref, tout artiste engagé à contrat à durée déterminée devenait, par fiction juridique, un entrepreneur indépendant. Considérant que l'objectif du projet de l'UDA était la reconnaissance juridique du statut d'entrepreneur indépendant de l'artiste-interprète pigiste, cette présomption était surprenante. En plus d'être en contradiction avec l'exclusion des salariés, la présomption avait pour conséquence d'excéder la reconnaissance que l'UDA prétendait rechercher. Par ailleurs, l'étude de Me Côté démontre que le champ d'application du projet de loi mis de l'avant par l'UDA comportait d'autres lacunes.

Entre autres, le projet bénéficiait à l'artiste-interprète pigiste francophone du Canada dans les domaines de la télédiffusion, de la câblodistribution, de la radiodiffusion, du doublage, des annonces publicitaires, de la scène et du cinéma. Me Côté soulignait l'impossibilité de ce champ d'application en raison de la territorialité des lois et du partage des compétences constitutionnelles dans les domaines visés. De fait, les trois premiers domaines énumérés étaient de juridiction fédérale. Ensuite, après avoir analysé les définitions d'« artiste-interprète » et d'« artiste-interprète pigiste », il constatait que le projet bénéficiait tant aux créateurs et aux interprètes d'une œuvre qu'à « *toute personne agissant dans l'une ou l'autre des fonctions ou à l'un des titres prévus aux statuts et règlements de l'association professionnelle reconnue* ». Il bénéficiait donc aux pigistes travaillant dans le milieu de la culture et des

³⁸ *Ibid.* à la p. 51.

³⁹ *Ibid.* à la p. 53.

communications, qu'ils soient artistes, artisans ou qu'ils exercent d'autres métiers liés à ce milieu.

Tel qu'énoncé, on peut comprendre que l'UDA prétendait continuer à être l'agente négociatrice des personnes occupant des fonctions non-artistiques, comme celle de météorologue ou de reporter sportif. Or, étonnamment, le fait qu'une loi particulière pour l'artiste bénéficie à ceux qui ne sont ni artistes ni même artisans n'est pas évoqué par Me Côté dans son étude.

L'UDA était d'avis que son projet comblait le vide juridique existant, mettait fin aux difficultés liées au statut fiscal de l'artiste,⁴⁰ et ce, sans qu'il n'y ait d'incidence directe sur l'application des Codes du travail québécois et canadien. Par ailleurs, l'UDA était consciente qu'elle ne mesurait pas les effets de son projet sur la législation en vigueur et confiait cette tâche aux gouvernements. Me Côté soulignait effectivement que le projet de loi « *s'inscrivait dans une problématique plus large* » que celle escomptée par l'UDA et dont les effets devaient être évalués⁴¹. Il concluait que le projet lui apparaissait « *sous plusieurs aspects insuffisant, imprécis et tronqué.* »⁴² D'ailleurs, il exposait d'autres mesures alternatives à être considérées par le gouvernement québécois dont : la détermination, par la *Loi sur les normes du travail*⁴³, des conditions de travail des artistes-interprètes, la création d'une corporation professionnelle qui contrôlerait les conditions d'exercice des membres, l'obligation de respecter des normes de travail ou de reconnaître une association syndicale afin d'obtenir du financement de l'État. Or, Me Côté écartait ces trois

⁴⁰ *Mémoire de l'UDA*, supra note 2 à la p. 35.

⁴¹ Côté, *Étude du projet de loi de l'UDA*, supra note 34 aux pp. 114-119. Concernant les autres alternatives étudiées par le ministère des Affaires culturelles consulter aussi Ghislain Roussel, « Historique et objectifs des législations québécoises sur le statut de l'artiste », Actes de la journée d'étude sur le statut de l'artiste, 16 novembre 1991, Québec, Association littéraire et artistique canadienne, 1992 [Roussel, « Historique et objectifs des lois québécoises »].

⁴² Côté, *Étude du projet de loi de l'UDA*, supra note 34 à la p. 114.

⁴³ L.R.Q. c N-1.1.

solutions en raison des nombreuses difficultés et inconvénients qu'elles engendraient. La quatrième alternative proposée par Me Côté était d'explorer les possibilités offertes par la *Loi sur les décrets de conventions collectives*⁴⁴. Il était conscient que ce régime était loin de faire l'unanimité et il doutait même de son avenir en raison des orientations adoptées par le gouvernement du Québec au sujet de l'accréditation multi-patronale et de la négociation sectorielle⁴⁵. Pour cette raison, l'idée d'une loi spécifique, inspirée du projet de l'UDA, est restée la solution privilégiée par le gouvernement provincial.

1.1.3 Les débats sur le projet de *Loi 90*, de sa présentation à son adoption

Après les élections provinciales de l'automne 1985, la nouvelle ministre des Affaires Culturelles, madame Lise Bacon, proposait la tenue d'une Commission parlementaire sur le statut de l'artiste⁴⁶. Du 20 au 29 mai 1986, trente-sept mémoires d'associations représentant des artistes et des créateurs pour la majorité, furent présentés en Commission parlementaire⁴⁷. À l'instar de l'UDA, la Guilde des musiciens du Québec (GMQ), la SARDEC et d'autres associations, revendiquaient du gouvernement une reconnaissance officielle de leur rôle d'agent négociateur. Toujours en mai 1986, mais cette fois sur la scène fédérale, le ministre des Communications, monsieur Marcel Masse, formait un groupe de travail sur le statut

⁴⁴ L.R.Q. c. D-2.

⁴⁵ *Ibid.* aux pp. 114-119 et Roussel, « Historique et objectifs des lois québécoises », *supra* note 41 à la p. 18.

⁴⁶ Québec, Assemblée nationale, Commission permanente de la culture, « Consultation générale sur le statut économique de l'artiste et du créateur » dans *Journal des débats de la Commission permanente de la culture*, vol. 29, no 8 (20 mai 1986) à la p. CC-229. Québec, Assemblée nationale, Commission permanente de la culture, « Consultation générale sur le statut économique de l'artiste et du créateur » dans *Journal des débats de la Commission permanente de la culture*, vol. 29, no 10 (22 mai 1986) à la p. CC-370. Québec, Assemblée nationale, Commission permanente de la culture, « Consultation générale sur le statut économique de l'artiste et du créateur » dans *Journal des débats de la Commission permanente de la culture*, vol. 29, no 12 (28 mai 1986) à la p. CC-479.

⁴⁷ *L'Union express*, Vol. 4 no spécial juillet 1986, une publication de l'Union des artistes (UDA-FTQ-FIA), Montréal, à la p. 8.

de l'artiste co-présidé par monsieur Gratien Gélinas, membre de l'UDA et de monsieur Paul Siren, ex-secrétaire général de l'ACTRA⁴⁸. Monsieur Siren était l'un des dix experts ayant participé à la réunion convoquée par l'OIT et l'UNESCO⁴⁹. À peine trois mois après leur nomination, les co-présidents déposaient leur rapport et recommandaient que le parlement du Canada adopte une loi afin de reconnaître « *les organisations représentant les artistes professionnels autonomes comme agents de négociation collective.* »⁵⁰ Au provincial, suite à la Commission parlementaire, la Ministre des affaires culturelles soumettait au Conseil des ministres les « orientations d'intervention gouvernementale et intentions de la Ministre en regard du statut de l'artiste » et en avril 1987, un plan de travail comprenant des mesures à mettre en œuvre en vue de l'amélioration du statut socio-économique de l'artiste⁵¹. Une synthèse des solutions les meilleures, celles énoncées dans l'étude de Me Côté, furent transmises à six ministères, dont ceux du Revenu et du Travail. Le *Projet de loi 90*⁵² a été déposé le 12 novembre 1987 et adopté trente-cinq jours plus tard, après la tenue d'une nouvelle Commission parlementaire qui a reçu plus de 40 mémoires et entendu les représentations de leurs auteurs.

Le 1^{er} décembre 1987, lors de l'adoption du principe du *Projet de loi 90*, la ministre Lise Bacon rappelait que ce projet de loi avait été élaboré afin de combler le vide

⁴⁸Elizabeth MacPherson, « La négociation collective dans le cadre des entrepreneurs indépendants : la Loi sur le statut de l'artiste est-elle un modèle à suivre pour les secteurs industriels ? » 1999, aux pp. 4 à 11, en ligne : Articles d'intérêts sur le site Internet du Tribunal canadien <<http://www.capprt-tcrpap.gc.ca>> [MacPherson, « La Loi sur le statut de l'artiste, un modèle ? »] et Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs, Aperçu historique, en ligne: À propos de nous sur le site Internet du Tribunal canadien <<http://www.capprt-tcrpap.gc.ca>> [Consulté en ligne le 23 juillet 2008].

⁴⁹« La condition de l'artiste. Aperçu général des problèmes de l'emploi et des conditions de travail et de vie » - Rapport provisoire préparé par le Bureau International du Travail, OIT/UNESCO, CC-77/CONF.615 /COL. 4, Genève, 1977 [Rapport du BIT].

⁵⁰ *Le statut de l'artiste: Rapport du groupe de travail*, Ministère des communications, Gouvernement du Canada, août 1986.

⁵¹ Roussel, « Historique et objectifs des lois québécoises », *supra* note 41 aux pp. 15-16.

⁵² P.L. 90, *Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma*, 1^{re} sess., 33^e lég., Québec, 1987, (sanctionné le 17 décembre 1987).

juridique existant. Comme elle l'expliquait, il constituait une loi d'exception pour les artistes en matière de relations de travail :

Les lois ouvrières reconnaissent, en effet, pour les seuls salariés le droit d'association et le droit à la négociation collective. Dans les secteurs visés par le projet de loi, les artistes créateurs et interprètes oeuvrent très souvent simultanément dans plusieurs domaines et pour différents producteurs. Par exemple, un comédien pourra signer un contrat d'annonce publicitaire, un autre pourra signer un contrat pour un rôle dans un film ou à la télévision tout en s'acquittant d'un engagement dans une production théâtrale. D'une durée limitée dans le temps, ces contrats variés avec des employeurs différents permettent davantage à ces artistes d'être assimilés aux travailleurs autonomes qu'à des salariés. De plus, la liberté requise pour la pratique même d'un art accentue le caractère autonome de la profession.

L'absence d'assise légale pour fonder un cadre de relations du travail approprié au caractère spécifique du travail de ces artistes a contribué à leur sentiment d'insécurité. Incertains d'être en mesure de pouvoir négocier des conditions décentes d'engagement, incertains de pouvoir les faire respecter s'ils parvenaient à conclure des ententes, ils étaient conscients de ne pas bénéficier des mêmes avantages que d'autres groupes de citoyens. Par ailleurs, s'il est évident qu'une solution doit être apportée au plan juridique, il n'est pas moins clair que cette solution doit éviter une intervention abusive de l'État. L'option retenue consiste essentiellement à reconnaître le statut de travailleur autonome pour les artistes des secteurs visés et aussi d'établir un régime de négociation d'ententes collectives adapté à ce statut.

[...]

Si nous regardons les dispositions du projet de loi, le statut professionnel relève des rapports individuels entre l'artiste et l'État. Aux fins du régime proposé, le projet établit une présomption dans le sens que les créateurs et interprètes pratiquant leur art sur scène, sur disque et au cinéma agissent à leur propre compte s'ils ont des engagements de plusieurs producteurs ou s'ils ont des contrats à durée déterminée demandant des prestations distinctes du même producteur. Cette qualification des liens contractuels soustrait, dans l'ensemble, les artistes du régime des relations du travail appliqué aux salariés⁵³.

⁵³ Québec, Assemblée nationale, *Journal des débats*, vol. 29, no 147 (1^{re} décembre 1987) à la p. 9936 [Adoption du principe].

Contrairement au projet de loi de l'UDA, le *Projet de loi 90* n'énonçait pas une présomption à l'effet que tout artiste est un entrepreneur indépendant. L'artiste salarié bénéficiait toujours de la protection du régime général.

La solution préconisée par le législateur respectait le fait que les artistes peuvent pratiquer leur art tant comme salarié qu'entrepreneur indépendant. D'ailleurs, lors des consultations particulières dans le cadre de l'étude du *Projet de loi 90*, le Regroupement des professionnels de la danse du Québec (RPDQ) rappelait cette réalité⁵⁴ au gouvernement et s'assurait que les artistes salariés n'étaient pas exclus du *Code du travail*. À cet effet, il demandait à la ministre des Affaires Culturelles si les compagnies de danse qui rémunéraient à salaire leurs artistes devraient, à la suite de l'adoption du *Projet de loi 90*, les considérer comme des entrepreneurs indépendants et les rémunérer à cachet. Dans l'hypothèse où la réponse était positive, il la questionnait sur la manière dont les artistes salariés pourraient bénéficier, entre autres, de la protection du régime d'assurance-chômage⁵⁵. La réponse de la ministre Bacon fut brève et précise : le législateur laissait « (...) *le choix aux danseurs d'être couverts par le Code du travail, mais leur laisse aussi le choix de demander la reconnaissance qui est offerte par le projet de loi.* »⁵⁶ Le *Projet de loi 90* n'avait pas pour conséquence de modifier le statut juridique de l'artiste salarié. Lorsqu'il était engagé par un employeur, il bénéficiait de la protection du *Code du travail* et le filet social associé à ce statut. Lorsqu'il agissait à titre d'entrepreneur indépendant, il bénéficiait de la protection du *Projet de loi 90*. Le vide juridique était comblé.

⁵⁴ « Tout d'abord, nous savons qu'il existe des professions artistiques pour lesquelles il existe deux statuts différents. À titre d'exemple, mentionnons que les musiciens de l'Orchestre symphonique de Montréal ont le statut de travailleurs autonomes alors que les musiciens de l'Orchestre symphonique de Winnipeg ont le statut de travailleurs salariés. », Québec, Assemblée nationale, Commission permanente de la culture, « Consultations particulières dans le cadre de l'étude du projet de loi 90 – Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma », dans *Journal des débats de la Commission permanente de la culture*, vol. 29, no 40 (3 décembre 1987) à la p. CC-1696 [Consultations particulières du 3 décembre 1987].

⁵⁵ *Ibid.* à la p. CC-1697.

⁵⁶ *Ibid.* à la p. CC-1697.

La ministre Bacon admettait que ce projet ne réglait qu'une partie des problèmes vécus par certains artistes et créateurs. En effet, le *Projet de loi 90* ne bénéficiait pas à ceux qui œuvraient dans les domaines des arts visuels, de la littérature et des métiers d'art, car leurs contrats s'apparentaient à des contrats de vente ou d'entreprise dans lesquels la question du droit d'auteur était dominante. La ministre Bacon expliquait que les différents ministères concernés devaient « *analyser ces problèmes davantage en fonction du contexte juridique du droit commercial et du droit d'auteur qu'en fonction du droit du travail* »⁵⁷. Enfin, bien que le *Projet de loi 90* ne définissait pas « *in extenso et pour toutes les fins* » qui est un artiste ou un créateur et qui ne l'est pas⁵⁸, il ne faisait aucun doute qu'il ne bénéficiait pas aux techniciens ou à toute personne travaillant dans le domaine de la culture et des communications sans être un artiste ou un créateur⁵⁹. De plus, le gouvernement du Québec confirmait qu'il ne pouvait pas intervenir dans les domaines couverts par les lois de la radio et de la télévision ni répondre aux revendications liées aux droits d'auteur en raison du respect des champs de compétence fédérale⁶⁰. Ce projet de loi ne résolvait pas non plus les difficultés reliées au statut fiscal de l'artiste, mais il reconnaissait le statut professionnel de l'artiste et établissait un régime collectif de relations travail.

1.1.4 Le Québec et le Canada instaurent un régime de négociation d'ententes collectives

Afin que l'artiste bénéficie d'un statut professionnel et profite d'un régime de négociation d'ententes collectives adaptées au caractère autonome de sa profession, la *Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène,*

⁵⁷ *Adoption du principe, supra* note 53 à la p. 9938.

⁵⁸ *Ibid.* à la p. 9940.

⁵⁹ Québec, Assemblée nationale, Commission permanente de la culture, « Étude détaillée des projets de loi 90 et 59 », dans *Journal des débats de la Commission permanente de la culture*, vol. 29, no 41 (10 décembre 1987), aux pp. CC-1777 à CC-1783.

⁶⁰ *Adoption du principe, supra* note 53 aux pp. 9937-9938.

*du disque et du cinéma*⁶¹ (*Loi québécoise*) a été adoptée en 1987 et la *Loi concernant le statut de l'artiste et régissant les relations professionnelles entre artistes et producteurs au Canada*⁶² (*Loi canadienne*) a reçu la sanction royale en 1992. Le projet de loi canadien est entré en vigueur par étapes, et ce, jusqu'au 9 mai 1995⁶³. Bien que distinctes quant à leur champ d'application et définitions, les lois canadienne et québécoise ont en commun certains éléments structurels⁶⁴. Toutes deux prévoient notamment qu'une association d'artistes peut obtenir une reconnaissance ou une accréditation pour un secteur de négociation défini par le tribunal administratif compétent selon la loi applicable⁶⁵. Au Québec, la Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs (Commission) décide de toute demande relative à la reconnaissance d'une association alors qu'au fédéral, le Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs (Tribunal canadien) décide de toute demande relative à l'accréditation⁶⁶. Récemment, au printemps 2008, le nouveau *Projet de loi 90, Loi modifiant diverses dispositions législatives concernant principalement le régime de négociation et certaines conditions d'engagement dans le domaine du cinéma* (ci-après désignée « *Projet de loi 2008-90* » afin de le distinguer du *Projet de loi 90* présenté en 1987), propose l'abolition de la Commission et le transfert de ses pouvoirs et ses fonctions à la Commission des relations du travail (CRT)⁶⁷. Cependant, si le tribunal responsable de l'application de la *Loi québécoise* change, les sections sur la procédure de

⁶¹ L.R.Q. c. S-32.1.

⁶² L.R.C. 1985, c. S-19.6.

⁶³ Article 71 de la *Loi canadienne* : les articles 1 à 4 sont entrés en vigueur le 14 mai 1993 (TR/93-75) ; les articles 10 à 13, 15 et 16 sont entrés en vigueur le 11 juin 1993 (TR/93-92) et les articles 5 à 9, 14 et 17 à 70 sont entrés en vigueur le 9 mai 1995 (TR/95-61).

⁶⁴ Éric Lefebvre, *Analyse comparative des lois sur le statut d'artiste et mise à jour des décisions de la CRAAAP et TCRPAP*, Montréal, Service de la formation permanente Barreau du Québec, hiver 2003.

⁶⁵ Articles 9 de la *Loi québécoise* et 25 de la *Loi canadienne*.

⁶⁶ Articles 56 et 58 de la *Loi québécoise* et 16 et 17 de la *Loi canadienne*.

⁶⁷ P.L.90, *Loi modifiant diverses dispositions législatives concernant principalement le régime de négociation et certaines conditions d'engagement dans le domaine du cinéma*, 1^{re} sess., 38^e lég., Québec, 2008 (présentation du projet le 15 mai 2008). Le *Projet de loi 2008-90* fût remplacé par le *Projet de loi 32*, P.L. 32, *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*, 1^{re} sess., 39^e lég., Québec, 2009 (déposé le 1^{er} avril 2009) [Projet de loi 2008-90].

reconnaissance, les effets de la reconnaissance et les ententes collectives restent essentiellement les mêmes et sont similaires à la *Loi canadienne*. Nous pouvons donc poursuivre et terminer la présentation des lois applicables.

Une association autorisée peut demander à la Commission ou au Tribunal canadien à être reconnue pour un ou plusieurs secteurs de négociation⁶⁸. L'une comme l'autre doivent donner avis public du dépôt de toute demande de reconnaissance ou d'accréditation en précisant la date limite pour laquelle d'autres associations peuvent présenter une demande pour le secteur visé (ou partie de ce secteur) ou pour intervenir sur la définition du secteur de négociation recherché⁶⁹. Les artistes, les associations d'artistes, les producteurs et les associations de producteurs peuvent intervenir sur la définition du secteur de négociation⁷⁰. Le tribunal compétent définit le secteur de négociation visé et prend en considération notamment la communauté d'intérêts des artistes ou, selon le cas, des producteurs et l'historique des relations de travail entre les artistes, les associations d'artistes, les producteurs et leurs associations⁷¹. Au sujet de la détermination de la représentativité, seuls les artistes et les associations d'artistes peuvent intervenir devant la Commission ou le Tribunal canadien, le cas échéant⁷².

Lorsque le tribunal compétent est convaincu que l'association est la plus représentative du secteur de négociation, il accorde la reconnaissance ou l'accréditation⁷³. L'association reconnue devient, aux fins de la négociation d'une entente collective ou d'un accord-cadre dans ce secteur, la seule représentante des

⁶⁸ Articles 12 à 15 de la *Loi québécoise* et 23(1) à 25(2) de la *Loi canadienne*.

⁶⁹ Articles 16 de la *Loi québécoise* et 25(3) et 26(2) de la *Loi canadienne*.

⁷⁰ Articles 17 de la *Loi québécoise* et 26(2) de la *Loi canadienne*.

⁷¹ Articles 57 à 59 de la *Loi québécoise* et 26(1) de la *Loi canadienne*.

⁷² Articles 17 2^e alinéa de la *Loi québécoise* et 27(1) et (2) de la *Loi canadienne*.

⁷³ Articles 18 de la *Loi québécoise* et 28(1) de la *Loi canadienne*.

artistes⁷⁴. À ce titre, elle peut transmettre un avis de négociation à une association de producteurs ou à un producteur ne faisant pas partie d'une telle association, selon le cas⁷⁵. L'entente négociée lie le producteur et tous les artistes du secteur de négociation qu'il engage. Lorsqu'une entente est conclue avec une association non reconnue de producteurs, elle lie chaque producteur qui est membre de l'association au moment de la signature de l'entente ou qui le devient par la suite, même s'il cesse de faire partie de l'association⁷⁶. Il est à noter qu'à ce jour, aucune association de producteurs n'est reconnue en vertu des lois québécoise et canadienne alors que plusieurs associations d'artistes sont reconnues et représentent aux fins de la négociation d'une entente collective ou d'un accord-cadre les membres comme les non membres de leur association pour le secteur visé. L'entente négociée énonce les conditions minimales d'engagement des artistes⁷⁷. Par conséquent, l'artiste et le producteur peuvent convenir de conditions plus avantageuses que celles prévues à l'entente collective ou à l'accord-cadre⁷⁸.

1.2 La Loi québécoise

C'est en 1987 que la *Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma*⁷⁹ (*Loi québécoise*) instaure un régime de relations de travail spécifique entre les artistes et les producteurs retenant « (...) leurs services professionnels dans les domaines de production artistique suivants : la scène y compris le théâtre, le théâtre lyrique, la danse et les variétés, le multimédia, le film, le disque et les autres modes d'enregistrement du son, le doublage et

⁷⁴ Articles 26 de la *Loi québécoise* et 28(5) de la *Loi canadienne*.

⁷⁵ Articles 28 de la *Loi québécoise* et 31(1) et 33(3) de la *Loi canadienne*.

⁷⁶ Articles 40 de la *Loi québécoise* et 33(3) de la *Loi canadienne*.

⁷⁷ Articles 27 de la *Loi québécoise* et 33(4) de la *Loi canadienne*.

⁷⁸ Articles 8 de la *Loi québécoise* et 34(4) de la *Loi canadienne*.

⁷⁹ L.R.Q. c. S-32.1.

l'enregistrement d'annonces publicitaires »⁸⁰. Les notions d'artiste et de producteur sont définies à l'article 2 de la *Loi québécoise* et s'entendent :

« **artiste** » une personne physique qui pratique un art à son propre compte et qui offre ses services, moyennant rémunération, à titre de créateur ou d'interprète, dans un domaine visé à l'article 1;

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

Le texte de la définition d'artiste se décline donc en quatre conditions : 1) l'artiste est une personne physique qui pratique un art à son propre compte, 2) il offre ses services à un producteur moyennant rémunération, 3) il pratique un art à titre de créateur ou d'interprète et ce, 4) dans l'un des domaines de production artistique énoncés à l'article 1. En outre, la définition de producteur précise qu'il retient les services de l'artiste en vue de produire ou de représenter en public une œuvre artistique.

Les deux premières conditions seront regroupées dans une analyse du statut professionnel et juridique de l'artiste, car, depuis plus de quatre ans, il existe un débat sur cette question. Malgré son histoire, la *Loi québécoise* bénéficierait à l'artiste pratiquant un art à son propre compte ou non. Afin de mieux comprendre ce litige, il est nécessaire d'exposer les dispositions pertinentes de la *Loi québécoise*, de rappeler certains propos de la ministre Lise Bacon lors de l'adoption du *Projet de loi 90* et d'introduire le principal article portant sur le rapport entre les statuts d'artiste et de salarié. En outre, parce que les décisions et les jugements sont le reflet d'un débat, certains d'entre eux feront l'objet d'une analyse. Par ailleurs, ni ces décisions ni ces

⁸⁰ Article 1 de la *Loi québécoise*. En 2004, le P.L. 42, *Loi modifiant diverses dispositions législatives concernant les artistes professionnels*, 1^{re} sess., 37 lég., Québec, 2004, article 6, (sanctionné le 17 juin 2004), L.Q. 2004, c. 16 modifiait la *Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma* pour ajouter le multimédia aux domaines artistiques visés par cette loi.

jugements ne remettent en cause le fait que la *Loi québécoise* bénéficie à l'artiste dont les services sont retenus par un producteur, moyennant rémunération⁸¹.

Enfin, considérant que l'artiste pratique un art à titre de « créateur » ou « d'interprète », la signification de ces mots doit être précisée. La Commission a interprété ces termes à de nombreuses reprises au cours des ans, mais la décision-clé sur cette question est toujours la toute première décision qu'elle rendait le 7 juillet 1989. Pour la détermination de l'artiste créateur, la Commission recherche « *l'expression d'un talent, d'un savoir exceptionnel ou d'une forme de beauté inédite* ». Nous nous attarderons plus loin sur cette décision de même que sur les autres concernant la production d'une œuvre artistique par un producteur. Nous n'aborderons la question des domaines de production artistique qu'en lien avec les conditions 1, 2 ou 3.

En terminant, signalons que le *Projet de loi 2008-90*⁸², propose d'introduire une nouveauté quant aux personnes visées par la loi. Cette proposition est susceptible d'affecter l'une des quatre conditions définissant l'artiste tel que visé par la loi actuelle. Ces dispositions seront donc analysées en conséquence. En effet, s'il est adopté, la *Loi québécoise* ne bénéficiera plus uniquement aux artistes - créateurs ou interprètes - mais aussi aux techniciens et aux ouvriers travaillant dans les domaines du film et de l'enregistrement d'annonces publicitaires. Présenté par la ministre de la Culture, des Communications et de la Condition féminine comme étant la solution au conflit intersyndical sur les plateaux de cinéma⁸³, le *Projet de loi 2008-90* modifie et

⁸¹ 2623-3494 *Québec Inc. (Café Sarajevo) c. Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs*, D.T.E. 2004T-265 (C.S.) [Café Sarajevo-CS].

⁸² *Projet de loi 2008-90*, *supra* note 67.

⁸³ Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, « Un projet de loi pour faciliter les relations de travail et améliorer certaines conditions de travail des artistes et des techniciens du secteur des productions cinématographiques et télévisuelles » (15 mai 2008), en ligne :

accorde des reconnaissances et définit des secteurs de négociation, et ce, en lieu et place de la Commission, autrement dit en écartant la procédure de reconnaissance prévue à la *Loi québécoise*.

1.2.1 L'artiste : un travailleur salarié ou à son propre compte ?

L'article 2 de la *Loi québécoise* définit l'artiste comme étant « *une personne physique qui pratique un art à son propre compte (...)* ». La personne œuvrant à son propre compte peut également être désignée comme un entrepreneur indépendant⁸⁴ ou un travailleur autonome et la *Loi québécoise* prend en considération les réalités associées à ce statut juridique. À cet effet, l'article 3 de la *Loi québécoise* énonce que l'artiste peut offrir « *ses services personnels au moyen d'une société ou d'une personne morale* » sans perdre le bénéfice de sa protection. Par cet article, la *Loi québécoise* accorde exceptionnellement à la personne qui s'incorpore le bénéfice d'un régime collectif de relations de travail⁸⁵. De plus, afin d'éviter les conflits de juridiction, l'article 5 de la *Loi québécoise* précise qu'elle « (...) *ne s'applique pas à une personne dont les services sont retenus pour une occupation visée par une accréditation accordée en vertu du Code du travail (...) ou par un décret adopté en vertu de la Loi sur les décrets de convention collective (...)* ». Qui plus est, afin d'éviter les débats sur les critères distinguant l'entrepreneur indépendant du salarié⁸⁶ et de simplifier la preuve qu'une personne pratique un art à son compte, l'article 6 de la *Loi québécoise* énonce la présomption suivante :

Salle de presse du Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine
<<http://www.mcc.gouv.qc.ca>> [Communiqué du MCC].

⁸⁴ Articles 2098 et 2099 du Code civil du Québec. L'entrepreneur ou le prestataire de services s'engage envers le client à réaliser un ouvrage ou à fournir un service moyennant un prix à être payé par le client. Il n'existe pas de lien de subordination entre l'entrepreneur ou le prestataire de service et le client.

⁸⁵ Voir notamment : Norman A. Dionne et Laurent Lesage, « Le rapport entre les statuts d'artiste et de salarié : développements récents » (2008) 291 *Développements récents en droit du divertissement*, Montréal, Éditions Yvon Blais, 58 [Dionne et Lesage, « Statuts d'artiste et de salarié »].

⁸⁶ *Ibid.*

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

Morin, Brière et Roux indiquent que l'objectif de la présomption de l'article 6 est de permettre à l'artiste d'acquérir le statut de professionnel⁸⁷. En effet, lors de l'adoption du *Projet de loi 90* en 1987, la ministre Bacon expliquait que la présomption de l'article 6 « (...) établit clairement que les rapports entre les deux parties ne créent pas de liens de subordination. En conséquence, les contrats collectifs échappent aux lois habituelles des relations de travail et aux règles courantes de la négociation. »⁸⁸

D'ailleurs, Dionne et Lesage mentionnent que l'objectif de la *Loi québécoise* est « (...) [d'] établir un régime collectif de travail au bénéfice d'artistes qui travaillent à leur propre compte et qui ne peuvent se prévaloir des avantages du Code du travail parce qu'ils ne sont pas des salariés. »⁸⁹ Ils soulignent que la Commission exprimait le même avis dans les décisions *Café Sarajevo*⁹⁰ et *Hippodrome de Montréal*⁹¹. À ces deux décisions s'ajoute celle de *Place d'à Côté* où la Commission précisait que la définition d'artiste « (...) traduit cette réalité de l'artiste en tant que travailleur autonome (...). »⁹² En outre, dans la décision *l'En-Tailleur*, la Commission des relations de travail (CRT) confirmait que : « [l]e fait d'être artiste ne fait pas partie des exclusions et, en adoptant la Loi, le législateur n'a pas amendé l'article 1 l) du

⁸⁷ Fernand Morin, Jean-Yves Brière et Dominic Roux, *Le droit de l'emploi au Québec*, 3^e éd., Montréal, Wilson & Lafleur, 2006.

⁸⁸ Québec, Assemblée nationale, *Journal des débats*, vol. 29, no 159 (17 décembre 1987) à la p. 10849 [Journal des débats 17 décembre 1987].

⁸⁹ Dionne et Lesage, « Statuts d'artiste et de salarié », *supra* note 85 aux pp. 63-64.

⁹⁰ *Guilde de musiciens du Québec c. Café Sarajevo*, 2002 C.R.A.A.A.P. 361, inf. par *Café Sarajevo-CS*, *supra* note 81.

⁹¹ *Guilde des musiciens du Québec c. Hippodrome de Montréal inc.* [2003] R.J.D.T. 1700 au para. 101.

⁹² *9071-7570 Québec inc. (La Place à Côté) et Guilde des musiciens du Québec*, 2004 C.R.A.A.A.P. 397 au para. 93.

*Code pour en exclure les artistes. Aucun élément de preuve ne permet de qualifier les musiciens travaillant pour le requérant dans l'une ou l'autre des exclusions prévues*⁹³. » La CRT rejetait ainsi les prétentions de la GMQ selon lesquelles elle était la seule association à pouvoir représenter les musiciens du Québec et que les artistes n'étaient pas assujettis au *Code du travail*, mais uniquement à la *Loi québécoise*.

En somme, la personne qui pratique un art et qui est engagée comme salarié bénéficie de la protection du régime général alors que celui qui est à son propre compte bénéficie de la protection de la *Loi québécoise*.

Ces décisions datent des années 2003 et 2004. Or dès la fin de 2004, dans les affaires *Cabane à sucre Chez Dany*, *Spiderwick Productions* et *APASQ*, la Commission concluait que la *Loi québécoise* bénéficie à l'artiste à son propre compte ou non. Ces décisions nécessitent que nous nous attardions aux faits, aux prétentions des parties de même qu'aux motifs de la Commission afin d'établir les raisons pour lesquelles le statut juridique de l'artiste assujetti à la *Loi québécoise* ne serait plus celui de l'artiste à son propre compte. Dans l'affaire *Spiderwick Productions*, les décisions de la CRT permettent également d'exposer les circonstances entourant la présentation du *Projet de loi 2008-90*. Compte tenu des changements significatifs découlant des décisions de la Commission et de la CRT, le débat a été porté devant la Cour supérieure et la Cour d'appel, qui ont rendu un premier jugement dans l'affaire *Cabane à sucre Chez Dany*.

⁹³*L'En-tailleur et Union des employées et employés de service, section locale 800*, 2004 QCCRT 0254 [L'En-Tailleur]. Voir aussi : Dionne et Lesage, « Statuts d'artiste et de salarié », *supra* note 85 aux pp. 66-68.

*Cabane à sucre Chez Dany*⁹⁴

En 2003, la GMQ transmettait un avis de négociation à la Cabane à sucre Chez Dany (Chez Dany) afin de négocier les conditions minimales d'engagement de musiciens. À cet avis de négociation, Chez Dany répondait à la GMQ que l'accordéoniste concerné, monsieur Mario Veillette, était un salarié et non un travailleur autonome et que par conséquent, il ne la reconnaissait pas comme sa représentante exclusive aux fins de la négociation d'une entente collective. À la suite de ce refus, la GMQ déposait à la Commission une requête visant à faire déclarer que Chez Dany était un producteur au sens de la *Loi québécoise* et à le contraindre à négocier avec elle. Lors de l'audition, Chez Dany faisait la preuve que monsieur Veillette était un salarié au sens du *Code du travail*⁹⁵ et réitérait que la *Loi québécoise* bénéficiait à celui qui est à son propre compte.

Dans sa décision, la Commission indiquait que monsieur Veillette était effectivement un salarié et qu'elle aurait donné raison à Chez Dany si la définition de l'artiste n'était pas complétée par les articles 5 et 6 de la *Loi québécoise*⁹⁶. À son avis, ces articles ne faisaient pas de distinction entre les statuts de salarié et de travailleur autonome⁹⁷. Interprétant de manière littérale l'article 5, la Commission affirmait que « *la qualité de salarié n'est pas l'élément retenu par le législateur pour déterminer si une*

⁹⁴ *Guilde des musiciens du Québec et Cabane à sucre Chez Dany*, 2004 C.R.A.A.P. 406 [Chez Dany-CRAAAP]. Requête en révision judiciaire accueillie : 9009-0531 *Québec inc. c. La Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs*, D.T.E. 2006T-383 (C.S.) [Chez Dany-CS]. Requête en permission d'appeler accueillie : *Guilde des musiciennes et musiciens du Québec c. 9009-0531 Québec inc.*, 2006 QCCA 909 [Chez Dany-Permission CA]. Requête en révision judiciaire rejetée : *Guilde des musiciennes et musiciens du Québec c. 9009-0531 Québec inc.*, 2008 QCCA 331 [Chez Dany-CA]. Voir aussi : Dionne et Lesage, « Statuts d'artiste et de salarié », *supra* note 85 aux pp. 72-78.

⁹⁵ Monsieur Veillette interprétait des « reels » moyennant un salaire hebdomadaire de sept cents dollars. Depuis son embauche en 2001, il travaillait exclusivement pour la cabane à sucre et sous sa direction. En basse saison, il était mis à pied et il recevait des prestations d'assurance emploi.

⁹⁶ *Chez Dany-CRAAAP*, *supra* note 94 aux para. 60-62.

⁹⁷ *Ibid.* aux para. 64 et 67.

personne est exclue a priori de l'application de la Loi. C'est l'existence d'une accréditation ou d'un décret qui est déterminante⁹⁸. » Ainsi, seule la personne occupant une fonction visée par une accréditation ou un décret pouvait être soustraite de l'application de la *Loi québécoise*⁹⁹. En outre, la Commission soulignait que la présomption de l'article 6 devait permettre à une personne ne travaillant pas à son propre compte de bénéficiaire, par fiction juridique, du statut de travailleur autonome¹⁰⁰. À son avis, l'intention du législateur était d'assurer à l'artiste, qu'il soit à son propre compte ou non, un régime continu de représentation¹⁰¹. Elle concluait que monsieur Veillette était un artiste au sens de la *Loi québécoise* et déclarait Chez Dany producteur. Elle lui ordonnait de débiter et de poursuivre la négociation d'une entente collective avec la GMQ.

Chez Dany déposait une requête en révision judiciaire de cette décision à la Cour supérieure. Suivant le dépôt de cette requête, des associations d'artistes et des associations de producteurs déposaient des demandes d'intervention à titre conservatoire¹⁰². La GMQ, l'UDA et l'Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS) demandaient à la Cour supérieure de rejeter la requête en révision judiciaire alors que Chez Dany et les autres intervenants lui demandaient de réviser la décision de la Commission en raison d'erreurs multiples¹⁰³. Ils soumettaient notamment que contrairement à ce que la Commission affirmait, l'intention du législateur était de créer un régime conférant aux personnes qui pratiquent un art à leur propre compte le droit d'association et le droit à la négociation

⁹⁸ *Ibid.* au para. 64.

⁹⁹ *Ibid.* aux para. 64-65.

¹⁰⁰ *Ibid.* aux para. 66-69, 78.

¹⁰¹ *Ibid.* au para. 70.

¹⁰² Associations d'artistes reconnues : l'UDA et l'AQTIS. Associations de producteurs non reconnues : l'Association des producteurs conjoints (APC), l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ) Inc. et l'Association des producteurs de films et de télévision du Québec (APFTQ). Intervention à la Cour supérieure : Voltige Inc., producteur ne faisant pas partie d'une association : [Intervenants-Cabane à sucre Chez Dany].

¹⁰³ Prétentions de Chez Dany : *Chez Dany-CS*, *supra* note 94 aux para. 66-82.

des conditions d'engagement. Ils alléguaient que l'article 6 ne tenait pas lieu de fiction juridique, mais constituait plutôt une présomption légale permettant de simplifier la preuve visant à établir qu'une personne pratique un art à son propre compte. À leur avis, cette présomption trouvait application uniquement lorsque certains faits étaient prouvés ; or, monsieur Veillette ne s'obligeait pas « *habituellement envers un ou plusieurs producteurs au moyen de contrats portant sur des prestations déterminées* »¹⁰⁴. Ils ajoutaient que la restriction de l'article 5 ne signifiait pas que toute autre personne était assujettie à la *Loi québécoise*¹⁰⁵. L'objectif de cet article était plutôt d'éviter les chevauchements d'accréditations¹⁰⁶.

Le 27 mars 2006, la Cour supérieure accueillait la requête en révision judiciaire de la décision rendue par la Commission¹⁰⁷. Le juge Claude Larouche mentionnait que « (...) *ce n'est que par le jeu de l'application de cette présomption que la Commission arrive à la conclusion que l'accordéoniste de Chez Dany est un artiste au sens de la Loi (...).* »¹⁰⁸ Il précisait que la présomption de l'article 6 « *est un moyen additionnel de preuve au titre de la présomption* »¹⁰⁹ et non une fiction juridique, et que par conséquent, elle est applicable « *si toutes les conditions et tous les critères sont rencontrés* »¹¹⁰. Dans ce cas, il lui apparaissait clairement que « *la Commission a fait fi des éléments factuels qui ont été établis devant elle par la requérante.* »¹¹¹ Il concluait en indiquant que :

¹⁰⁴ Articles 2846 et 2847 C.c.Q. En accord avec *Conseil du Québec de la Guilde canadienne des réalisateurs et Association des producteurs de films et de télévision du Québec et Ciné Qua Non Films*, [2004] R.J.D.T. 1648 (D.T.E. 2004T-1052).

¹⁰⁵ En accord avec *Association des producteurs de films et de télévision du Québec (APFTQ) et Productions Pixart inc. et La Société des auteurs, recherchistes, documentalistes et compositeurs (SARDeC), T.A.*, 17 juin 1996, sentence arbitrale rendue par Me Richard Marcheterre [Pixart].

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Chez Dany-CS*, *supra* note 94.

¹⁰⁸ *Ibid.* au para. 144.

¹⁰⁹ *Ibid.* au para. 146.

¹¹⁰ *Ibid.* au para. 144.

¹¹¹ *Ibid.* au para. 166.

[155] (...) la Commission commet une erreur fondamentale en statuant que l'accordéoniste est un artiste au sens de la Loi alors que l'article 2 de celle-ci est sans équivoque quant au fait que l'artiste est « une personne physique qui pratique un art à son propre compte... ».

[...]

[163] Mettre en œuvre l'application de la présomption prévue à l'article 6 de la Loi pour créer par « fiction juridique » un résultat contraire à la preuve des faits réels et authentiques ne nous apparaît pas soutenable juridiquement.

La Cour supérieure déclarait que Chez Dany n'était pas un producteur au sens de la *Loi québécoise*.

Le 21 février 2008, la Cour d'appel du Québec confirmait le jugement de la Cour supérieure¹¹² et rejetait le pourvoi des appelantes. Outre la question sur la norme de contrôle applicable, la Cour d'appel devait déterminer si le juge de la Cour supérieure avait erré « *en concluant que la décision rendue par la Commission en application de la présomption prévue à l'article 6 de la Loi est manifestement déraisonnable.* »¹¹³ Le juge René Dussault conclut que selon les faits prouvés, la décision de la Commission était effectivement manifestement déraisonnable¹¹⁴. Malgré ces jugements de la Cour supérieure et de la Cour d'appel, la Commission a poursuivi sa nouvelle approche dans les décisions *Spiderwick Productions* et *APASQ*.

¹¹² *Chez Dany-CA*, *supra* note 94 aux para. 53-55.

¹¹³ *Ibid.* au para. 25.

¹¹⁴ *Ibid.* aux para. 56 et 65.

*Spiderwick Productions*¹¹⁵

Depuis l'automne 2005, l'Alliance internationale des employés de scène, de théâtre, techniciens de l'image, artistes et métiers connexes des États-Unis, ses territoires et du Canada, FAT-COI, CTC, FTQ, section locale 514 et section locale 667 (AIEST 514 et 667) et l'AQTIS s'opposent afin d'obtenir l'adhésion des techniciens oeuvrant sur les plateaux de cinéma au Québec. AIEST 514 et 667 sont des syndicats américains constitués selon la *Loi sur les syndicats professionnels*¹¹⁶. L'AQTIS, issue de la fusion du Syndicat des techniciennes et techniciens du cinéma et de la vidéo (STCVQ) et de l'Association des professionnels de la vidéo du Québec (APVQ), est une association d'artistes reconnue au sens de la *Loi québécoise* pour trois secteurs de négociation totalisant pour le support film, quinze fonctions (anciennement le secteur du STCVQ)¹¹⁷ et pour le support magnétoscopique, vingt fonctions (anciennement les secteurs de l'APVQ)¹¹⁸ dont la plupart sont identiques à celles du secteur pour le support film¹¹⁹. En outre, l'AQTIS agit également comme agente négociatrice pour des non-artistes soit, des techniciens et des ouvriers œuvrant dans les milieux du cinéma et de la télévision, occupant plus d'une centaine d'autres

¹¹⁵ *Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS) et Spiderwick Productions inc. et Alliance internationale des employés de scène, de théâtre, techniciens de l'image, artistes et métiers connexes des États-Unis, ses territoires et du Canada, FAT-COI, CTC, FTQ, (AIEST) sections locales 514 et 667*, 2006 C.R.A.A.A.P. 426 (requête en révision judiciaire : C.S. 500-17-034108-061 et requête pour suspension des procédures : C.S. 500-17-034117-062) [AQTIS et Spiderwick-CRAAAP]. Voir aussi : Dionne et Lesage, « Statuts d'artiste et de salarié », *supra* note 85 aux pp. 68-72.

¹¹⁶ L.R.Q. c. S-40.

¹¹⁷ Secteur de négociation du STCVQ : « Les monteurs, monteurs sonores, chefs décorateurs, peintres scéniques, chefs maquilleurs, maquilleurs effets spéciaux, maquilleurs, assistants-maquilleurs, créateurs de costumes, chefs coiffeurs, coiffeurs, directeurs de la photographie, caméramans, cadreur, photographes de plateau, pigistes œuvrant dans l'industrie du cinéma à l'occasion de la création et de la production d'un film. »

¹¹⁸ Secteur de négociation de L'APVQ : « Les personnes œuvrant à la production de documents ou d'œuvres audiovisuels sur support magnétoscopique dans les fonctions suivantes : (...) », c'est-à-dire l'enregistrement des images et du son sur bande magnétique (vidéo), par opposition par exemple, à l'œuvre cinématographique enregistrée sur film.

¹¹⁹ *Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS) et Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec (ARRQ) et Association des producteurs de films et de télévision du Québec (APFTQ)*, 2005 C.R.A.A.A.P. 411 [AQTIS].

fonctions que celles énumérées aux trois secteurs de négociation pour lesquels elle est reconnue. Pour ces fonctions non artistiques, l'AQTIS n'est ni reconnue au sens de la *Loi québécoise* ni accréditée en vertu de *Code du travail* et par conséquent, les producteurs n'ont aucune obligation de négocier avec elle une entente collective.

Au fil des ans, l'AQTIS a néanmoins conclu avec l'Association des producteurs de films et de télévision du Québec (APFTQ) des ententes collectives énonçant les conditions de travail minimums des artistes qu'elle représente (les vingt fonctions énumérées aux trois secteurs de négociation) mais aussi celles des non-artistes (pour environ cent cinquante fonctions autres que celles énumérées aux trois secteurs de négociation)¹²⁰. L'APFTQ étant une association de producteurs non reconnue au sens de la *Loi québécoise*, ces ententes collectives lient exclusivement ses membres¹²¹ et les permissionnaires¹²² de son association. Si rien n'interdit à une association d'artistes de négocier les conditions d'engagement de non-artistes¹²³, les arbitres Jobin et Marcheterre avaient conclu que l'effet de la loi ne peut être invoqué et qu'en conséquence, les dispositions d'une entente collective ne s'appliquent pas à des personnes qui ne sont ni visées par la *Loi québécoise* ni par un secteur de négociation¹²⁴. Les dispositions de la loi ne sont pas opposables à toutes les

¹²⁰ Entente collective film entre l'Association des producteurs de films et de télévision du Québec (APFTQ) et l'Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS) (1^{er} juillet 2005 au 30 juin 2008). Entente collective support magnétoscopique entre l'Association des producteurs de films et de télévision du Québec (APFTQ) et l'Association des professionnelles et professionnels de la vidéo du Québec (APVQ), (15 octobre 2001 au 1^{er} octobre 2004).

¹²¹ Articles 40, 42.3 et 42.4 de la *Loi québécoise*.

¹²² Généralement, un permissionnaire est une personne ou société qui s'engage à respecter une entente collective spécifique sans être membre de l'association de producteurs. Pour ce faire, elle doit signer une reconnaissance de juridiction et acquitter des frais.

¹²³ Voir *Tremblay et Association des professionnels de la vidéo du Québec (APVQ)*, 1998 C.R.A.A.A.P. 93. Voir notamment *Guilde des musiciens du Québec et Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ)* 2004 C.R.A.A.A.P. 394 au para. 97 (requête en révision judiciaire accueillie : C.S. 500-17-018527-039). *Guilde des musiciens et musiciennes du Québec et Société professionnelle des auteurs et des compositeurs du Québec (SPACQ) et als.*, 2008 C.R.A.A.A.P. 438 [GMQ et SPACQ].

¹²⁴ *Association des professionnelles et professionnels de la vidéo du Québec et Association des producteurs de films et de télévision du Québec (Opération Tango)* D.T.E. 99T-843 (T.A.) à la p. 28

personnes visées par l'entente collective¹²⁵, celle-ci bénéficiant essentiellement à l'artiste au sens de la *Loi québécoise*¹²⁶.

En somme, pour les personnes qui ne sont ni visées par la *Loi québécoise* ni par un secteur de négociation, l'AQTIS et l'APFTQ concluaient un « *gentlemen's agreement* » qu'ils désignaient sous l'appellation d'entente collective. Cependant, aux fins d'une contestation, seules les dispositions s'appliquant à un artiste, pour une fonction visée par l'un des secteurs de négociation accordés à l'AQTIS, étaient opposables aux parties. Les productions cinématographiques qui engageaient des salariés, pratiquant un art ou non, étaient en champ libre en vertu du *Code du travail*. C'est du moins l'avis d'AIEST 514 et 667.

De juin à octobre 2006, quinze producteurs québécois et américains, pour autant de films, faisaient l'objet de requêtes en accréditation par AIEST 514 et/ou 667 et/ou l'AQTIS. Les unités de négociation recherchées par AIEST 514 et 667 chevauchaient en partie les secteurs de négociation pour lesquels l'AQTIS est reconnue. De ces quinze producteurs, treize étaient membres ou permissionnaires de l'APFTQ et par conséquent, liés par les ententes collectives conclues avec l'AQTIS. Alors qu'AIEST 514 et 667 tentaient d'être accréditées pour représenter des salariés occupant des fonctions artistiques, techniques et autres, l'AQTIS prétendait qu'elle était la seule représentante des artistes et que les ententes collectives conclues avec l'APFTQ étaient applicables. Sur ce dernier point, l'APFTQ appuyait l'AQTIS, mais nous y reviendrons. Aux fins de ce mémoire, seules les requêtes en accréditation

(requête en révision judiciaire rejetée : *Association des professionnelles et professionnels de la vidéo du Québec (APVQ) c. Jobin*, D.T.E. 2001T-541 (C.S.) [Opération Tango] et *Pixart*, supra note 105.

¹²⁵ *Pixart*, supra note 105 aux pp. 9 et ss.

¹²⁶ Voir *Union des artistes et Association des producteurs de films et de télévision du Québec*, sentence arbitrale rendue par Me François Hamelin le 2 mai 1996, (T.A.) à la p. 30 [Productions Mag 2].

visant Spiderwick Productions seront analysées, car elles sont à l'origine des premières décisions de la CRT et de la Commission dans ce conflit.

Le conflit intersyndical avait cours alors que le nombre de productions cinématographiques canadiennes et étrangères chutait. Dans ces circonstances, la principale préoccupation des membres de l'AQTIS était de maximiser leur chance d'obtenir du travail¹²⁷. Croyant que l'implantation d'un syndicat américain au Québec augmenterait le nombre de films américains tournés dans la province¹²⁸, ils réclamaient de l'AQTIS qu'elle négocie avec AIEST 514 et 667 une entente de cohabitation¹²⁹. Respectant son mandat, l'AQTIS proposait à AIEST 514 et 667 de leur céder les productions de *majors* (par opposition aux producteurs indépendants)¹³⁰. Bien qu'elles aient refusé cette proposition, les discussions entre les parties se sont poursuivies. Dans cet esprit de collaboration, l'AQTIS donnait sa parole au *major* Paramount Pictures qu'il ne se retrouverait pas au centre d'un conflit pour la représentation des personnes travaillant sur le plateau du film *Spiderwick Chronicles*. Elle prenait cet engagement au profit d'AIEST 514 qui déposait une requête en accréditation le 14 juin 2006¹³¹.

¹²⁷Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son, Communiqué, (23 février 2006), en ligne : Tous les communiqués de l'AQTIS <www.aqtis.qc.ca>.

¹²⁸Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son, « Communiqué, (29 mai 2006), en ligne : Tous les communiqués de l'AQTIS <www.aqtis.qc.ca>.

¹²⁹Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son, Communiqué, « Fête des travailleurs » (1^{er} mai 2006), en ligne : Tous les communiqués de l'AQTIS <www.aqtis.qc.ca>.

¹³⁰Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS), Communiqué, « L'assemblée du 25 mai 2006 ou l'art d'utiliser les règles démocratiques » (26 mai 2006), en ligne : Tous les communiqués de l'AQTIS <www.aqtis.qc.ca>. Proposition de l'AQTIS à IATSE : « *Que toutes les productions des producteurs membres du AMPTP et leurs affiliés, incluant les productions indépendantes financées à plus de 51 % par les majors relèvent de IATSE. Les autres productions relèvent de l'AQTIS. Dans le respect des lois du Québec.* »

¹³¹Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS), Communiqué, « Négociations sur la représentation des techniciens. Un geste d'IATSE provoque la fin de l'accalmie. » (4 juillet 2006), en ligne : Tous les communiqués de l'AQTIS <www.aqtis.qc.ca> [Communiqué AQTIS 4-07-06].

Malgré ces pourparlers, le 28 juin 2006, Aiest 514 et 667 déposaient des requêtes en accréditation à l'endroit de JTCE, un producteur indépendant américain, permissionnaire de l'APFTQ. Dès lors, l'AQTIS n'avait plus aucun doute à l'effet qu'Aiest 514 et 667 convoitaient la représentation de toutes les productions tournées au Québec et non uniquement celles de *majors*. Les négociations entre les parties furent rompues¹³². L'AQTIS indiquait par communiqué qu'elle entendait prendre tous les moyens nécessaires pour protéger les intérêts de ses membres et pour respecter ses obligations contractuelles avec les producteurs¹³³. Elle déposait à la CRT des demandes en intervention visant à s'opposer à ces requêtes en accréditation¹³⁴. Des demandes similaires suivront dans l'affaire Spiderwick Productions et c'est de cette affaire que nous tirons les arguments des parties.

Avant la rupture des négociations, Aiest 514 avait déposé une requête en accréditation afin de représenter les salariés engagés pour la production du film *Spiderwick Chronicles*. Le 15 août 2006, Aiest 667 avait fait de même. Un mois plus tard, l'AQTIS transmettait à Spiderwick Productions un avis de négociation¹³⁵. À cet avis de négociation, Spiderwick Productions répondait qu'il n'y avait pas lieu de débiter les négociations tant que la CRT n'avait pas statué sur les requêtes en accréditation¹³⁶. À la suite de ce refus, l'AQTIS demandait à la Commission d'ordonner à Spiderwick Productions de débiter les négociations et de désigner un

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.* Voir aussi : Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS), Communiqué, « IATSE refuse le compromis offert par les techniciens de l'AQTIS » (13 juillet 2006), en ligne : Tous les communiqués de l'AQTIS <www.aqtis.qc.ca>.

¹³⁴ *Alliance internationale des employés de scène, de théâtre, techniciens de l'image, artistes et métiers connexes des États-Unis, ses territoires et du Canada, FAT-COI, CTC, FTQ, sections locales 514 et 667 c. JTCE limited et Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS) et Association des producteurs de films et de télévision du Québec (APFTQ)*, 2006 QCCRT 0503 [Aiest 514 et 667 c. JTCE-CRT].

¹³⁵ *AQTIS et Spiderwick –CRAAAP*, *supra* note 115 aux para. 1 et 3 : le 12 juin 2006, l'AQTIS transmettait un avis de négociation à Paramount Pictures, propriétaire de Spiderwick Productions.

¹³⁶ *AQTIS et Spiderwick –CRAAAP*, *supra* note 115 au para. 11.

médiateur¹³⁷. L'AQTIS invoquait la restriction de l'article 5 de la *Loi québécoise* et soutenait que la loi s'appliquait tant et aussi longtemps qu'une requête en accréditation n'était pas accordée par la CRT¹³⁸.

Dans une décision rendue séance tenante le 9 novembre 2006, la Commission ordonnait effectivement à Spiderwick Productions de commencer les négociations avec l'AQTIS¹³⁹. Dans sa décision écrite, elle indiquait que la seule raison qui lui permettrait de rejeter ces demandes était que la *Loi québécoise* serait inapplicable en raison de la restriction de l'article 5¹⁴⁰. Fait étonnant, la Commission citait de longs extraits de la décision *Cabane à sucre Chez Dany* sans préciser que la Cour supérieure avait révisé cette décision quelques mois auparavant¹⁴¹. Elle réitérait notamment que « *la qualité de salarié n'était pas l'élément retenu par le législateur pour déterminer si une personne est exclue* » du champ d'application de la *Loi québécoise* et que seule la personne qui occupe une fonction visée par une accréditation ou un décret peut être soustraite de son application¹⁴². Elle réaffirmait que l'artiste, peu importe qu'il soit à son propre compte ou non, ne devait pas être « *privé des avantages de l'accréditation quand elle existe ou à défaut, de la reconnaissance accordée en vertu de la Loi.* »¹⁴³ Elle estimait que le fait que des requêtes en accréditation aient été déposées par AIEST 514 et 667 ne pouvaient avoir pour conséquence de suspendre l'obligation pour Spiderwick Productions de débiter les négociations avec l'AQTIS.

¹³⁷ *Ibid.* au para. 4.

¹³⁸ *Ibid.* au para. 15.

¹³⁹ *Ibid.* au para. 9.

¹⁴⁰ *Ibid.* aux para. 32-33.

¹⁴¹ *Chez Dany-CS et Chez Dany-Permission CA*, *supra* note 94. À l'été 2006, la Cour d'appel autorisait les associations d'artistes en cause à interjeter appel du jugement de la Cour supérieure.

¹⁴² *AQTIS et Spiderwick –CRAAAP*, *supra* note 115 au para. 35.

¹⁴³ *Ibid.*

Précédant ce recours devant la Commission, l'AQTIS et l'APFTQ avaient demandé à la CRT d'accueillir leurs requêtes en intervention et visant à s'opposer à la requête en accréditation d'AIEST 514. L'AQTIS invoquait qu'elle était la seule représentante des artistes et que l'unité d'accréditation recherchée par AIEST 514 chevauchait en partie ses secteurs de négociation. Elle souhaitait notamment présenter à la CRT une preuve sur « (...) *le caractère essentiellement temporaire des activités de production de films, sur le statut de travailleurs à leur compte des artistes et des autres personnes, incorporées ou non, et la nature de leur contrat à prestations déterminées* (...) »¹⁴⁴ Pour sa part, l'APFTQ mentionnait que certaines personnes visées par la requête en accréditation n'étaient pas des salariés au sens du *Code du travail*, mais plutôt des artistes au sens de la *Loi québécoise* représentées de façon exclusive par l'AQTIS¹⁴⁵. Elle soulignait que plusieurs d'entre elles fournissaient leurs services par l'entremise d'une société ou d'une personne morale et que par conséquent, elles n'étaient pas des salariées. Elle ajoutait que la « *nature d'une production cinématographique, laquelle est, par définition, de très courte durée, s'oppose au processus de négociation collective mis en place par le Code.* »¹⁴⁶

En outre, l'APFTQ demandait notamment à la CRT de constater que le *Code du travail* était inopposable et inapplicable aux personnes visées par la requête en accréditation d'AIEST 514 en raison des ententes collectives conclues avec l'AQTIS en vertu de la *Loi québécoise* et du *Code civil du Québec*¹⁴⁷. À son avis, si la CRT accréditait AIEST 514, elle superposerait deux régimes collectifs de négociation, ce

¹⁴⁴ *Alliance internationale des employés de scène, de théâtre, techniciens de l'image, artistes et métiers connexes des États-Unis, ses territoires et du Canada, FAT-COI, CTC, FTQ, section locale 514 c. Spiderwick productions inc. et Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS) et Association des producteurs de films et de télévision du Québec (APFTQ)*, 2006 QCCRT 0502 au para. 27 (requête en révision judiciaire : 500-17-034885-072) [AIEST 514 c. Spiderwick-CRT].

¹⁴⁵ *Ibid.* au para. 10.

¹⁴⁶ *AIEST 514 c. Spiderwick-CRT*, *supra* note 144 au para. 15.

¹⁴⁷ *Ibid.* au para. 43.

qui était contraire à l'intention du législateur¹⁴⁸. Elle arguait que cette accréditation aurait pour conséquence de mettre fin au régime de relations de travail instauré par la *Loi québécoise* et serait en contradiction avec les ententes collectives conclues avec l'AQTIS. Elle concluait que le régime général portait atteinte « à l'exercice de la liberté syndicale dont bénéficient actuellement les personnes œuvrant dans l'industrie de la vidéo et du cinéma »¹⁴⁹.

Aiest 514 faisait plutôt valoir à la CRT qu'une personne engagée comme salarié a le droit d'adhérer à une association accréditée en vertu du *Code du travail* et simultanément être membre d'une association d'artistes reconnue en vertu de la *Loi québécoise*. Au soutien de sa prétention, elle citait la restriction de l'article 5 de la *Loi québécoise*. Aiest 514 s'opposait également aux requêtes de l'APFTQ au motif qu'elle n'était pas une association de producteurs reconnue en vertu de la *Loi québécoise* et que Spiderwick Productions n'était ni membre ni permissionnaire de l'association. À son avis, l'APFTQ plaidait pour autrui.

Le commissaire Guy Roy rejetait effectivement les requêtes en intervention et en irrecevabilité de l'APFTQ au motif qu'elle n'avait pas un intérêt direct pour agir. Il précisait néanmoins que l'APFTQ faisait erreur en concluant que la CRT ne pouvait pas accréditer un syndicat en raison de la conclusion de contrats civils¹⁵⁰. Il rappelait qu'en vertu du *Code du travail*, la CRT détermine si les personnes visées par une requête en accréditation sont des salariés et si l'unité est appropriée¹⁵¹. L'APFTQ conteste présentement cette décision devant la Cour supérieure¹⁵². Par ailleurs, le commissaire accueillait la requête en intervention de l'AQTIS en soulignant que sa

¹⁴⁸ *Ibid.* au para. 43.

¹⁴⁹ *Ibid.* aux para. 44-45.

¹⁵⁰ *Ibid.* aux para. 82-83.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Aiest 514 c. Spiderwick-CRT, supra note 144.*

présence au débat était essentielle. Il lui permettait d'intervenir « (...) *afin de déterminer s'il y a conflit entre la Loi et le Code ou si au contraire, les deux lois peuvent être appliquées de façon harmonieuse.* »¹⁵³

Le conflit intersyndical provoquait l'annulation de tournages dans la province causant des pertes économiques de plusieurs millions de dollars. Afin d'aider l'AQTIS et AIEST 514 et 667 à résoudre leur litige, le gouvernement du Québec nommait un médiateur. Elles concluaient une première entente entérinée par les membres de l'AQTIS le 1^{er} mars 2007¹⁵⁴. Cette entente prévoyait l'arrêt des hostilités pour six mois. D'autres ententes furent signées depuis, dont celle du 14 mai 2008¹⁵⁵ qui est à l'origine du *Projet de loi 2008-90*¹⁵⁶. Si ce projet de loi se veut une solution à ce litige, il n'en demeure pas moins que le litige ne résulte pas d'un conflit entre la *Loi québécoise* et le *Code du travail*, mais plutôt du choix du législateur de limiter la portée de la *Loi québécoise* à l'artiste ne bénéficiant pas des avantages du *Code du travail*. En d'autres termes, ces lois peuvent s'appliquer de façon harmonieuse tant et aussi longtemps que la Commission n'interprète pas de manière littérale et sans tenir compte de l'économie générale de la loi et des autres dispositions, l'article 5 de la *Loi québécoise*. Les décisions concernant les demandes de reconnaissance de l'Association des professionnels des arts de la scène du Québec (APASQ) à travers les années illustrent parfaitement ce propos.

¹⁵³ *Ibid.* au para. 63.

¹⁵⁴ Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS), Communiqué, « Faits saillants de l'entente AQTIS-AIEST du 24 février 2007 » (2 mars 2007), en ligne : Tous les communiqués de l'AQTIS <www.aqtis.qc.ca>.

¹⁵⁵ Alliance internationale des employés de scène, de théâtre, techniciens de l'image, artistes et métiers connexes des États-Unis, ses territoires et du Canada, FAT-COI, CTC, FTQ, section locale 514, Communiqué, (22 juillet 2008), en ligne : Alliance internationale des employés de scène, de théâtre, techniciens de l'image, artistes et métiers connexes des États-Unis, ses territoires et du Canada, FAT-COI, CTC, FTQ, section locale 514 <www.iatse.net>. Une autre entente de principe est intervenue le 27 juin 2008, entérinée par les membres de l'AQTIS le ou vers le 28 juillet 2008.

¹⁵⁶ Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS), Communiqué, « Lettre de M. Gilles Charland au sujet de l'entente AQTIS/AIEST » (18 juillet 2008), en ligne : Dernière nouvelle de l'AQTIS <www.aqtis.qc.ca>.

*L'APASQ*¹⁵⁷

En 1992, l'Alliance internationale des employés de scène, de théâtre, techniciens de l'image, artistes et métiers connexes des États-Unis, ses territoires et du Canada, FAT-COI, CTC, FTQ AIEST, section local 56 (AIEST 516) demandait à la Commission d'être autorisée à intervenir parce qu'à son avis, le secteur de négociation recherché par l'APASQ visait des salariés au sens du *Code du travail*. AIEST 516 demandait donc à la Commission de déclarer que la demande de reconnaissance était irrecevable ou, à tout le moins, que le secteur de négociation était inapproprié. À titre d'argument subsidiaire, elle lui proposait de modifier le libellé du secteur afin d'exclure expressément les salariés. Avant qu'il n'y ait audition, l'APASQ acquiesçait à cette suggestion et amendait sa demande de reconnaissance afin d'exclure expressément les salariés de son secteur¹⁵⁸. Elle avisait la Commission et les intervenantes qu'une entente était intervenue avec AIEST 516 et demandait à la Commission d'en donner acte. Bien que la Commission rejetait la demande d'intervention d'AIEST 516 et refusait de donner acte de cette entente, elle excluait néanmoins les salariés du secteur de négociation de l'APASQ¹⁵⁹.

¹⁵⁷ *Association des professionnels des arts de la scène du Québec (APASQ) et Société professionnelle des auteurs et compositeurs du Québec (SPACQ) et als*, 1993 C.R.A.A.A.P. 34 [APASQ et SPACQ]. *Association des professionnels des arts de la scène du Québec (APASQ-CSN) et Association des producteurs de théâtre privé (AFTP) et als.*, 2008 C.R.A.A.A.P. 437 (requête en révision judiciaire : C.S. 500-17-043817-082) [APASQ et AFTP].

¹⁵⁸ Requête pour amender la demande de reconnaissance de l'APASQ déposée à la C.R.A.A. le 2 février 1992, dossier R-29-92 : « (...) lorsqu'une personne physique est utilisée pour exécuter une telle production artistique et que, dans le cadre de celle-ci, elle est autrement un salarié au sens du Code du travail, visé ou non par une convention ou un contrat collectif de travail, elle est alors exclue du secteur de négociation visé par la présente demande (...) »

¹⁵⁹ Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs, Liste des associations reconnues, en ligne : Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs <<http://www.craaap.gouv.qc.ca>>.

Dix ans plus tard, l'APASQ soumettait une nouvelle demande de reconnaissance pour un deuxième secteur de négociation qui excluait également les salariés au sens du *Code du travail*. Lors d'une conférence préparatoire, la Commission attirait l'attention de l'APASQ sur cette exclusion expresse¹⁶⁰. En réponse à la Commission, l'APASQ maintenait sa demande en mentionnant l'incertitude entourant l'affaire *Cabane à sucre Chez Dany* et son choix de représenter uniquement les personnes pratiquant un art à leur propre compte. Le 16 mai 2008, la Commission définissait pourtant le secteur de négociation de l'APASQ sans reproduire l'exclusion demandée, la jugeant contraire à l'objectif de la *Loi québécoise*. Elle justifiait sa décision en interprétant les motifs du jugement de la Cour d'appel dans l'affaire *Cabane à sucre Chez Dany*.

La Commission était d'avis que la Cour d'appel « *n'avait pas remis en question l'existence d'une présomption à l'article 6, mais plutôt constaté l'insuffisance de preuve au soutien de celle-ci.* »¹⁶¹ Elle poursuivait en précisant que cette présomption ne créait pas une catégorie d'artistes, mais venait « (...) *pallier la difficulté qu'auraient certains d'entre eux à bénéficier du statut d'artiste et des droits que confère la Loi, en raison de la régularité de leur engagement.* »¹⁶² La Commission poursuivait l'approche adoptée dans la décision *Cabane à sucre Chez Dany*, tel qu'en font foi les extraits suivants :

[50] Dans de telles circonstances, la création d'une catégorie d'artistes, à partir de définitions qui sont étrangères à la Loi (salarié), qui aurait pour effet de les exclure du secteur de négociation est contraire à la Loi et à son esprit. L'exclusion envisagée ici, pour des concepteurs de mêmes disciplines, ne tente pas d'éviter des conflits de juridictions à partir d'un ordonnancement par fonctions ou prestations, mais introduit une distinction entre l'artiste qui dépend d'une présomption et celui qui n'en dépend pas, avec pour conséquence que la

¹⁶⁰ *APASQ et APTP*, supra note 157 au para. 15.

¹⁶¹ *Ibid.* au para. 49.

¹⁶² *APASQ et APTP*, supra note 157.

Loi ne s'appliquerait pas au premier et qu'elle s'appliquerait au second, ce qui est contraire à l'ordre public.

[51] La Commission au regard de l'article 5 considère que le libellé, tel que proposé est superfétatoire. Il est clair que si l'artiste jouit d'une accréditation accordée en vertu du *Code du travail*, c'est toute la Loi qui devient sans objet à son endroit. La restriction que prévoit cet article ne vient que le confirmer et doit s'interpréter étroitement, compte tenu des objectifs de la Loi.

La Commission persiste à interpréter la notion d'artiste comme si elle était définie par la restriction de l'article 5. Elle fait fi du fait que l'artiste est une personne qui pratique un art à son propre compte, conformément aux articles 2 et 6 de la *Loi québécoise*. Pourtant, ni la Cour supérieure ni la Cour d'appel ne concluaient que la *Loi québécoise* bénéficie à l'artiste qu'il soit à son propre compte ou non.

Dionne et Lesage soulignent qu'en s'abstenant de se prononcer sur la question de savoir si la *Loi québécoise* pouvait bénéficier ou non à un salarié, la Cour d'appel avait manqué une occasion de clarifier l'état du droit¹⁶³. Il est vrai qu'une affirmation plus directe de la Cour d'appel - semblable à celle faite par la Cour supérieure¹⁶⁴ - aurait sûrement permis d'éviter une autre requête en révision judiciaire¹⁶⁵ sur l'interprétation des articles 2, 5 et 6 de la *Loi québécoise* faite par la Commission. La Cour d'appel a néanmoins confirmé le jugement de la Cour supérieure et a maintenu la décision de révision judiciaire de la décision rendue par la Commission. L'une et l'autre concluaient que la présomption de l'article 6 n'est pas une fiction juridique, mais bien une présomption légale¹⁶⁶ facilitant la preuve qu'une personne exerce une fonction d'artiste à son propre compte. En outre, rappelons que lors de l'adoption du *Projet de loi 90* en 1987, la ministre Bacon expliquait que la présomption de l'article 6 établit que les rapports entre l'artiste et le producteur ne créent pas de liens de

¹⁶³ Dionne et Lesage, « Statuts d'artiste et de salarié », *supra* note 85 à la p. 81.

¹⁶⁴ *Chez Dany-CA*, *supra* note 94 aux para. 53-55 et 115.

¹⁶⁵ *AIEST 514 c. Spiderwick-CRT*, *supra* note 144.

¹⁶⁶ *Chez Dany-CS*, *supra* note 94 au para. 144.

subordination et que par conséquent, leurs contrats échappent à l'application du régime général¹⁶⁷. Pour ces raisons, l'exclusion recherchée par l'APASQ ne crée pas deux catégories d'artistes : celui « *qui dépend de la présomption* », qui serait un salarié selon la Commission, et celui « *qui ne dépend pas de la présomption* » parce qu'il est à son compte. La Cour supérieure devra tenir compte de ces jugements lorsqu'elle aura à nouveau l'occasion de déterminer si la *Loi québécoise* bénéficie à l'artiste qu'il soit à son propre compte ou non.

1.2.2 La pratique d'un art à titre de créateur ou d'interprète

Conformément à l'article 2 de la *Loi québécoise*, l'artiste pratique un « art » à titre de « créateur » ou « d'interprète ». Afin de mieux comprendre la notion d'artiste, il est nécessaire de préciser la signification de ces trois mots qui ne sont pas définis par la *Loi québécoise*. Ainsi, en décembre 1987, la ministre Bacon soulignait que le *Projet de loi 90* ne prétendait pas « (...) *définir in extenso et pour toutes les fins qui est artiste et qui ne l'est pas, qui est créateur et qui ne l'est pas.* »¹⁶⁸ Pourtant, il va de soi que ces termes requièrent une interprétation dans le contexte choisi, soit celui de la *Loi québécoise*. La Commission s'est donc retrouvée avec la responsabilité de définir ces mots, ce qu'elle a fait dans le cadre de la demande de reconnaissance du STCVQ (ci-après désignée la décision *STCVQ*)¹⁶⁹.

Le 26 mai 1988, conformément aux dispositions transitoires de la *Loi québécoise*, le STCVQ déposait à la Commission l'entente collective conclue avec l'APFTQ

¹⁶⁷ *Journal des débats* 17 décembre 1987, supra note 88.

¹⁶⁸ *Adoption du principe*, supra note 53.

¹⁶⁹ *Association des producteurs de films et de vidéo du Québec (APFVQ) et Syndicat des techniciennes et techniciens du cinéma et de la vidéo du Québec (STCVQ) et Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec (ARRQ)*, 1989 C.R.A.A.P. 2 [APFTQ et STCVQ]. Voir également Norman A. Dionne, « Définition de l'artiste et critères de qualification », Actes de la journée d'étude sur le statut de l'artiste, 16 novembre 1991, Québec, Association littéraire et artistique canadienne, 1992 aux pp. 153-160 [Dionne, « Définition de l'artiste »].

(anciennement APFVQ) afin d'être réputé reconnu pour le secteur de négociation correspondant au champ d'application de l'entente. Or, l'APFTQ contestait cette demande de reconnaissance alléguant que le STCVQ n'était pas une association d'artistes¹⁷⁰. En effet, l'objet de l'entente collective était « (...) *de déterminer les conditions minimums de travail devant s'appliquer aux ... techniciens pigistes (...)* ». ¹⁷¹ L'APFTQ ajoutait que le terme artiste n'était jamais utilisé dans l'entente collective; en fait, le STCVQ identifiait lui-même ses membres comme des techniciens¹⁷². Pour sa part, le STCVQ invitait la Commission à définir la notion d'artiste de façon large afin de favoriser l'objet de la *Loi québécoise* et précisait qu'aucune disposition n'exigeait qu'il regroupe uniquement des artistes¹⁷³. Afin de disposer de la question, la Commission était d'avis qu'elle devait déterminer « *si chacun des membres couverts* » par l'entente collective était une personne qui pratique un art à titre de créateur ou d'interprète¹⁷⁴.

La Commission consultait différents dictionnaires et encyclopédies pour donner aux mots « art », « créateur » et « interprète » leur sens usuel. Après avoir analysé les tâches des fonctions visées par le champ d'application de l'entente collective, la Commission constatait qu'« *aucune de ces personnes n'exécute une œuvre musicale, vocale ou instrumentale, ou ne joue de rôle* » et par conséquent, aucune d'elles n'est une interprète¹⁷⁵. Elle s'interrogeait à savoir si ces fonctions étaient occupées par des créateurs. À l'instar du STCVQ, la Commission était d'avis qu'elle devait interpréter les dispositions de la *Loi québécoise* de façon large et libérale afin de donner effet à l'intention du législateur soit, de « *consacrer la liberté d'adhésion des artistes aux associations d'artistes et de négociation des conditions d'engagement des artistes par*

¹⁷⁰ APFTQ et STCVQ *supra* note 169 à la p. 4.

¹⁷¹ *Ibid.* à la p. 84.

¹⁷² *Ibid.* à la p. 13.

¹⁷³ *Ibid.* aux pp. 16-18.

¹⁷⁴ *Ibid.* à la p. 23.

¹⁷⁵ *Ibid.*

les producteurs. »¹⁷⁶ Considérant les définitions des mots « créateur » et « créer », la Commission élaborait des critères jurisprudentiels afin de distinguer l'artiste « créateur » du travailleur manuel qu'est l'artisan :

L'artiste est appelé à concevoir, imaginer, engendrer et produire une forme de beauté où il met à contribution un savoir ou un talent exceptionnel. Le travailleur manuel est un artisan qui exécute ou reproduit à l'occasion ce que l'artiste aura conçu, exprimé¹⁷⁷.

La Commission précisait qu'elle devait identifier les fonctions pour lesquelles « (...) *les titulaires font état d'un talent ou d'un savoir exceptionnels pour créer ou exprimer une forme de beauté, à partir d'éléments existants ou non, qui est inédite.* »¹⁷⁸ Elle soulignait que même si les artisans pouvaient faire preuve d'initiative et d'ingéniosité, ils ne créaient pas et n'exprimaient pas « *des formes de beautés inédites* ».

Sur les cinquante-six fonctions prévues à l'entente collective, la Commission déterminait que plus de la moitié ne respectaient pas la définition d'artiste au sens de la *Loi québécoise*. Les personnes exerçant les fonctions d'assistant réalisateur¹⁷⁹, d'assistant décorateur, de chef menuisier, de costumier, de preneur de son, etc. étaient considérées par la Commission soit comme des artisans qui mettent en œuvre ce qui a été préalablement conçu et imaginé par les artistes, soit comme des techniciens ou encore des travailleurs attachés à un corps de métier. Pour seize fonctions, notamment celles de directeur de la photographie et de caméraman, elle concluait que par leur talent ou leur savoir exceptionnels, ils étaient appelés « *à créer une forme de beauté*

¹⁷⁶ *Ibid.* à la p. 23.

¹⁷⁷ *Ibid.* à la p. 24.

¹⁷⁸ *Ibid.* à la p. 25.

¹⁷⁹ Voir *Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS)* et *Conseil du Québec de la Guilde canadienne des réalisateurs (CQGCR)* et *als.* 2008 C.R.A.A.A.P. 436 au para. 460 : « *La Commission conclut de ce qui précède que, eu égard aux prétentions de l'AQTIS, l'assistant réalisateur n'agit pas comme créateur dans le domaine du film au sens de l'article 2 de la Loi. Elle réitère que celui-ci n'est pas celui qui conçoit ou imagine l'œuvre, mais l'artisan qui met en œuvre ce qui a déjà été créé.* » [AQTIS et CQGCR].

inédite ». La Commission reconnaissait donc le STCVQ « (...) *pour le secteur de négociation correspondant au champ d'application de l'entente collective déposée, pour les postes reconnus par la Commission comme répondant à la définition d'artiste au sens de la Loi (...)* »¹⁸⁰. Elle appliquait le critère de « *la création ou l'expression d'une forme de beauté inédite* » dans d'autres dossiers de demande de reconnaissance.

La Commission concluait, entre autres, que le réalisateur est un artiste créateur « (...) *qui pose un geste créatif, qui crée une œuvre de toute pièce, qui fait naître quelque chose du néant* »¹⁸¹. Elle déclarait que le concepteur artistique et le directeur artistique conçoivent, créent et « (...) *expriment des formes de beautés inédites qui sont incorporées à l'œuvre finale* »¹⁸² et ce, contrairement aux directeurs de production et aux stagiaires dont le travail est essentiellement administratif¹⁸³. La Commission ajoutait que le fait qu'une personne ait des connaissances artistiques n'était pas suffisant pour qu'elle soit une artiste. En outre, la Commission reconnaissait que la prestation du bruiteur « *exige un standard élevé d'originalité et que sa contribution contribue au paysage sonore (...)* »¹⁸⁴. Par contre, elle déclarait que les fonctions de mixeur sonore et d'aiguilleur œuvrant dans le domaine télévisuel ne répondaient pas à la définition d'artiste. Elle soulignait que « (...) *cette situation n'est pas sans rappeler le travail de plusieurs techniciens du domaine dont les fonctions viennent soutenir,*

¹⁸⁰ APFTQ et STCVQ, *supra* note 169 à la p. 86.

¹⁸¹ Association des réalisateurs et réalisatrices de films du Québec inc. (ARRFQ) et Conseil du Québec de la Guilde canadienne des réalisateurs (CQGCR), 1990 C.R.A.A.P. 11 à la p. 18 [ARRFQ et CQGCR] et Conseil du Québec de la Guilde canadienne des réalisateurs (CQGCR) et Association des réalisateurs et réalisatrices de films du Québec inc. (ARRFQ) et als., 1990 CRAAAP 12 à la p. 22 [CQGCR et ARRFQ].

¹⁸² Conseil du Québec de la Guilde canadienne des réalisateurs (CQGCR) et Association des réalisateurs et réalisatrices de films du Québec inc. (ARRFQ) et als., 1991 C.R.A.A.P. 14 à la p. 20 [CQGCR].

¹⁸³ CQGCR et ARRFQ, *supra* note 181 aux pp. 22-23.

¹⁸⁴ Association des professionnelles et professionnels de la vidéo du Québec (APVQ) et Association des producteurs de films et de télévision du Québec (APFTQ), 2002 C.R.A.A.P. 347 au para. 70 [APVQ].

*voire appuyer l'œuvre artistique, sans pour autant modifier la qualité intrinsèque de leur prestation qui demeure avant tout technique. »*¹⁸⁵

Dix ans après avoir rendu la décision *STCVQ*, la Commission consultait à nouveau des dictionnaires et des encyclopédies pour donner aux mots « art » et « créateur » leur sens usuel et pour déterminer si le recherchiste était un créateur¹⁸⁶. Elle reproduisait également les définitions des mots « art » et « création » données par les témoins Gilles Thérien¹⁸⁷ et Rock Demers¹⁸⁸. La Commission s'interrogeait à savoir si l'intention du législateur était de donner au mot « art » le sens proposé par monsieur Thérien, soit qu'il y a création si le produit est unique et original. En réponse à cette question, la Commission affirmait que l'économie générale de la *Loi québécoise* indiquait que son analyse de la notion d'art dans la décision *STVCQ* était conforme à l'intention du législateur. Elle rappelait que le législateur avait refusé d'inclure le mot technicien à l'article 2 de la *Loi québécoise* et qu'une personne travaillant dans un domaine artistique n'est pas automatiquement une artiste¹⁸⁹. La Commission concluait que le recherchiste n'était pas un créateur et que son apport à l'œuvre était semblable à celui du technicien.

Quelques années plus tard, la Commission se référait à nouveau à la décision *STCVQ* mais cette fois afin de définir la notion d'interprète. Après avoir analysé les tâches du

¹⁸⁵ *Ibid.* au para. 74.

¹⁸⁶ *Société des auteurs, recherchistes, documentalistes et compositeurs (SARDEC) et Association des journalistes indépendants du Québec (AJIQ-CSN) et al.*, 1998 C.R.A.A.P. 96 [SARDEC et AJIQ].

¹⁸⁷ *Ibid.* à la p. 52 : « (...) un ensemble de techniques qui produisent un résultat. Pratiquer un art, c'est exercer un métier et si le produit est unique et original, il y a création. La création consiste à fabriquer un objet unique, à transformer de façon singulière et individuelle. »

¹⁸⁸ *SARDEC et AJIQ, supra note 186* à la p. 52 : « (...) la conception de quelque chose qui jusque-là n'avait pas été vue ; elle consiste à rassembler un certain nombre d'éléments, à les décomposer pour ensuite les recomposer afin de créer une réalité nouvelle. »

¹⁸⁹ *SARDEC et AJIQ, supra note 186* à la p. 53.

directeur de plateau à l'occasion du doublage d'un film, la Commission affirmait que la prestation était assimilable à celle d'un artiste interprète pour les raisons suivantes :

Au-delà de ses aspects purement techniques, cette fonction comporte en elle-même une exigence importante de subjectivité quant à la perception et la compréhension sensible de l'œuvre, de son intention et de l'émotion qu'elle contient. À cette exigence, s'ajoute celle de l'autonomie qui préside au choix judicieux des interprètes et à leur direction pour assurer une conversion à la fois juste et originale de l'œuvre doublée¹⁹⁰.

En outre, elle déclarait que cette fonction relevait de la pratique artistique¹⁹¹. La Commission a cité cet extrait et a repris les mêmes mots pour conclure que le traducteur au doublage, en plus d'être un créateur, était un artiste interprète¹⁹².

Dans une décision subséquente, la Commission précisait avoir donné une interprétation plus large de la notion d'interprète pour la fonction de directeur de plateau au doublage d'un film, que celle donnée dans la décision *STCVQ* pour la fonction d'assistant réalisateur¹⁹³. Elle expliquait cette différence en opposant le caractère artistique de la prestation de travail du directeur de plateau au doublage à celle non artistique de l'assistant réalisateur. Elle rappelait que le directeur de plateau au doublage devait « avoir une vision personnelle et subjective de l'œuvre originale pour mieux diriger les comédiens » et qu'il jouissait « d'une grande autonomie quant à sa vision de l'œuvre, ce qui l'apparente davantage au réalisateur de film, plutôt qu'à son assistant. »¹⁹⁴ La Commission affirmait que cette décision s'inscrivait dans le prolongement de la décision *STCVQ* et la complétait¹⁹⁵.

¹⁹⁰ *Union des artistes et Association des réalisatrices et réalisateurs du Québec*, 2005 C.R.A.A.P. 407 [UDA et ARRQ].

¹⁹¹ *Ibid.* au para. 59.

¹⁹² *Société des auteurs de radio, télévision et cinéma (Sartec) et Association des doubleurs professionnels du Québec (ADPQ)*, 2006 C.R.A.A.P. 429 aux para. 169 et 184 [Sartec et ADPQ].

¹⁹³ *AQTIS et CQGCR*, *supra* note 179 au para. 463.

¹⁹⁴ *Ibid.* au para. 464.

¹⁹⁵ *AQTIS et CQGCR*, *supra* note 179.

Les critères jurisprudentiels de la décision *STCVQ* guidaient aussi la Commission lorsqu'elle déterminait si le producteur qui retient les services d'un artiste le fait en vue de produire ou de représenter en public une œuvre artistique, conformément à l'article 2 de la *Loi québécoise*. À ce sujet, nous reprendrons les décisions *Productions France Corbeil* et *Centre Molson* aux fins d'étude de cas. Nous exposerons également les motifs de la Commission dans la décision *Cabane à sucre Chez Dany* parce que la Cour supérieure a pris l'initiative de faire quelques énoncés sur cette question.

*Productions France Corbeil*¹⁹⁶

En 1998, Productions France Corbeil demandait à la Commission de déclarer qu'elle n'était pas un producteur au sens de la *Loi québécoise* parce qu'elle ne retenait pas les services de caméramans « *en vue de produire ou de représenter en public une œuvre artistique.* » Lors de l'audition, elle faisait la preuve que ses productions consistaient à capter des événements sportifs, notamment des courses automobiles et des tournois de quilles, en vue de leur retransmission télévisuelle. Afin de décrire l'action, de brefs commentaires ou des entrevues étaient ajoutés à l'occasion. Selon ces faits, elle invitait la Commission à définir la notion d'œuvre artistique selon les critères élaborés dans la décision *STCVQ* et à conclure que « (...) *le produit en question n'est pas artistique puisqu'il ne crée pas une forme de beauté inédite, originale, fruit d'un savoir ou d'un talent exceptionnel.* »¹⁹⁷ L'APVQ affirmait au contraire que les émissions sportives étaient dans le domaine du film (visé par l'article 1 de la *Loi québécoise*), que les caméramans exerçaient une fonction pour laquelle elle est reconnue, que Productions France Corbeil retenait leurs services moyennant rémunération et que par conséquent, elle était un producteur.

¹⁹⁶ *Productions France Corbeil inc. et Association des professionnels de la vidéo du Québec (APVQ)*, 1999 C.R.A.A.P. 146 [Productions France Corbeil].

¹⁹⁷ *Ibid.* à la p. 11.

Dans sa décision, la Commission rappelait qu'il ne suffisait pas qu'une personne ou une société retienne les services d'un artiste dans un domaine visé par l'article 1 pour qu'elle soit un producteur, encore fallait-il qu'elle le fasse « *en vue de produire ou de représenter en public une œuvre artistique* ». Elle précisait qu'aucune interprétation ne pouvait avoir pour conséquence que cette condition devienne accessoire. Elle consultait à nouveau un dictionnaire pour donner au mot « artistique » son sens usuel et se référait à la décision *STCVQ* pour la signification des mots « art », « créateur » et « interprète ». Après avoir examiné la preuve, elle affirmait que ces productions ne faisaient appel à « *aucune recherche artistique ou esthétique particulière* », qu'elles se caractérisaient « *par des opérations répétitives, de facture modeste au plan de l'image et de la narration* », et qu'elles étaient assimilables au reportage¹⁹⁸. Elle concluait que les émissions produites étaient des reportages sportifs dont la finalité n'était pas la production d'une œuvre artistique et déclarait que Productions France Corbeil n'était pas un producteur au sens de la *Loi québécoise*.

*Centre Molson*¹⁹⁹

À l'instar de Productions France Corbeil, le Club de hockey les Canadiens (CHC) demandait à la Commission de déclarer qu'il n'était pas un producteur parce qu'il ne retenait pas les services de madame Diane Bibaud « *en vue de produire ou de représenter en public une œuvre artistique* ». À l'audition, le CHC faisait la preuve que madame Bibaud occupait la fonction d'animatrice de foule lors des rencontres de hockey. Avant les parties et lors des arrêts de jeu, elle reproduisait des sons de trompettes, des bruits de sifflet, des bruits de vague et quelques accords de pièces connues associées au hockey à l'aide de deux orgues et de trois claviers. Le CHC

¹⁹⁸ *Ibid.* à la p. 22.

¹⁹⁹ *Guilde des musiciens du Québec et Centre Molson inc. et Club de hockey les Canadiens, 2004 C.R.A.A.P. 402, inf. par D.T.E. 2005T-582 (C.S.) [Centre Molson].*

soumettait que ces « *quelques accords ou bruits* » ne pouvaient pas être qualifiés d'œuvres musicales et que les interventions ne constituaient pas une œuvre artistique.

La Commission concluait que les interventions de madame Bibaud avaient effectivement pour but de provoquer des réactions de ralliement et qu'elles étaient davantage assimilables à de la sonorisation qu'à l'interprétation d'une œuvre artistique. Elle précisait que ses prestations étaient essentiellement « *un amalgame de sons purement techniques, répétitifs ne faisant appel à aucune recherche artistique ou esthétique particulière.* »²⁰⁰ La prestation de madame Bibaud n'ayant pas pour finalité la représentation devant public d'une œuvre artistique, la Commission concluait que le CHC n'était pas un producteur au sens de la *Loi québécoise*. La Cour supérieure, sous la plume du juge Larouche, qui rendra le jugement dans l'affaire *Cabane à sucre Chez Dany* par la suite, confirmait cette décision rendue par la Commission²⁰¹.

Cabane à sucre Chez Dany

Rappelons que Chez Dany engageait un accordéoniste, monsieur Veillette, pour créer une ambiance musicale typiquement québécoise à la cabane à sucre. La Commission, après avoir conclu que monsieur Veillette était un artiste à son propre compte, déterminait si Chez Dany présentait devant sa clientèle une œuvre artistique. Pour ce faire, elle rappelait que « (...) *ce n'est pas la qualité de l'œuvre ou sa complexité qui en confère le caractère artistique. Il suffit que la prestation, du créateur ou de l'interprète, revête le caractère inédit ou original qui la distingue d'un travail purement technique.* »²⁰² En l'espèce, la Commission concluait que l'interprétation personnelle d'un répertoire folklorique à des fins d'animation était faite en vue de la représentation devant public d'une œuvre artistique.

²⁰⁰ *Ibid.* au para. 56.

²⁰¹ *Centre Molson, supra* note 199.

²⁰² *Chez Dany-CRAAAP, supra* note 94 au para. 76.

Lors des auditions devant la Cour supérieure, personne ne contestait que monsieur Veillette ait participé à la représentation d'une œuvre artistique. Cependant, le juge Larouche s'interrogeait à savoir si l'animateur de Chez Dany n'était pas dans la même situation que l'animatrice de foule au Centre Molson²⁰³. Il soulignait que les gens vont à la cabane à sucre pour manger et au Centre Molson pour assister à des parties de hockey et pas nécessairement pour entendre de la musique. Il poursuivait sa réflexion en distinguant les représentations artistiques pour lesquelles les gens achètent des billets de ceux qui sont accessoires à une activité principale liée à la restauration par exemple²⁰⁴. Par ses propos, il était possible de conclure que la musique d'ambiance était exclue du domaine de production artistique de la scène. La Cour d'appel soulignait que ces affirmations du juge Larouche pouvaient « *faire craindre, à première vue, qu'il a pris en compte des critères et des faits étrangers au litige* » mais précisait qu'elles n'étaient pas la *ratio decidendi* du jugement²⁰⁵. En plus de s'écarter de la question en litige, cette parenthèse du juge Larouche était contraire à la décision *Provigo*²⁰⁶ rendue par la Commission.

Provigo Distributions (Provigo) avait demandé à la Commission de déclarer qu'il n'était pas un producteur au sens de la *Loi québécoise* notamment parce que sa clientèle ne se déplaçait pas pour assister à un spectacle, mais bien pour faire ses achats. Elle avait allégué que le mot spectacle, dans son sens usuel, exigeait une « *intensité de fait* » indiquant « *la volonté d'un public de se diriger vers un spectacle (...)* »²⁰⁷. La Commission avait rejeté cet argument et rappelait qu'afin de déterminer si Provigo était producteur, elle n'avait pas à considérer s'il y avait eu de la publicité d'un spectacle ou

²⁰³ *Chez Dany-CS*, *supra* note 94 au para. 121.

²⁰⁴ *Ibid.* aux para. 124-125.

²⁰⁵ *Chez Dany-CA*, *supra* note 94 aux para. 53-54.

²⁰⁶ *Provigo distributions inc. c. Guilde des musiciens du Québec*, [2002] R.J.D.T. 767 [Provigo].

²⁰⁷ *Ibid.* aux para. 27-28.

si les clients avaient payé pour y assister. Elle devait plutôt déterminer s'il retenait les services d'artistes en vue de produire une œuvre artistique dans le domaine de la scène. Elle avait précisé que « *le domaine de la musique est expressément énuméré dans la Loi et ne fait référence à aucun genre ou style ; il s'agit d'un domaine de production artistique.* »²⁰⁸ La Commission avait conclu que lorsque les musiciens interprètent de la musique d'ambiance, ils présentent en public une œuvre artistique dans un domaine visé à l'article 1 de la *Loi québécoise*.

Il apparaît des décisions concernant les notions « d'art », de « créateur », « d'interprète » et « d'œuvre artistique », que de manière constante, la Commission interprétait de façon libérale la définition d'artiste en raison du caractère réformateur de la *Loi québécoise* et de son objectif²⁰⁹ soit, « (...) *de consacrer la liberté d'adhésion des artistes aux associations d'artiste et de négociation des conditions d'engagement des artistes par les producteurs.* »²¹⁰ Elle soulignait que c'est pour cette raison que « *plusieurs fonctions techniques ont été déclarées artistiques.* »²¹¹ En effet, depuis la décision *STCVQ*, elle considère « *que l'œuvre de pure création ou le travail fait à partir d'une œuvre préexistante peut être considéré comme artistique à partir du moment où il ressort de son exécution l'expression d'un talent, d'un savoir exceptionnel ou d'une forme de beauté inédite.* »²¹² Cependant, bien qu'elle utilise l'expression « *beauté inédite* », elle ne détermine pas le caractère artistique d'une prestation ou d'une fonction selon des critères esthétiques. Elle cherche plutôt à identifier une forme d'originalité ou une expression personnelle. La Commission oppose la recherche artistique au travail technique, aux opérations répétitives et aux tâches administratives.

²⁰⁸ *Ibid.* au para 66.

²⁰⁹ *Sartec et ADPQ, supra note 192 au para. 168.*

²¹⁰ *APFTQ et STCVQ, supra note 169 à la p. 23.*

²¹¹ *Sartec et ADPQ, supra note 192 au para. 168.*

²¹² *Ibid.*

Cette interprétation par la Commission des notions de « créateur » et « d'interprète » engendre quelques défis pour les intervenants du milieu. Dès la fin de l'année 1991, Me Dionne identifiait trois difficultés d'ordre pratique créées par les critères jurisprudentiels de la décision *STCVQ* : 1) l'incertitude quant à la détermination de l'artiste créateur, 2) la restriction au champ d'application de la *Loi québécoise* sur la base du critère de la création alors que l'apport créatif d'une fonction peut varier d'une personne à une autre et selon les productions et 3) la division des rangs du *STCVQ* entre les artistes et les artisans²¹³. Nous aborderons les difficultés 1 et 3 qui sont toujours d'actualité. En outre, nous reprendrons les éléments de solution proposés par Me Dionne car il semble que le législateur tente maintenant de résoudre l'une de ces difficultés en présentant le *Projet de loi 2008-90*.

Me Dionne soulignait que les critères jurisprudentiels distinguant l'artiste de l'artisan sont « *fluides et subjecti[ff]s donc difficilement applicables* » et peuvent avoir l'effet de multiplier le nombre d'auditions ou d'en allonger la durée²¹⁴. Il est vrai que depuis l'entrée en vigueur de la *Loi québécoise*, la Commission fut saisie de plusieurs requêtes sur la détermination du caractère artistique de fonctions. Cependant, les décisions rendues ces dernières années démontrent aussi qu'habituellement, l'association d'artistes demandant à être reconnue et les intervenants concluent des ententes sur le libellé du secteur de négociation et demandent à la Commission d'en donner acte. Par ailleurs, ces ententes occasionnent d'autres difficultés. Bien qu'elles n'aient pas pour effet de lier les tiers, certaines associations les utilisent néanmoins pour inclure à leur secteur de négociation de nouvelles fonctions ou de nouveaux domaines de production artistique²¹⁵.

²¹³ Dionne, « Définition de l'artiste », *supra* note 169 aux pp. 156-157.

²¹⁴ *Ibid.* à la p. 156.

²¹⁵ Voir notamment *APASQ et APTP*, *supra* note 157 aux para. 23-37 et *GMQ et SPACQ*, *supra* note 123.

En l'absence d'ententes sur le libellé du secteur de négociation ou d'admissions sur le caractère artistique d'une fonction, la Commission cherche plutôt à déterminer si les personnes occupant les fonctions visées par le secteur recherché sont des artistes. Naturellement au fil du temps, de moins en moins de demandes de reconnaissance sont déposées diminuant d'autant le nombre potentiel d'auditions sur ce sujet. Cependant, la question de la détermination du caractère artistique peut toujours resurgir dans le cadre de l'application d'ententes collectives négociées en vertu de la *Loi québécoise*. Si ces critères jurisprudentiels ne favorisent pas l'adhésion totale entre les parties, ils ne créent pas non plus de situation intenable. La jurisprudence permet aux parties concernées de voir leurs relations évoluées dans un cadre souple, mais néanmoins existant.

La troisième difficulté d'ordre pratique identifiée par Me Dionne est la division des rangs du STCVQ entre les artistes et les artisans. Il mentionnait qu'au lendemain de la décision *STCVQ*, deux régimes juridiques distincts s'appliquaient aux parties - la *Loi québécoise* et le *Code civil du Québec* - alors que l'un des objectifs de la *Loi québécoise* est de reconnaître « l'historique des relations entre artistes et producteurs en matière de négociation d'ententes collectives »²¹⁶. Il concluait que « le résultat obtenu lui semblait en contradiction flagrante » avec cet objectif²¹⁷. Il ajoutait que la *Loi québécoise* n'était pas adaptée aux « métiers non traditionnels » dans le milieu des arts et de la culture et qu'il était « peu souhaitable que le législateur maintienne le statu quo à cet égard »²¹⁸. Le conflit intersyndical entre l'AQTIS et AIEST le confirme. Cependant, il semble que le régime général ne soit pas non plus adapté aux personnes occupant ces métiers non traditionnels notamment parce que les productions sont de courte durée, qu'elles peuvent avoir plusieurs employeurs par année et que plusieurs

²¹⁶ Dionne, « Définition de l'artiste », *supra* note 169 à la p. 156.

²¹⁷ *Ibid.* à la p. 157.

²¹⁸ *Ibid.*

d'entre elles offrent leurs services personnels au moyen d'une société ou d'une personne morale²¹⁹.

Me Dionne proposait deux alternatives afin de résoudre ces difficultés : s'inspirer de la *Loi canadienne* et amender la définition d'artiste afin d'y inclure les artisans²²⁰ ou instaurer un nouveau régime de relations de travail, semblable à celui de l'industrie de la construction, pour les personnes occupant des « *métiers non traditionnels* » dans le milieu des arts et de la culture. Me Dionne privilégiait la deuxième solution parce qu'elle permettait notamment d'assurer une stabilité dans le milieu et de limiter les débats quant aux distinctions entre l'artiste et l'artisan²²¹. Le législateur choisissait pourtant une solution s'approchant *a priori* de la première alternative proposée par Me Dionne afin de mettre fin au conflit intersyndical et à l'application de deux régimes juridiques entre l'APFTQ et l'AQTIS. La dernière sous-section consacrée à la *Loi québécoise* identifiera les impacts du *Projet de loi 2008-90* sur la définition de l'artiste, notamment le caractère artistique de sa prestation de travail.

1.2.3 Un projet de loi pour résoudre un conflit intersyndical

Le 15 mai 2008, le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine présentait le *Projet de loi 2008-90* à l'Assemblée nationale du Québec²²². Dans un communiqué de presse, la ministre Christine St-Pierre déclarait que les objectifs de ce projet de loi étaient de mettre fin au conflit intersyndical et d'améliorer les conditions de travail des techniciens en élargissant le champ d'application de la *Loi*

²¹⁹ *AIEST 514 c. Spiderwick-CRT*, *supra* note 144 aux para. 15 et 26 et *AIEST 514 et 667 c. JTCE-CRT*, *supra* note 134 au para. 26.

²²⁰ Au fédéral, l'artiste est celui qui offre ses services à titre d'auteur, d'interprète ou qui faisant partie de catégories établies par règlement, participe à la création d'une œuvre.

²²¹ Dionne, « Définition de l'artiste », *supra* note 169 aux pp. 157-158.

²²² *Projet de loi 2008-90*, *supra* note 67.

québécoise à « *d'autres fonctions de techniciens non reconnus comme artistes* ». ²²³ Le communiqué précisait que le *Projet de loi 2008-90* répondait à quatre préoccupations de l'AQTIS et d'AIEST : le partage de leur champ de compétence, l'élargissement du champ d'application de la *Loi québécoise* aux techniciens, le transfert des fonctions et des pouvoirs de la Commission à la CRT et la reconnaissance du *Regroupement pour la formation dans le domaine de l'audiovisuel* comme organisme paritaire de formation. La ministre St-Pierre concluait en affirmant que les productions étrangères étaient essentielles au développement de l'industrie cinématographique québécoise et qu'il était impératif de rétablir un climat de travail propice aux tournages étrangers.

Alors que le titre du *Projet de loi 2008-90* annonce une loi modifiant certaines dispositions législatives dans le domaine du cinéma, la première phrase des notes explicatives précise que ces modifications concernent principalement « *les relations professionnelles dans le domaine de la production d'œuvres cinématographiques* », c'est-à-dire le domaine du film. La notion de film, plus large que celle du cinéma, s'entend : « [d'] *une œuvre produite à l'aide d'un moyen technique et ayant comme résultat un effet cinématographique, quel qu'en soit le support, y compris le vidéo.* » ²²⁴ En poursuivant la lecture des notes explicatives, il apparaît que le *Projet de loi 2008-90* révisé le champ d'application de la *Loi québécoise* afin de permettre aux « *artistes et aux travailleurs pigistes* » d'être représentés par les mêmes associations et modifie des reconnaissances ainsi que la définition des secteurs de négociation accordés par la Commission. D'autres informations sont données sur l'abolition de la Commission et le mandat du *Regroupement pour la formation dans le domaine de l'audiovisuel*, mais ces deux sujets ne sont pas pertinents aux fins de ce mémoire. Par contre, il est essentiel d'analyser l'article 5 du *Projet de loi 2008-90* qui met fin au régime de

²²³ Communiqué du MCC, *supra* note 83.

²²⁴ Article 2 de la *Loi québécoise*.

relations de travail des artistes pour faire place à celui des artistes et des travailleurs pigistes.

L'article 5 du *Projet de loi 2008-90* modifie le champ d'application de la *Loi québécoise* pour permettre à des personnes, se qualifiant ou non d'artistes, de bénéficier de sa protection à certaines conditions :

Dans le domaine du film et des annonces publicitaires, la présente loi s'applique également aux personnes, qu'elles se qualifient ou non d'artistes, qui exercent auprès d'un producteur, à titre de pigiste, l'une ou l'autre des fonctions qui figurent à l'annexe I ou une fonction jugée analogue par la Commission.

Pour l'application du premier alinéa, est présumée agir à titre de pigiste auprès d'un producteur la personne dont les services sont retenus par lui de façon occasionnelle ou sur une base intermittente.

Ne peuvent pas être considérés comme des fonctions analogues à celles énumérées à l'annexe I, les services de comptabilité, de vérification, de travail juridique, de représentation ou de gestion, les services publicitaires et tout autre travail administratif ou de soutien similaire dont l'apport ou l'intérêt n'est que périphérique dans la création d'un film ou d'une annonce.

À moins que le contexte ne s'y oppose, une référence à un artiste dans la présente loi doit également s'entendre, dans les domaines du film et des annonces publicitaires, des travailleurs pigistes que vise le premier alinéa. (nos soulignements)

Il ressort de la lecture de cet article trois éléments qui seront repris à tour de rôle : 1) cette disposition est particulière aux domaines du film et de l'enregistrement des annonces publicitaires, 2) la *Loi québécoise* s'appliquerait aux personnes exerçant une fonction auprès d'un producteur à titre de pigiste et 3) elle bénéficierait aux personnes exerçant l'une des fonctions figurant à l'annexe I ou une fonction jugée analogue par la Commission.

Le *Projet de loi 2008-90* énonce des dispositions particulières pour le domaine de production artistique du film mais également pour celui de l'enregistrement d'annonces publicitaires. L'ajout de ce domaine de production artistique est l'un des éléments qui nous porte à croire que la solution retenue par le législateur dépasse les limites du problème initial, c'est-à-dire le conflit intersyndical sur les plateaux de cinéma. En outre, même si ces dispositions particulières visaient uniquement le domaine du film, le *Projet de loi 2008-90* s'appliquerait néanmoins à des productions qui ne sont pas concernées par ce conflit, le domaine du film n'étant pas de la compétence exclusive des producteurs oeuvrant dans les milieux du cinéma. Les producteurs des domaines de la scène et du disque produisent également des œuvres audiovisuelles assimilables au film, notamment le vidéoclip, le CD/DVD, le DVD d'un spectacle et la participation par enregistrement. Ainsi, bien que l'article 5 du *Projet de loi 2008-90* semble restreindre la portée des clauses particulières à deux domaines de production artistique, il affecte d'autres domaines visés par l'article 1 de la *Loi québécoise*.

L'article 5 du *Projet de loi 2008-90* énonce qu'une référence à l'artiste doit également s'entendre des personnes, « (...) qui exercent auprès d'un producteur, à titre de pigiste (...) », alors que l'article 2 de la *Loi québécoise* définit l'artiste comme étant une personne « (...) qui pratique un art à son propre compte et qui offre ses services (...) ». Les termes choisis pour définir la notion d'artiste sont différents et entraînent un changement de paradigme qui affecte son statut tant professionnel que juridique. En effet, l'article 5 du *Projet de loi 2008-90* précise qu'une « personne » est présumée agir à titre de pigiste lorsque ses services sont retenus par un producteur de façon occasionnelle ou sur base intermittente alors que l'article 6 de la *Loi québécoise* énonce que « (...) l'artiste qui s'oblige habituellement envers un ou plusieurs producteurs au moyen de contrats portant sur des prestations artistiques déterminées, est réputée pratiquer un art à son propre compte. » Encore une fois, une simple

comparaison de ces articles permet de constater que la conjugaison des termes utilisés est à toute fin utile inversée ce qui a pour effet de transformer le champ d'application de la *Loi québécoise* : il ne s'agirait plus d'une loi permettant aux artistes, non assujettis au *Code du travail* parce qu'ils ne sont pas des salariés, de bénéficier d'un accès à un régime collectif de travail mais plutôt d'une loi qui ouvrirait un régime spécial de droit du travail, en marge du *Code du travail*, pour les travailleurs pigistes œuvrant dans des domaines de production artistique déterminés. En introduisant les modifications annoncées, le législateur propose de faire porter l'objet de la loi sur le statut de travailleur plutôt que sur le statut professionnel de l'artiste. En somme, plutôt que de reconnaître l'artiste à titre de travailleur à statut précaire requérant un régime spécial en droit du travail, le « travailleur pigiste », peu importe ses fonctions, devient un « artiste ».

Outre cet élément et considérant le débat que suscitent déjà les articles 2 et 6 de la *Loi québécoise*, la double voie de détermination de l'« artiste » visé par le projet de la loi, conjuguée à la présomption actuelle de son statut professionnel, n'est pas susceptible de favoriser une application harmonieuse de la *Loi québécoise*. En effet, il est probable que ceux qui sont d'avis qu'elle bénéficie à l'artiste à son propre compte ou non conservent la même position. Cependant, ils devront prétendre que l'utilisation de termes différents aux articles 2 et 6 de la *Loi québécoise*, conjuguée au nouvel article 5 du *Projet de loi 2008-90*, est le « résultat d'une simple défaillance dans la qualité de rédaction » et que le changement de termes ne signifie pas nécessairement un sens différent²²⁵. Ceux qui sont d'opinion que la *Loi québécoise* instaure un régime de relations de travail pour les artistes à leur propre compte devront aussi tenter de présenter des arguments de cohérence. Aussi, précisons qu'aucune disposition du *Projet de loi 2008-90* ne modifie le *Code du travail* pour exclure les artistes et les techniciens de son champ d'application et par conséquent, les salariés peuvent toujours

²²⁵ Pierre-André Côté, *Interprétation des lois*, 2^e éd., Montréal, Yvon Blais, 1990 aux pp. 313-314.

bénéficiaire de la protection du régime général²²⁶. Il serait néanmoins souhaitable que le libellé de l'article 5 du *Projet de loi 2008-90* soit corrigé de manière à être cohérent avec les libellés des articles 2 et 6 de la *Loi québécoise*.

Finalement, l'article 5 du *Projet de loi 2008-90* énonce que la *Loi québécoise* bénéficie aux personnes exerçant l'une des fonctions inscrites à l'annexe I ou une fonction jugée analogue par la Commission. Naturellement, les quarante fonctions énumérées au secteur de négociation recherché par le *STCVQ* en 1988 et pour lesquelles la Commission déclarait qu'elles ne répondaient pas à la définition d'artiste au sens de la *Loi québécoise*, sont au nombre des deux cent vingt-neuf fonctions apparaissant à l'annexe I²²⁷. S'ajoutent à ces quarante fonctions celles de cantinier, d'assistant soudeur, d'armurier, d'assistant capitaine de transport, de chauffeur, etc. Après avoir passé en revue ces fonctions, il est surprenant de constater que la liste de l'annexe I ne respecte pas les exclusions énoncées à l'article 5 du *Projet de loi 2008-90*. En effet, cet article énonce que « (...) *les services de comptabilité, de vérification, de travail juridique, de représentation ou de gestion, les services publicitaires et tout autre travail administratif ou de soutien similaire dont l'apport ou l'intérêt n'est que périphérique dans la création d'un film ou d'une annonce* » ne peuvent pas être considérés comme des fonctions analogues à celles énumérées à l'annexe I. Pourtant, les fonctions de réceptionniste et de coursier de bureau, par exemple, y sont inscrites alors qu'il s'agit de travail administratif ou de soutien.

En outre, il est étonnant que l'article 46 du *Projet de loi 2008-90* accorde à l'AQTIS un nouveau secteur de négociation visant deux cent vingt-neuf fonctions alors qu'elle n'a représenté que cinquante pour cent d'entre elles. En effet, la liste des fonctions inscrites à la plus récente entente collective conclue avec l'APFTQ totalise près de

²²⁶ Article 34 du *Projet de loi 2008-90*.

²²⁷ *APFTQ et STCVQ, supra* note 169.

cent quinze fonctions²²⁸. La situation est d'autant plus surprenante, que le *Projet de loi 2008-90* accorde à l'AQTIS mais aussi à Aiest et au CQGCR, des secteurs de négociation sans respecter la procédure de demande de reconnaissance prévue à la *Loi québécoise*. Aucun artiste, association d'artistes ou association de producteurs ne peut intervenir devant la Commission sur les définitions de ces secteurs de négociation²²⁹. Les artistes et les associations d'artistes ne peuvent pas non plus intervenir en ce qui concerne le caractère majoritaire des adhérents aux trois associations²³⁰. Pourtant, nul ne peut présumer que les personnes occupant ces fonctions désirent être représentées par l'AQTIS, Aiest ou le CQGCR. Le *Projet de loi 2008-90* réinvente-t-il la signification de liberté d'association ?

Une chose est certaine, l'annexe I et le nouveau secteur de négociation de l'AQTIS ne constituent pas une reconnaissance légale de l'historique des relations entre les techniciens et les producteurs, et ce, dans aucun domaine de production artistique visé par l'article 1. Si la solution préconisée par le législateur met fin à la division des rangs de l'AQTIS entre les artistes et les artisans, elle crée de nouvelles difficultés dans le milieu des arts et de la culture notamment en ne respectant ni l'historique des relations de travail, incluant l'absence d'historique, ni la procédure de demande de reconnaissance prévue à la *Loi québécoise*. En intégrant à la *Loi québécoise* - qui rappelons-le, reconnaît le statut professionnel de l'artiste - un régime de relations de travail pour les travailleurs pigistes, le *Projet de loi 2008-90* dénature la notion d'artiste en tant qu'élément essentiel du champ d'application de la *Loi québécoise* et modifie ses caractéristiques. Le *Projet de loi 2008-90* propose une protection à toute personne exécutant son travail dans les domaines du film et des annonces publicitaires, en fonction de son statut de travail, soit le statut de pigiste. Ainsi,

²²⁸ Entente collective messages publicitaires (support film) et entente collective messages publicitaires (autres supports) entre l'Association des producteurs de films et de télévision du Québec (APFTQ) et l'Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS) (17 juin 2007 au 31 mai 2012).

²²⁹ Article 17 de la *Loi québécoise*.

²³⁰ Article 17, 2^e alinéa de la *Loi québécoise*.

contrairement à ce que proposait Me Dionne, ces changements ne bénéficient pas aux personnes occupant des « métiers non traditionnels » dans tous les domaines de production artistique. En fait, ces conséquences sont le reflet d'un entre-deux.

Or, tant que le *Projet de loi 2008-90* n'est pas adopté, l'artiste bénéficiant d'un régime particulier de relations de travail est une personne physique qui pratique un art à son propre compte et qui offre ses services, moyennant rémunération, à un producteur, à titre de créateur ou d'interprète dans l'un des domaines de production artistique énoncés à l'article 1. La jurisprudence des dernières années apporte des précisions sur les notions d'artiste à son compte, d'art, de créateur et d'interprète. La Commission a affirmé pendant plus de quinze ans que la *Loi québécoise* bénéficiait à l'artiste à son propre compte. En 2004, elle décidait que la *Loi québécoise* bénéficiait à l'artiste qu'il soit à son propre compte ou non. Pour en arriver à cette conclusion, la Commission s'appuie sur une interprétation littérale de l'article 5 de la *Loi québécoise*. À son avis, toute personne qui pratique un art et qui n'est pas visée par une accréditation ou un décret bénéficie de la protection de la *Loi québécoise*. Or, la Cour supérieure a affirmé qu'il ne faisait aucun doute que l'artiste est « *une personne physique qui pratique un art à son propre compte...* »²³¹ et la Cour d'appel a confirmé ce jugement. Malgré tout, la Commission a poursuivi sa nouvelle approche dans les décisions *Spiderwick Productions* et *APASQ*. Nous devons attendre les jugements de la Cour supérieure pour savoir définitivement ce qu'il en est de la portée et des limites du champ d'application de la *Loi québécoise*.

Au sujet des notions d'art, de créateur et d'interprète, de manière constante, la Commission a interprété de façon libérale la définition d'artiste. Depuis la décision *STCVQ*, la Commission est d'avis qu'une personne est un artiste au sens de la *Loi québécoise* « (...) à partir du moment où il ressort de son exécution l'expression d'un

²³¹ Chez *Dany-CS*, *supra* note 94 au para. 155.

talent, d'un savoir exceptionnel ou d'une forme de beauté inédite »²³². La pratique d'un art exige une forme d'originalité ou une expression personnelle. Considérant que le législateur ne voulait pas spécifier qui est un artiste et qui ne l'est pas et que les termes utilisés pour le décrire sont imprécis, la Commission a fait un travail remarquable²³³. En adoptant la *Loi québécoise*, le gouvernement a reconnu à l'artiste travailleur autonome son statut de professionnel et lui a accordé les droits de s'associer librement et de négocier collectivement les conditions de son engagement.

1.3 La *Loi canadienne*

Postérieure à l'adoption de la *Loi québécoise*, la *Loi concernant le statut de l'artiste et régissant les relations professionnelles entre artistes et producteurs au Canada*²³⁴ (*Loi canadienne*) a été adoptée à la suite des représentations faites par diverses associations d'artistes²³⁵. C'est en 1992 que la *Loi canadienne* instaure un régime particulier de relations de travail entre les artistes et les producteurs²³⁶. Elle accorde aux associations d'artistes le droit d'être reconnues juridiquement et d'agir pour l'intérêt professionnel de leurs membres²³⁷. Elle assure « (...) le droit des artistes et des producteurs de s'exprimer et de s'associer librement. »²³⁸ Elle garantit aux artistes le droit de bénéficier de mécanismes de consultation officielle. Ces droits sont le fondement de la politique sur le statut professionnel de l'artiste. En outre, par la *Loi canadienne*, le gouvernement du Canada reconnaît « (...) l'importance de la contribution des artistes à l'enrichissement culturel, social, économique et politique du Canada; (...) » et « (...) l'importance pour la société canadienne d'accorder aux artistes un statut qui reflète

²³² Sartec et ADPQ, *supra* note 192 au para. 168.

²³³ Dionne, « Définition de l'artiste », *supra* note 169 à la p. 157.

²³⁴ L.R.C. 1985, c. S-19.6.

²³⁵ Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs, *Bulletin d'information*, no 20 (novembre 2001), en ligne : <www.capprt-tcrpap.gc.ca> [Bulletin du TCRPAP no 20].

²³⁶ Article 7 de la *Loi canadienne*.

²³⁷ Articles 3a), 7 et 8 de la *Loi canadienne*.

²³⁸ Alinéa 3b) de la *Loi canadienne*.

leur rôle de premier plan (...) »²³⁹. Pour cette déclaration, la version annotée de la *Loi canadienne* réfère aux objectifs du *Code canadien du travail* qui sont notamment ceux de la promotion de la libre négociation collective et celle du règlement positif des différends²⁴⁰. Dans le respect de la déclaration et des fondements de la politique, le Tribunal canadien définit les secteurs d'activités aux fins de la négociation collective entre les associations d'artistes et les producteurs et accrédite les associations d'artistes²⁴¹.

Les producteurs sous juridiction fédérale sont des entreprises de radiodiffusion relevant de la compétence du Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes (CRTC), les ministères du gouvernement fédéral et la plupart des institutions gouvernementales, les organismes fédéraux et les sociétés d'État qui retiennent les services d'un artiste en vue d'obtenir une prestation²⁴². Le Musée des beaux-arts du Canada, Téléfilm Canada et l'Office national du film (ONF) en sont des exemples²⁴³. La *Loi canadienne* accorde le droit aux producteurs de se regrouper en association en vue de négocier un accord-cadre avec une association d'artistes²⁴⁴. La définition de producteur vise donc tant l'association de producteurs que celui qui ne fait pas partie d'une telle association. L'association de producteurs qui dépose une copie de la liste de ses membres auprès du Tribunal canadien et qui envoie une copie aux associations d'artistes accréditées avec qui elle est en lien est l'unique représentante de ses membres aux fins de la négociation²⁴⁵. À l'instar des associations

²³⁹ Alinéas 2a) et 2b) de la *Loi canadienne*.

²⁴⁰ Préambule qui précède la partie I du C.C.T. Alinéa 18b) de la *Loi canadienne* : Le Tribunal canadien doit tenir compte des principes applicables en droit du travail pour toutes questions liées à la *Loi canadienne*.

²⁴¹ Articles 26 et 28 de la *Loi canadienne*.

²⁴² Article 5, définition de « producteur » et alinéa 6(2)a) de la *Loi canadienne*.

²⁴³ Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs, Liste des institutions du gouvernement fédéral assujetties à la *Loi canadienne*, en ligne : Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs <www.capprt-tcrpap.gc.ca>.

²⁴⁴ Alinéa 24(1) de la *Loi canadienne*.

²⁴⁵ Alinéas 24(2) et 24(3) de la *Loi canadienne*.

de producteurs, les associations d'artistes accréditées ont le droit exclusif de négocier des accords-cadres comportant des dispositions sur les conditions minimales de travail des artistes dont les services sont retenus par les producteurs²⁴⁶.

En vertu de la *Loi canadienne*, l'artiste est un « *entrepreneur indépendant visé à l'alinéa 6(2)b* »²⁴⁷. À première vue, le concept de l'artiste semble défini exclusivement par son statut juridique relatif au droit d'association. Cependant, le champ d'application de cette loi vient circonscrire le secteur de travail visé en déterminant les caractéristiques de la personne visée. L'alinéa 6(2)b énonce que la *Loi canadienne* bénéficie « (...) *aux entrepreneurs indépendants professionnels – déterminés conformément à l'alinéa 18b* (...) » i) qui sont des auteurs d'œuvres au sens de la *Loi sur le droit d'auteur*²⁴⁸, ou des réalisateurs d'œuvres audiovisuelles, ii) qui interprètent ou dirigent une œuvre, iii) « *qui, faisant partie de catégories professionnelles établies par règlement, participent à la création dans les domaines (...)* » des arts de la scène, du cinéma, de la radio et de la télévision, des enregistrements sonores, de la vidéo et du doublage, de la réclame publicitaire, des métiers d'art et des arts visuels. Par conséquent, l'artiste concerné par les dispositions de la *Loi canadienne* est un entrepreneur indépendant œuvrant à titre de professionnel dans l'une ou l'autre des trois catégories prévues aux sous-alinéas 6(2)b(i) à (iii).

1.3.1 L'artiste : un entrepreneur indépendant

La *Loi canadienne* a la particularité d'être la première mesure législative expressément créée par un État afin d'accorder à des entrepreneurs indépendants le droit à la négociation collective²⁴⁹. À l'instar de la *Loi québécoise*, la *Loi canadienne* prend en

²⁴⁶ Article 5, définition d'« accord-cadre » et alinéa 33(4) de la *Loi canadienne*.

²⁴⁷ Article 5 de la *Loi canadienne*.

²⁴⁸ *Loi sur le droit d'auteur*, L.R.C. 1985, c. C-42 [Loi sur le droit d'auteur].

²⁴⁹ MacPherson, « La Loi sur le statut de l'artiste, un modèle ? », *supra* note 48.

considération les réalités associées à ce statut en permettant à l'artiste d'offrir ses services par l'intermédiaire d'une entreprise sans perdre le bénéfice de la protection de la loi²⁵⁰. En outre, l'alinéa 9(2) assimile les associations d'artistes accréditées à des coalitions d'employés et de cette façon, les soustrait aux risques de poursuites pour atteinte à la liberté de commerce²⁵¹. En effet, en l'absence de cet alinéa, les associations d'artistes et les producteurs qui négocient un accord-cadre sur une base volontaire pourraient être accusés de fixer illégalement les prix en vertu de la *Loi sur la concurrence*²⁵². Par ailleurs, afin d'éviter les conflits de juridiction et le dédoublement des accréditations, la *Loi canadienne* exclut de son champ d'application les relations employé-employeur. Pour plus de précisions, l'alinéa 9(3) énonce que les relations professionnelles entre les artistes et les producteurs ne s'appliquent pas, pour les activités qui relèvent de leurs fonctions :

a) aux fonctionnaires – au sens de la *Loi sur les relations de travail dans la fonction publique* – notamment déterminés par la Commission des relations de travail dans la fonction publique ou faisant partie d'une unité de négociation accréditée par celle-ci.

b) aux employés – au sens de la partie I du *Code canadien du travail* – notamment déterminés par le Conseil canadien des relations industrielles ou faisant partie d'une unité de négociation accréditée par celui-ci.

La *Loi canadienne* bénéficie donc à l'artiste entrepreneur indépendant, à l'exclusion des fonctionnaires et des employés faisant partie ou pouvant faire partie d'une unité de négociation accréditée, pour les activités qui relèvent de leurs fonctions.

²⁵⁰ Article 9 de la *Loi canadienne*. Voir aussi *Association des professionnels des arts de la scène du Québec (APASQ)* et *Associated Designers of Canada*, 2002 T.C.R.P.A.P. 037 au para. 163 [APASQ (037)].

²⁵¹ *MacPherson*, « La Loi sur le statut de l'artiste, un modèle ? », *supra* note 48 à la p. 12. Article 4.1 de la *Loi sur la concurrence*.

²⁵² *Bulletin du TCRPAP no 20*, *supra* note 235 à la p. 2.

Bien que les alinéas 6(2)b) et 9(2) soient explicites, le Tribunal canadien a eu l'occasion d'interpréter les dispositions relatives au champ d'application de la *Loi canadienne* à quelques reprises. Dans le cadre de la demande d'accréditation présentée par l'UDA²⁵³, le Tribunal canadien confirmait qu'il était inutile de préciser le libellé du secteur d'activité de l'UDA afin d'exclure les employés du producteur puisque la *Loi canadienne* bénéficie aux entrepreneurs indépendants professionnels déterminés conformément à l'alinéa 18b). Il ajoutait que :

Tout artiste professionnel qui répond aux critères établis par la *Loi*, œuvrant dans un secteur où une association d'artistes accréditée a négocié un accord-cadre doit pouvoir se prévaloir des conditions de cet accord-cadre même si cet individu peut dans un autre contexte être considéré comme un « employé »²⁵⁴.

Quelques années plus tard, dans la décision concernant la demande d'accréditation présentée par le regroupement de l'APVQ et du STCVQ (ci-après désigné « le Regroupement »)²⁵⁵, le Tribunal canadien réitérait que les artistes engagés dans une relation employé-employeur étaient exclus du champ d'application de cette loi et que, selon les circonstances, une personne pouvait être à la fois une employée et un entrepreneur indépendant²⁵⁶. Dans cette décision, il apportait d'autres précisions quant au champ d'application de la *Loi canadienne*.

En effet, l'ONF, la SRC, Cogeco Radio-Télévision inc. et le Syndicat général du cinéma et de la télévision (SGCT) prétendaient que les cent vingt-trois fonctions énumérées au secteur demandé par le Regroupement étaient toutes exercées par des employés subordonnés à un employeur. La *Loi canadienne* bénéficiant à l'artiste entrepreneur indépendant, ils en déduisaient que le Tribunal canadien ne pouvait pas

²⁵³ *Union des artistes*, 1996 T.C.R.P.A.P. 017 [Décision partielle UDA (017)].

²⁵⁴ *Ibid.* au para. 24.

²⁵⁵ *Association des professionnelles et des professionnels de la vidéo du Québec et Syndicat des techniciens du cinéma et de la vidéo du Québec*, 2001 T.C.R.P.A.P. 035 [Décision partielle APVQ-STCVQ (035)]. Voir aussi *Bulletin du TCRPAP no 20*, *supra* note 235.

²⁵⁶ *Décision partielle APVQ-STCVQ (035)*, *supra* note 255 au para. 18.

accréditer le Regroupement²⁵⁷. Ils lui demandaient d'étudier « *la relation habituelle existante entre chaque membre de l'association et le producteur, et ce, pour chaque profession énumérée, afin de s'assurer qu'il y a des « artistes » dans le secteur recherché* »²⁵⁸, ce qui fut refusé.

Le Tribunal canadien concluait que l'exigence proposée par les producteurs et le SGCT était incompatible avec les principes fondamentaux de la *Loi canadienne*. Il précisait que l'accréditation accordée à une association d'artistes ne signifie pas que toutes les personnes occupant l'une ou l'autre des fonctions énumérées au secteur de négociation sont visées par l'accréditation²⁵⁹. Par exemple, les fonctionnaires et les employés sont exclus du champ d'application de la *Loi canadienne*. En outre, le Tribunal canadien expliquait que rien n'empêche une personne d'être à la fois une employée (relation A) et un entrepreneur indépendant (relation B), ce qui implique que son statut peut changer d'une relation à une autre :

Il semble ressortir de la jurisprudence que le Tribunal reconnaît ce fait et que c'est pour cette raison qu'il a développé une pratique de définir les secteurs comme étant composés d'« entrepreneurs indépendants » exerçant une (ou plusieurs) profession(s) artistique(s) donnée(s). De cette façon, le secteur est limité aux « artistes » au sens de la *Loi*, tout en étant assez souple pour reconnaître qu'une personne peut exercer son métier de différentes manières²⁶⁰.

Le Tribunal canadien indiquait qu'au stade de la demande d'accréditation, la *Loi canadienne* n'exige pas qu'il détermine la relation existante entre chaque membre du Regroupement pour les fonctions énumérées au secteur recherché et chacun des producteurs. Par contre, il rappelait que si un litige lui était soumis conformément à l'article 41 de la *Loi canadienne* et qu'il devait déterminer si un accord-cadre entre le

²⁵⁷ *Ibid.* au para. 6.

²⁵⁸ *Ibid.* au para. 13.

²⁵⁹ *Ibid.* au para. 18.

²⁶⁰ *Ibid.*

Regroupement et un producteur s'appliquait à une personne en particulier, il déterminerait alors la relation existante entre eux.

En 2002, dans le cadre des demandes d'accréditation présentées par l'APASQ et par l'Association Designers of Canada (ADC), le Tribunal canadien réitérait les principes énoncés dans les décisions de demandes d'accréditation de l'UDA et du Regroupement²⁶¹. En fait, toutes les décisions rendues par le Tribunal canadien sont à l'effet que cette loi bénéficie à l'entrepreneur indépendant à l'exclusion des fonctionnaires et des employés. Évidemment, ces décisions ont été reprises par le Tribunal canadien dans ses publications. Depuis l'entrée en vigueur de la *Loi canadienne*, le Tribunal canadien la présente toujours comme une loi novatrice qui bénéficie à « *l'artiste entrepreneur autonome* » et qui ne s'applique pas « *aux relations employeur-employé.* »²⁶²

1.3.2 L'artiste : un professionnel

La *Loi canadienne* bénéficie à l'entrepreneur indépendant professionnel par opposition à l'amateur. L'alinéa 6(2)b précise que l'entrepreneur indépendant professionnel est déterminé conformément à l'alinéa 18b) de la *Loi canadienne*. Cet alinéa énonce trois critères dont le Tribunal canadien tient compte pour toutes questions liées « (...) à la *détermination du caractère professionnel de l'activité d'un entrepreneur indépendant.* » Une personne est un entrepreneur indépendant professionnel du fait :

²⁶¹ APASQ (037), *supra* note 250 au para. 163.

²⁶² Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs, « Une loi novatrice crée le TCRPAP et Qui peut bénéficier de la Loi ? », en ligne : À propos de nous sur le site Internet du Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs <www.capprt-tcrpap.gc.ca> [Consulté en ligne le 23 juillet 2008]. Voir aussi : Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs, *Bulletin d'information* no 16 (août 2000), en ligne : <www.capprt-tcrpap.gc.ca> [Bulletin du TCRPAP no 16].

- (...) que ses prestations sont communiquées au public contre rémunération et qu'il a reçu d'autres artistes des témoignages de reconnaissance de son statut,
- qu'il est en voie de devenir un artiste selon les usages du milieu ou
- qu'il est membre d'une association d'artistes.

Chacun de ces critères sera présenté à tour de rôle en commençant par le premier qui se décline en trois conditions : les prestations de l'entrepreneur indépendant sont communiquées au public, elles se font contre rémunération et il a « *reçu d'autres artistes des témoignages de reconnaissance de son statut* ». Il va de soi qu'en exigeant que les prestations soient communiquées au public, ce critère n'est pas utile au Tribunal canadien pour déterminer le caractère professionnel de l'activité de tous les entrepreneurs indépendants énumérés à l'alinéa 6(2)b). Par exemple, les prestations de travail de ceux qui participent à la création d'une production (régisseur de plateau, scripte, assistants concepteurs, etc.) ne sont pas directement communiquées au public en raison de la nature inhérente de leurs fonctions. Ce critère revêt donc un intérêt particulier pour la détermination du caractère professionnel de l'activité de l'interprète et de l'auteur.

Bien que la première condition ne propose aucune exception, l'activité de l'entrepreneur indépendant ne perd pas son caractère professionnel si quelques-unes de ses prestations ne sont pas communiquées au public au cours de sa carrière. Lorsqu'une représentation d'un spectacle est annulée en raison d'un public quasi inexistant, l'interprète reconnu comme un professionnel subit un revers, mais ne régresse pas au rang d'amateur. D'ailleurs, dans la décision accréditant la Periodical Writers Association of Canada (PWAC), le Tribunal canadien confirmait le caractère professionnel de l'activité du rédacteur de périodiques, que son travail soit publié ou non²⁶³. Il affirmait que :

²⁶³ *Periodical Writers Association of Canada (PWAC)*, 1996 T.C.R.P.A.P. 014 [PWAC (014)].

(...) les rédacteurs de périodiques sont des auteurs d'œuvres littéraires au sens de la *Loi sur le droit d'auteur* et l'achat de leur travail par un éditeur ou un producteur en vue de la diffusion par un moyen quelconque suffit pour que ce rédacteur soit visé par l'alinéa 18b) de la *Loi*²⁶⁴.

Dans ces circonstances, la rétention de services contre rémunération par un producteur en vue d'obtenir une prestation, qu'elle soit ou non communiquée au public, est suffisante pour déterminer le caractère professionnel de l'activité.

Il va de soi que les conditions de ce critère n'ont pas le même degré d'importance. La deuxième condition, prévoyant que les prestations de l'entrepreneur indépendant sont faites contre rémunération, est la seule qui soit essentielle à la détermination du caractère professionnel de l'activité. En effet, l'objet de la *Loi canadienne* est « (...) l'établissement et la mise en œuvre d'un régime de relations de travail entre les producteurs et les artistes (...) »²⁶⁵ et l'alinéa 6(2)a) énonce que le producteur est celui qui retient les services d'un artiste en vue d'obtenir une prestation. Cet alinéa ne précise pas que la rétention de services par un producteur se fait contre rémunération cependant, la relation entrepreneur indépendant-producteur tout comme la relation employé-employeur, exige une prestation de travail moyennant rémunération. Cette condition permet de distinguer le travailleur culturel professionnel de l'amateur et du bénévole. En l'absence d'une prestation de travail contre rémunération, la *Loi canadienne* est inapplicable.

La dernière condition prévue au premier critère de l'alinéa 18b) énonce que l'entrepreneur indépendant a « *reçu d'autres artistes des témoignages de reconnaissance de son statut* ». Dans la décision accreditant le Regroupement, le

²⁶⁴ *Ibid.* au para. 16.

²⁶⁵ Article 7 de la *Loi canadienne*.

Tribunal canadien examinait ce critère en réponse aux représentations de l'ONF²⁶⁶ qui prétendait notamment que seuls les artistes reconnus comme tels par leurs pairs ou par des tiers étaient des artistes au sens de la *Loi canadienne*. Elle lui demandait de reconnaître « (...) *qu'historiquement certaines personnes sont considérées comme des artistes par leurs pairs ou par des tiers qui entrent en relation avec eux.* »²⁶⁷ Selon son raisonnement, si une fonction n'était pas *de facto* considérée par le milieu des arts et de la culture comme étant celle d'un artiste, une preuve de la reconnaissance du caractère professionnel de l'activité de chaque entrepreneur indépendant occupant cette fonction devrait être présentée au Tribunal canadien²⁶⁸. L'ONF indiquait qu'aucune preuve ne permettait au Tribunal canadien de conclure que des pairs ou des tiers reconnaissaient les personnes occupant les fonctions énumérées au secteur recherché par le Regroupement comme des artistes. À son avis, le Tribunal canadien ne pouvait pas procéder à « *une création jurisprudentielle* » en l'absence de preuve²⁶⁹. Elle concluait en mentionnant que « *ce n'est pas parce qu'un tribunal décide que quelqu'un est un artiste que cette personne le devient* »²⁷⁰.

Le Tribunal canadien confirmait « (...) *qu'historiquement certaines personnes sont considérées comme des artistes par leurs pairs ou les tiers avec lesquels ils entrent en relations (...)* » mais précisait que la *Loi canadienne* ne fait pas cette distinction²⁷¹. Il réitérait que l'artiste est avant tout un entrepreneur indépendant qui occupe l'une des

²⁶⁶ *Regroupement constitué de l'Association des professionnelles et des professionnels de la vidéo du Québec (APVQ) et du Syndicat des techniciens du cinéma et de la vidéo du Québec (STCVQ)*, 2003 T.C.R.P.A.P. 041 [Regroupement (041)]. Décision confirmée par la Cour d'appel fédérale : *Canada (P.G.) c. Regroupement constitué de l'Association des professionnelles et des professionnels de la vidéo du Québec (APVQ) et du Syndicat des techniciens du cinéma et de la vidéo du Québec (STCVQ)*, 2004 C.A.F. 199 [Regroupement (CAF)].

²⁶⁷ *Regroupement (041)*, *supra* note 266 au para. 283.

²⁶⁸ Par ses arguments, l'ONF semble confondre la détermination de l'activité de l'entrepreneur indépendant - selon l'une des trois catégories prévues aux sous-alinéas 6(2)b)(i) à (iii) - avec la détermination du caractère professionnel de l'activité.

²⁶⁹ *Regroupement (041)*, *supra* note 266 aux para. 283-284.

²⁷⁰ *Ibid.* au para. 284.

²⁷¹ *Ibid.* au para. 301.

fonctions énumérées à l'alinéa 6(2)b) de la *Loi canadienne*. L'alinéa 18b) n'est pas une définition supplémentaire de l'entrepreneur indépendant et il ne détermine pas qui sont les auteurs, les réalisateurs d'œuvres audiovisuelles, les interprètes et ceux qui font partie de catégories professionnelles. Cet alinéa est utile lorsque le Tribunal canadien doit déterminer le caractère professionnel de l'activité d'un entrepreneur indépendant. D'ailleurs, il rappelait l'objectif de l'alinéa 18b) en ces termes :

Pour préciser davantage les personnes visées à la *Loi*, le législateur a prévu un mécanisme qui permet de déterminer le statut professionnel de l'activité d'un entrepreneur indépendant. Cette disposition doit guider le Tribunal lorsqu'il détermine le statut professionnel d'un entrepreneur indépendant au sens de la *Loi*. Cette disposition ne détermine pas nécessairement qui est un artiste aux yeux du milieu²⁷².

Ainsi, le Tribunal canadien considère que les témoignages reçus d'autres artistes n'ont pas leur place au stade de la demande d'accréditation, mais sont utiles pour déterminer le caractère professionnel de l'activité d'un entrepreneur indépendant.

À cet effet et bien que le libellé de cette condition énonce que le Tribunal canadien doit tenir compte des témoignages de reconnaissance provenant d'autres artistes, il semble que les témoignages « *des tiers qui entrent en relation avec eux* » soient recevables. Le Tribunal canadien reprenait effectivement les prétentions de l'ONF sans jamais remettre en question la pertinence des témoignages de reconnaissance provenant de tiers, autrement dit d'autres personnes du milieu qui ne sont pas des artistes au sens strict du terme. Il faut comprendre ici que le Tribunal canadien donne une interprétation téléologique à une disposition qui vise à déterminer qui sont les sujets visés par la *Loi canadienne*. En l'absence d'une définition précise, nous croyons, comme le Tribunal canadien, qu'il va de soi que les témoignages de reconnaissance provenant d'agents, de producteurs, de diffuseurs ou plus

²⁷²*Ibid.*

généralement d'employeurs sont tous aussi valables que ceux d'autres artistes, surtout s'ils ont déjà retenu les services de l'entrepreneur indépendant concerné.

Le deuxième critère dont le Tribunal canadien doit tenir compte pour la détermination du caractère professionnel des activités d'un artiste est celui prévu à l'alinéa 18b), soit « *qu'il est en voie de devenir un artiste selon les usages du milieu* ». De prime abord, ce critère a de quoi rendre perplexe. En effet, si l'entrepreneur indépendant est un professionnel en devenir au jour de la détermination du caractère professionnel de ses activités, comment peut-il être un artiste professionnel à cette date ? En théorie, c'est impossible. Cependant, il ne faut pas confondre l'artiste qui est en devenir parce qu'il apprend son métier avec celui qui débute sa carrière. Il est vrai que ces deux étapes dans la vie professionnelle sont parfois difficiles à départager. À quel moment un artiste n'est plus en voie de devenir parce qu'il est devenu ? Le musicien qui étudie son art au niveau de la maîtrise et qui est engagé de temps à autre par des producteurs, est-il un professionnel ? Il est difficile de répondre à cette question de manière hypothétique. À ce niveau de scolarisation, le fait qu'il soit étudiant et qu'il ait accepté ou obtenu peu de contrats d'engagement ne sont pas des raisons valables pour conclure immédiatement qu'il est un amateur. Pour ce cas et d'autres semblables, ce critère revêt un intérêt pour l'artiste. Il peut être invoqué par l'entrepreneur indépendant considéré comme un professionnel par certains, mais sur le seuil du professionnalisme par d'autres. Également, ce critère corrobore le fait que les artistes de la relève bénéficient de la protection de la *Loi canadienne* et des accords-cadres négociés en vertu de cette loi. En effet, dans la décision de la demande d'accréditation du Regroupement, le Tribunal canadien décrivait cette réalité en ces termes :

L'argument de l'ONF selon lequel l'absence de preuve concernant les personnes « juniors » et les « seniors » fait en sorte qu'il sera difficile de négocier une convention collective est insoutenable. Tout secteur de négociation inclut des

personnes qui en sont à différentes étapes dans leur carrière, certaines ayant beaucoup d'expérience, d'autres peu. Certaines personnes sont des « étoiles », d'autres pas²⁷³.

Une association d'artistes accréditée représente tous les entrepreneurs indépendants, qu'ils soient débutants ou expérimentés, s'ils sont des professionnels.

Le dernier critère dont le Tribunal canadien doit tenir compte pour déterminer le caractère professionnel des activités de l'entrepreneur indépendant est son adhésion à une association d'artistes. Évidemment, la qualité de membre d'une association d'artistes peut être une indication du sérieux de la démarche de l'entrepreneur indépendant et du caractère professionnel de ses activités. L'indication est d'autant plus significative lorsque le règlement sur les conditions d'adhésion des artistes à une association établit des normes de qualifications professionnelles²⁷⁴. À l'opposé, le fait qu'un entrepreneur indépendant ne soit pas membre d'une association d'artistes ne peut constituer la preuve de son statut d'amateur. Comme tout autre citoyen, l'artiste a « *la liberté d'adhérer à une association d'artistes et de participer à la formation d'une telle association, à ses activités et à son administration.* »²⁷⁵ La *Loi canadienne* assure à l'artiste le droit de s'exprimer et de s'associer librement²⁷⁶. En outre, l'article 7 de cette loi énonce que l'établissement et la mise en œuvre du régime de relations de travail se font dans le respect du libre exercice du droit d'association des producteurs et des artistes. D'ailleurs, dans la décision mettant en cause la Canadian Actors' Equity Association (CAEA) et la Commission de la capitale nationale (CCN), le Tribunal canadien rappelait que l'adhésion à une association

²⁷³ *Ibid.* au para. 302.

²⁷⁴ Alinéa 23(1) de la *Loi canadienne. Conseil des métiers d'art du Québec*, 1998 T.C.R.P.A.P 026 au par. 18 [Réexamen CMAQ (026)] : « À l'audience, le CMAQ a reconnu que ses normes de qualifications professionnelles pouvaient signifier l'exclusion d'artisans amateurs (...). »

²⁷⁵ Article 8 de la *Loi canadienne*.

²⁷⁶ Alinéa 3a) de la *Loi canadienne*.

facilite la preuve du caractère professionnel de l'activité d'un artiste, mais n'est pas obligatoire.

Au départ, le Tribunal canadien devait déterminer si monsieur Dominic Girard, engagé par la CCN comme animateur du Bal de Neige édition 2003, bénéficiait des conditions de travail énoncées à l'accord-cadre intervenu entre la CNN et la CAEA²⁷⁷. La CNN était d'avis que la fonction d'animateur n'était pas incluse dans le secteur de négociation de la CAEA et par conséquent, qu'elle n'était pas visée par l'accord-cadre. Elle arguait que les personnes qui offrent leurs services pour la fonction d'animateur sont souvent connues comme animateurs de réceptions ou comme des disques-jockeys. Elle ajoutait avoir déjà engagé des enseignants, des humoristes, des organisateurs d'événements et des acteurs pour exécuter cette fonction. À son avis, il était réducteur pour la profession d'acteur d'y assimiler celle d'animateur et s'opposait à la position de la CAEA qui prétendait que la fonction d'animateur était incluse dans celle d'acteur²⁷⁸.

Selon ces prétentions, le Tribunal canadien identifiait deux questions en litige pour lesquelles il devait se prononcer : monsieur Girard était-il un artiste au sens de l'alinéa 6(2)b) et la fonction d'animateur était-elle visée par le secteur de négociation de la CAEA²⁷⁹ ? Afin de répondre à la première question, le Tribunal canadien rappelait que ce ne sont pas toutes les personnes engagées par un producteur qui sont des artistes au sens de la *Loi canadienne*. L'artiste est un « *entrepreneur indépendant*

²⁷⁷ *Canadian Actors' Equity Association et Commission de la capitale nationale*, 2004 T.C.R.P.A.P. 048 [CAEA et CNN (048)]. Voir aussi : Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs, *Bulletin d'information*, no 27 (mai 2004) à la p.1, en ligne : <www.capprt-tcrpap.gc.ca> [Bulletin du TCRPAP no 27].

²⁷⁸ *CAEA et CNN (048)*, *supra* note 277 aux para. 7-17.

²⁷⁹ Il est surprenant que le Tribunal canadien n'ait pas analysé ces questions dans l'ordre inverse. En effet, s'il concluait que la fonction d'animateur n'était pas incluse dans le secteur négociation accordé à la CAEA, la question de la détermination du caractère professionnel de l'activité de monsieur Girard devenait sans objet.

professionnel - déterminé conformément à l'alinéa 18b) ». En réponse aux prétentions de la CNN concernant l'occupation principale des personnes engagées comme animateurs, le Tribunal indiquait que :

La personne dont l'occupation principale est, par exemple, l'enseignement ou l'organisation d'événements est peu susceptible d'être considérée comme « professionnel » sous le régime de la loi, à moins qu'elle ne satisfasse à un des critères énoncés à l'alinéa 18 b) de la *Loi* (...) ²⁸⁰.

Malheureusement, le Tribunal canadien n'élabore pas sur les raisons pour lesquelles il concluait que la personne qui cumule deux occupations, celle d'enseignant à temps plein et celle d'artiste, « *est peu susceptible d'être considérée comme un artiste professionnel* ».

Il est pourtant possible et même fréquent qu'une personne ait une occupation principale sans pour autant que ses activités secondaires soient celles d'un non-professionnel. Par exemple, le caractère professionnel de l'activité d'un mécanicien n'est pas remis en question si son occupation principale est celle d'être chauffeur d'autobus ou peintre. Une personne ne perd pas son statut de professionnel parce qu'elle exerce cette fonction à titre occasionnel ou à temps partiel. Considérant que l'une des caractéristiques de l'artiste est justement de travailler pour une durée et selon des modes de travail irréguliers, affirmer le contraire apparaît choquant. Il est vrai que le Tribunal canadien précisait que la personne dont l'occupation principale n'est pas celle d'un artiste conformément à l'alinéa 6(2)b) peut être considérée comme une professionnelle si elle satisfait à l'un des critères énoncés à l'alinéa 18b). Néanmoins, l'artiste dont l'occupation principale n'est pas l'une des fonctions énumérées à l'alinéa 6(2)b) ne devrait pas se voir automatiquement imposer une présomption sur le caractère non professionnel de ses activités.

²⁸⁰ *CAEA et CNN (048)*, *supra* note 277 au para. 19.

Par ailleurs, monsieur Girard n'était pas de ceux qui étaient « *peu susceptible d'être considéré comme professionnel* » car la CNN et la CAEA reconnaissaient qu'il était un acteur professionnel membre de la CAEA et un entrepreneur indépendant. Au sujet de son adhésion à une association d'artistes accréditée, le Tribunal canadien rappelait que :

Bien que la qualité de membre d'une association d'artistes n'est pas un facteur déterminant, elle constitue toutefois une indication que l'intéressé a atteint le statut professionnel correspondant aux fins de l'alinéa 18 b) de la *Loi*²⁸¹.

Ce critère est donc utile à l'entrepreneur indépendant qui est membre d'une association d'artistes et pour lequel le Tribunal canadien doit déterminer le caractère professionnel de ses activités. Cependant, il n'est pas fatal pour celui qui ne l'est pas. L'artiste qui choisit de ne pas adhérer à une association d'artistes peut toujours faire valoir au Tribunal canadien qu'il satisfait à l'un des autres critères de l'alinéa 18b). La *Loi canadienne* bénéficie à l'entrepreneur indépendant professionnel, qu'il soit membre ou non d'une association d'artistes.

Depuis 1996, vingt-six ordonnances d'accréditation ont été délivrées par le Tribunal canadien²⁸². Habituellement, il accorde à une association d'artistes une accréditation « (...) *pour représenter un secteur qui comprend tous les entrepreneurs indépendants engagés par un producteur assujéti à la Loi sur le statut de l'artiste pour accomplir les fonctions (...)* » qui y sont énumérées²⁸³. Toutes les ordonnances d'accréditation

²⁸¹ *Ibid.* au para. 20.

²⁸² Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs, Registre des accréditations, en ligne : Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs <www.cappr-tcrpap.gc.ca> [Registre] [Consulté le 3 août 2008].

²⁸³ Voir aussi les certificats d'accréditations de la Writers Guild of Canada, délivré le 25 juin 1996, de l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec, délivré le 30 novembre 1997, de l'Union des artistes, délivré le 24 juillet 1998, de la Guilde canadienne de compositeurs de musique de film, amendée le 8 septembre 2003, de l'Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son, amendée le 23 février 2005, *Registre, supra* note 279 [Consulté le 3 août 2008].

ne débutent pas par cette phrase, mais leur structure est semblable²⁸⁴. Bien que la plupart des secteurs soient restreints par des limites géographiques, des limites linguistiques et des exclusions de fonctions, les associations d'artistes représentent néanmoins tous les artistes œuvrant dans leurs secteurs de négociation. On trouve deux exceptions à cette jurisprudence, soit les décisions accordant le Conseil des métiers d'art du Québec (CMAQ) et l'American Federation of Musicians of the United States and Canada (AFM) pour représenter leurs membres seulement²⁸⁵.

Or, à la suite de ces ordonnances d'accréditation, le CMAQ et l'AMF demandaient respectivement au Tribunal canadien de les réexaminer et de les modifier afin que leurs secteurs de négociation visent tous les entrepreneurs indépendants professionnels. Dans le cas de l'AFM, le Tribunal canadien acquiesçait à sa demande et citait un passage de la décision accordant la GMQ à l'effet qu'il favorisait « (...) *les définitions de secteurs qui englobent tous les artistes dans une discipline donnée plutôt que celles qui se limitent aux membres d'une association (...)* » afin de permettre au plus grand nombre d'artistes de bénéficier des avantages de la *Loi canadienne*²⁸⁶. Dans la décision concernant la demande en réexamen déposée par le CMAQ, le Tribunal canadien complétait ces explications en précisant :

(...) qu'un régime de relations de travail entre producteurs de compétence fédérale et les artistes ne peut exister s'il y a multiplicité d'associations d'artistes accréditées sur un même territoire. Pour cette raison, le Tribunal tente d'accréditer les associations d'artistes qu'il juge les plus représentatives pour

²⁸⁴ Le certificat d'accréditation du Periodical Writers Association of Canada, délivré le 4 juin 1996, est une exception. Elle a pour particularité d'identifier les entrepreneurs indépendants à des pigistes : « pour représenter un secteur qui comprend : a. les professionnels pigistes auteurs d'œuvres écrites dans une langue autre que le français (...) », *Registre, supra* note 285. [Consulté le 3 août 2008].

²⁸⁵ *Conseil des métiers d'art du Québec*, 1997 T.C.R.P.A.P. 023 [CMAQ (023)] et *American Federation of Musicians of the United States and Canada*, 1997 T.C.R.P.A.P. 019 [AFM (019)].

²⁸⁶ Étrangement, le Tribunal canadien ajoutait qu'aucune autre association, à l'exception de l'AMF, n'avait été accréditée pour représenter uniquement ses membres. *American Federation of Musicians of the United States and Canada*, 2007 T.C.R.P.A.P. 052 au para. 30 [Réexamen AFM (052)]. Voir aussi : Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs, *Bulletin d'information*, no 34 (mars 2008) à la p.1, en ligne : <www.cappri-tcrpap.gc.ca> [Bulletin du TCRPAP no 52].

chaque secteur disciplinaire, en accordant à cette association le droit exclusif de négocier au nom de tous les artistes du secteur, qu'ils soient membres ou non de l'association²⁸⁷.

À l'instar de la demande de réexamen de l'AFM, le Tribunal canadien accueillait celle du CAMQ. Il émettait de nouvelles ordonnances d'accréditation en rappelant que les associations d'artistes accréditées ont l'obligation de négocier des accords-cadres avec les producteurs et celle « (...) *de protéger autant les intérêts des non-membres que des membres.* »²⁸⁸

En somme, l'alinéa 18b) de la *Loi canadienne* ne précise pas qui sont les entrepreneurs indépendants selon l'alinéa 6(2)b). Il énonce trois critères dont le Tribunal canadien doit tenir compte pour toutes questions liées « (...) *à la détermination du caractère professionnel des activités d'un entrepreneur indépendant - pour l'application de l'alinéa 6(2)b) - (...).* » Individuellement, aucun de ces critères n'est déterminant. Cependant, l'entrepreneur indépendant devra démontrer qu'il satisfait à l'un des critères énoncés à l'alinéa 18b) pour que le Tribunal canadien reconnaisse le caractère professionnel de ses activités et ainsi bénéficier de la protection de la *Loi canadienne*.

1.3.3 L'artiste et sa prestation

L'alinéa 6(2)b) énonce que la *Loi canadienne* bénéficie aux entrepreneurs indépendants professionnels :

(i) qui sont des auteurs d'œuvres artistiques, littéraires, dramatiques ou musicales au sens de la *Loi sur le droit d'auteur*, ou des réalisateurs d'œuvres audiovisuelles,

²⁸⁷ Réexamen CMAQ (026), *supra* note 274 au para. 23 et *Décision partielle APVQ-STCVQ (035)*, *supra* note 255 au para. 20.

²⁸⁸ Réexamen CMAQ (026), *supra* note 274 au para. 28.

(ii) qui représentent, chantent, récitent, déclament, jouent, dirigent ou exécutent de quelque manière que ce soit une œuvre littéraire, musicale ou dramatique ou un numéro de mime, de variétés, de cirque ou de marionnettes,

(iii) qui, faisant partie de catégories professionnelles établies par règlement, participent à la création dans les domaines suivants : arts de la scène, musique, danse et variétés, cinéma, radio et télévision, enregistrements sonores, vidéo et doublage, réclame publicitaire, métiers d'art et arts visuels.

La catégorie des entrepreneurs indépendants professionnels exerçant à titre d'auteurs fera l'objet d'une présentation sommaire, car elle requiert l'intervention du Tribunal canadien pour l'identification des activités visées par le droit d'auteur, sujet exclu du présent mémoire. Nous reviendrons par la suite aux deux autres catégories qui seront exposées plus en détails.

Notons que la *Loi canadienne* bénéficie aux entrepreneurs indépendants qui sont des réalisateurs d'œuvres audiovisuelles²⁸⁹ ou des auteurs au sens de la *Loi sur le droit d'auteur*. Or, depuis 1996, les ordonnances d'accréditations et les décisions les accordant montrent que le Tribunal canadien a reconnu de nombreuses professions à titre d'auteurs²⁹⁰. Par exemple, mentionnons qu'il a reconnu les arrangeurs et les orchestrateurs comme des auteurs d'œuvres musicales²⁹¹ alors que les artistes qui s'expriment par « *la peinture, la sculpture, l'estampe, le dessin, l'illustration, la photographie, les arts textiles, l'installation et la vidéo d'art* »²⁹² furent reconnus comme des auteurs d'œuvres artistiques au sens de l'alinéa 6(2)b(i). Le Tribunal canadien fut également d'avis que les chorégraphes pouvaient être des auteurs d'œuvres dramatiques en plus d'être des entrepreneurs indépendants qui dirigent au

²⁸⁹ Les réalisateurs d'œuvres audiovisuelles sont représentés par l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec (ARRQ) et la Guilde canadienne des réalisateurs (GCR).

²⁹⁰ *Registre*, *supra* note 282.

²⁹¹ *Guilde des musiciens du Québec*, 1997 T.C.R.P.A.P. 020 aux para. 27-28 [GMQ (020)]. Voir aussi pour la fonction d'arrangeur uniquement : *AFM (019)*, *supra* note 285 au para. 30.

²⁹² *Regroupement des artistes en arts visuels du Québec*, 1997 T.C.R.P.A.P. 021 au para. 28 [RAAVQ (021)].

sens du sous-alinéa 6(2)(ii)²⁹³. Autres exemples, les rédacteurs de périodiques²⁹⁴ et les traducteurs d'œuvres littéraires²⁹⁵ furent reconnus comme des auteurs d'œuvres littéraires. Tous ces auteurs bénéficient donc d'un régime de relations de travail spécifique aux entrepreneurs indépendants.

Mais revenons aux autres catégories. La *Loi canadienne* bénéficie aux entrepreneurs indépendants professionnels « *qui chantent, récitent, déclament, jouent, dirigent ou exécutent de quelque manière que ce soit une œuvre (...)* ». Cette catégorie vise les interprètes soit les chanteurs, les comédiens, les danseurs, etc.²⁹⁶. Le sous-alinéa 6(2)b(ii) énonce également qu'elle bénéficie aux entrepreneurs indépendants qui « *dirigent (...) de quelque manière que ce soit une œuvre (...)* ». À ce titre, le Tribunal canadien concluait que le chorégraphe²⁹⁷, le chef d'orchestre et le *leader* sont des artistes. Par ailleurs, afin d'éviter qu'un poste de direction soit inclus dans le secteur de négociation de ceux supervisés²⁹⁸, le Tribunal canadien s'assurait du fait que le chef d'orchestre et le leader n'avaient aucun pouvoir de gérance à l'égard des artistes.

L'AFM et la GMQ convainquaient le Tribunal canadien d'inclure la fonction de chef d'orchestre dans le même secteur que les instrumentistes en alléguant d'une part, que le chef d'orchestre « *n'exerçait] pas de fonctions de gestion* »²⁹⁹ et qu'il ne détenait aucun pouvoir disciplinaire sur les musiciens et d'autre part, qu'il agissait habituellement « (...) à titre de leader pour un groupe de musiciens et a[vait] peu ou

²⁹³ *Canadian Actors' Equity Association*, 1996 T.C.R.P.A.P. 010 aux para. 35-36 [CAEA (010)]. Extrait du para. 36 : « Selon la *Loi sur le droit d'auteur* (L.R.C. 1985, c. C-42, telle que modifiée) les œuvres chorégraphiques fixées par écrit ou autrement sont assimilées à une œuvre dramatique. »

²⁹⁴ *PWAC (014)*, *supra* note 263 au para. 16.

²⁹⁵ *Writers Guild of Canada*, 1996 T.C.R.P.A.P. 016 [WGC (016)].

²⁹⁶ *Actra Performers Guild*, 1996 T.C.R.P.A.P. 015 [APG (015)].

²⁹⁷ *CAEA (010)*, *supra* note 293.

²⁹⁸ *AFM (019)*, *supra* note 285 au para. 18 et *GMQ (020)*, *supra* note 291 au para. 24.

²⁹⁹ *AFM (019)*, *supra* note 285 au para. 19.

*pas de fonctions administratives*³⁰⁰. » Dix ans plus tard, l'AFM demandait pourtant au Tribunal canadien de modifier la description de son secteur pour y ajouter la fonction de *leader* car, à son avis, cette fonction n'était pas incluse dans celle de chef d'orchestre³⁰¹. Le Tribunal canadien acceptait d'ajouter cette fonction au secteur de négociation de l'AFM en précisant qu'il s'agissait « *d'une modification technique* »³⁰². Ainsi, il ne fait aucun doute que la *Loi canadienne* bénéficie aux entrepreneurs indépendants qui dirigent « *de quelque manière que ce soit une œuvre.* »

Les entrepreneurs indépendants professionnels qui dirigent une œuvre sous la direction d'un autre artiste, le font de quelconque « *manière* » et pour cette raison, ils sont visés par le sous-alinéa 6(2)b(ii). C'est à tout le moins l'avis du Tribunal canadien notamment pour les assistants chorégraphes³⁰³, les régisseurs, les assistants metteurs en scène³⁰⁴ et les assistants réalisateurs³⁰⁵. Concernant les régisseurs et les assistants metteurs en scène, le Tribunal canadien spécifiait que « *ces professionnels participent à la conception et à la mise au point d'une production; en un sens, il s'agit d'une activité artistique qui n'est certainement pas constituée entièrement de fonctions de direction.* »³⁰⁶ Dans la même veine, le Tribunal canadien précisait pour les assistants réalisateurs que :

Même si une partie des tâches de l'assistant réalisateur (...) sont de natures administratives ou de coordination, le Tribunal est d'avis qu'il peut inclure cette profession en vertu de l'alinéa 6(2)b(ii) de la *Loi* parce que la preuve démontre

³⁰⁰ *GMQ (020)*, *supra* note 291 au para. 24.

³⁰¹ *Réexamen AFM (052)*, *supra* note 286 au para. 15.

³⁰² *Ibid.* au para. 27.

³⁰³ *CAEA (010)*, *supra* note 293 aux para. 35-36.

³⁰⁴ *Ibid.* aux para. 31, 32 et 39 et *APASQ (037)*, *supra* note 250 para. 167.

³⁰⁵ *Regroupement (041)*, *supra* note 266 et *Guilde canadienne des réalisateurs*, 2003 T.C.R.P.A.P. 044 [GCR (044)].

³⁰⁶ *CAEA (010)*, *supra* note 293 au para. 32 et *APASQ (037)*, *supra* note 250 au para. 167.

que ces individus sont appelés à diriger des comédiens (...) et qu'ils peuvent être appelés à diriger d'autres aspects de la production³⁰⁷.

Le même mois, la Guilde canadienne des réalisateurs (GCR) demandait au Tribunal canadien d'inclure à son secteur les assistants réalisateurs en vertu du sous-alinéa 6(2)b)(iii) parce qu'ils contribuaient à la création d'une production dans les domaines du cinéma et de la télévision. En raison de la décision accréditant le Regroupement, le Tribunal canadien rejetait la demande de la GCR fondée sur la contribution à la création d'une production. Par souci de cohérence avec cette décision, il incluait plutôt les assistants réalisateurs au secteur du GCR en vertu du sous-alinéa 6(2)b)(ii), c'est-à-dire pour leur participation à la direction d'une œuvre³⁰⁸. Pourtant, ce sous-alinéa spécifie que la *Loi canadienne* bénéficie aux entrepreneurs indépendants professionnels qui dirigent une œuvre et non pas à ceux qui participent à la création d'une production, notamment comme assistant.

Effectivement, le sous-alinéa 6(2)b)(iii) énonce que la *Loi canadienne* bénéficie aux entrepreneurs indépendants professionnels « *qui, faisant partie de catégories professionnelles établies par règlement, participent à la création dans les domaines suivants : (...)* » arts de la scène, cinéma, radio et télévision, enregistrements sonores, vidéo et doublage, réclame publicitaire, métiers d'arts et arts visuels. Le paragraphe 1 du *Règlement sur les catégories professionnelles* (ci-après désigné le « *Règlement* »)³⁰⁹ restreint la création d'une production aux domaines énumérés au sous-alinéa 6(2)b)(iii), à l'exclusion des métiers d'art et des arts visuels. Le paragraphe 2(1) du *Règlement* définit les autres catégories d'artistes et précise que :

Sous réserve du paragraphe (2), pour l'application du sous-alinéa 6(2)b)(iii) de la *Loi*, sont établies à l'égard de la création d'une production les catégories

³⁰⁷ *Regroupement (041)*, supra note 266 au para. 311.

³⁰⁸ *GCR (044)*, supra note 305 au para. 49. Article 2.(2) du *Règlement sur les catégories professionnelles*, D.O.R.S./99-191 du 22 avril 1999, (1999) 133 Gaz. Can. II 1248, art. 2 [Règlement].

³⁰⁹ *Règlement*, supra note 308.

professionnelles visées aux alinéas a) à e), qui comprennent les professions dont l'exercice contribue directement à la conception de la production et consiste à effectuer une ou plusieurs des activités décrites aux alinéas respectifs : (...).

Le paragraphe 2(2)a) exclut des catégories professionnelles les professions qui consistent à effectuer « (...) *la comptabilité, la vérification ou le travail juridique, publicitaire, de représentation, de gestion, administratif ou d'écriture, ou autre travail de soutien; (...)* ». L'entrée en vigueur de ce règlement, le 22 avril 1999, permettait aux associations d'artistes de déposer de nouvelles demandes d'accréditation et au Tribunal canadien de procéder à l'étude des demandes d'accréditation en instance, notamment celles de l'APASQ, de l'ADC et du Regroupement³¹⁰.

Le Tribunal canadien interprétait pour la première fois le paragraphe 2(1) du *Règlement* dans le cadre des demandes d'accréditation déposées par l'APASQ et l'ADC³¹¹ et complétait son analyse dans la décision accordant le Regroupement³¹². Cette fois, l'ONF reconnaissait que certaines professions énumérées au secteur recherché par le Regroupement étaient celles d'entrepreneurs indépendants professionnels qui contribuent directement à la conception d'une production. Par contre, elle était d'avis que les personnes occupant d'autres professions énumérées au secteur demandé « (...) *ne contribuent pas directement à la conception de la production parce que leur travail est subordonné aux instructions d'un concepteur, ou le travail se fait sous la supervision d'un autre créateur.* »³¹³ Selon l'ONF, l'expression « directement » signifiait que seuls les professionnels ayant « *un pouvoir*

³¹⁰ Paragraphe 3 du Règlement. Voir aussi : Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs, *Bulletin d'information*, no 14 (septembre 1999) à la p.1, en ligne : <www.capprt-tcrpap.gc.ca> [Bulletin du TCRPAP no 14].

³¹¹ *APASQ (037)*, *supra* note 250 aux para. 138-140.

³¹² *Regroupement (041)*, *supra* note 266.

³¹³ *Ibid.* au para. 303.

décisionnel direct sur l'aspect final de la production » bénéficiaient de la protection du *Règlement*³¹⁴.

Le Tribunal canadien rejetait l'une et l'autre de ces prétentions de l'ONF en soulignant que la dernière allait « à l'encontre du principe de l'effet utile de la loi »³¹⁵. À son avis, cette interprétation restreignait le champ d'application du *Règlement* aux entrepreneurs indépendants professionnels qui étaient ou pourraient être visés par les sous-alinéas 6(2)(i) et 6(2)(ii). Pour respecter les objectifs de la *Loi canadienne* et assurer une portée réelle à l'alinéa 6(2)(iii)³¹⁶, le Tribunal canadien affirmait qu'il devait lui donner une interprétation plus large. À cet effet, il rappelait l'approche adoptée dans la décision accréditant l'APASQ³¹⁷. Il réitérait qu'afin de conclure qu'une profession contribue directement à la conception d'une production, il devait déterminer, après avoir évalué les tâches effectuées, « (...) *s'il était possible de cerner l'apport créatif du travail de l'individu dans l'ensemble de la production et si la nature du travail « donne vie » aux idées d'un concepteur* »³¹⁸. Aux fins de la détermination des professions visées par le paragraphe 2(1) du *Règlement* et pour plus de précisions, le Tribunal canadien ajoutait qu'il prenait en considération un ou plusieurs critères parmi les suivants :

- La nature des tâches ;
- Le fait que l'on puisse identifier un produit fini original qui résulte d'une habileté artistique ;
- Le fait que le résultat contribue à donner vie ou à concrétiser la vision du réalisateur, du concepteur ou d'un autre créateur ; et
- L'influence que peut exercer l'individu compte tenu du rapport hiérarchique de la fonction³¹⁹.

³¹⁴ *Ibid.* au para. 304.

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ *Ibid.* au para. 305.

³¹⁷ *APASQ (037)*, *supra* note 250.

³¹⁸ *Regroupement (041)*, *supra* note 266 au para. 306.

³¹⁹ *Ibid.* au para. 307.

Selon ces critères, le Tribunal canadien analysait les tâches de plus de soixante-cinq professions énumérées au secteur recherché par le Regroupement.

Pour le tiers des professions demandées, notamment celles de second assistant à la réalisation, chef éclairagiste, habilleur, styliste, technicien aux décors, accessoiriste de plateau, chef menuisier, armurier, etc., le Tribunal canadien concluait qu'elles n'étaient pas visées par le *Règlement*, alors que pour un peu moins de quarante autres professions, il était d'avis qu'elles permettaient de concrétiser la vision d'un réalisateur, d'un concepteur ou d'un autre créateur. Il concluait par exemple que le preneur de son qui crée un environnement sonore et qui contribue à concrétiser la vision d'un directeur artistique ou d'un directeur de la photographie bénéficiait de la protection du *Règlement* car il contribuait directement à la conception de la production³²⁰. La Cour d'appel fédérale a confirmé que l'approche adoptée par le Tribunal canadien, pour déterminer les professions visées par le paragraphe 2(1), était conforme à l'objectif recherché par le législateur³²¹.

En vertu de la *Loi canadienne*, l'artiste est un entrepreneur indépendant professionnel dont les services sont retenus par un producteur, moyennant rémunération, à titre d'auteur, de réalisateur d'œuvres audiovisuelles, d'interprète et qui, faisant partie de catégories professionnelles établies par règlement, contribue à donner vie ou à concrétiser la vision d'un réalisateur, d'un concepteur ou d'un autre créateur dans les domaines énumérés au sous-alinéa 6(2)b)(iii). La *Loi canadienne* reconnaît donc le statut de «travailleur» susceptible d'être représenté collectivement pour la détermination des conditions de travail à certaines personnes œuvrant dans les milieux des arts et de la culture. Elle ne vise pas à déterminer, de manière spécifique et officielle, en quoi consiste la profession d'artiste pour laquelle une protection serait

³²⁰ *Ibid.* aux para. 331-332.

³²¹ *Regroupement (CAF)*, *supra* note 266 aux para. 7-8.

requis. En somme, on peut dire qu'elle déclare que des travailleurs indépendants, à l'exclusion des fonctionnaires et des employés faisant partie ou non d'une unité de négociation accréditée, pour les activités relevant de leurs fonctions, deviennent des artistes professionnels au sens de cette loi.

Le caractère professionnel de l'activité de l'artiste est déterminé selon l'un ou l'autre des critères prévus à l'alinéa 18b) :

(...) que ses prestations sont communiquées au public contre rémunération et qu'il a reçu d'autres artistes des témoignages de reconnaissance de son statut, qu'il est en voie de devenir un artiste selon les usages du milieu ou qu'il est membre d'une association d'artistes.

La jurisprudence du Tribunal canadien a établi qu'aucun de ces trois critères n'est en soi déterminant. Les prestations de l'entrepreneur indépendant professionnel peuvent être communiquées au public ou non³²². Cet alinéa ne détermine pas forcément « *qui est un artiste aux yeux du milieu* »³²³. Enfin, l'entrepreneur indépendant professionnel peut être expérimenté ou non³²⁴. Bref, la *Loi canadienne* et les accords-cadres négociés en vertu de cette loi bénéficient à l'entrepreneur indépendant professionnel, membre comme non-membre d'une association d'artistes accréditée, lorsque ses services sont retenus par un producteur contre rémunération³²⁵. La *Loi canadienne* confère à l'artiste entrepreneur indépendant le droit d'association et le droit à la négociation de ses conditions d'engagement³²⁶.

³²² *PWAC (014)*, *supra* note 263 au para. 16.

³²³ *Regroupement (041)*, *supra* note 266 au para. 301.

³²⁴ *Ibid.* au para. 302.

³²⁵ *CAEA et CNN (048)*, *supra* note 277 au para. 20.

³²⁶ Alinéa 3b) de la *Loi canadienne*.

1.4. La Loi française

La pénurie d'emploi lors de l'entre-deux guerres est un facteur important dans l'évolution du statut de l'artiste-interprète en France³²⁷. En réaction à cette crise économique mondiale et à la précarité sociale, l'artiste-interprète revendiquait la qualité de salarié intermittent. L'intermittent « (...) *est un salarié qui, au cours d'une même année, alterne des périodes de travail déterminées pour le compte d'un ou de plusieurs employeurs et des périodes d'inactivité.* »³²⁸ Il ne s'agit pas d'un statut de salarié ou de travailleur, mais plutôt d'une forme de contrat d'emploi pour laquelle la loi autorise exceptionnellement l'utilisation de contrats à durée déterminée et dont la principale caractéristique est la précarité. En contrepartie, l'intermittent bénéficie d'un régime social particulier, incluant l'affiliation obligatoire au régime d'assurance-chômage³²⁹. En choisissant de lier ses activités artistiques au domaine du salariat, le principal objectif de l'artiste-interprète est de bénéficier des dispositions du droit du travail et des mesures de protection sociale (la sécurité sociale, les congés payés, les droits à une retraite complémentaire, l'indemnisation du chômage, les formations professionnelles et la médecine du travail)³³⁰ octroyées aux travailleurs qualifiés de salariés. De plus, il souhaite mettre fin à l'insécurité juridique concernant son statut.

³²⁷ Concernant les origines de la protection des artistes en qualité d'artiste du spectacle salarié voir : Stéphane Pessina Dassonville, *L'artiste-interprète salarié (entre création intellectuelle et protection sociale)*, Marseille, Presses universitaires d'Aix-Marseille, 2006, aux pp. 42-61 [Pessina Dassonville, *L'artiste-interprète salarié*].

³²⁸ Stéphan La Sagère, *Profession artiste Guide du Musicien et de l'Interprète*, Paris, Irma Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles, 2007, p. 164 : « Le régime de salarié intermittent à employeurs multiples a été institué par les partenaires sociaux au sein de l'Unédic en 1967 dans le cadre d'une convention d'assurance-chômage, annexée au règlement général de l'Assédic. » [La Sagère, *Profession artiste*].

³²⁹ Centre national de la danse, Centre national du théâtre, Hors les murs, Irma Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles, Fiche pratique, « Le régime d'assurance-chômage des intermittents du spectacle, fiche pratique n°1, » (juin 2008), en ligne : Site Internet du Centre national du théâtre <<http://www.cnt.asso.fr/juridique/fr/intermittence.pdf>> [Fiche pratique].

³³⁰ Pessina Dassonville, *L'artiste-interprète salarié*, *supra* note 327 à la p. 302 et l'article L. 242-1 du Code de la sécurité sociale : « Sont affiliés obligatoirement aux assurances sociales les artistes du spectacle (...) » (ancien texte, nouveaux textes L. 311-2 et L. 312-3 15°).

Dans la première moitié du vingtième siècle, la qualité de travailleur intermittent de l'artiste du spectacle fut appréciée différemment par les tribunaux. Le statut juridique reconnu à l'artiste du spectacle était soit celui d'entrepreneur indépendant, soit celui de salarié. Jusqu'à la fin des années soixante, « (...) *plus de 28 arrêts de la Cour de cassation et 4 arrêts du Conseil d'État se prononcèrent tantôt pour, tantôt contre la subordination des artistes du spectacle.* »³³¹ Souvent, il s'avérait difficile pour l'artiste du spectacle de faire la preuve qu'il était sous la direction et le contrôle de son employeur. Monsieur Pessina Dassonville, auteur d'une thèse dont le sujet est l'artiste-interprète salarié, rapporte que cette démonstration incitait l'artiste-interprète à minimiser la dimension artistique de sa prestation pour mettre l'accent sur son lien de dépendance :

La technique retenue consistait dès lors à mettre en évidence certains éléments de fait (honoraires, directives techniques en studio, par exemple) pour en minimiser d'autres (le fait que l'artiste conserve la liberté d'expression de son art, qu'il soit propriétaire de tout ou partie du matériel utilisé ou qu'il emploie une ou plusieurs personnes pour le seconder)³³².

La possibilité que l'artiste puisse participer aux profits d'une production et puisse fournir ses services à une autre entreprise, ajoutait à la difficulté d'établir le lien de subordination.

L'adoption de la *Loi n° 69-1186 du 26 décembre 1969 relative à la situation juridique des artistes du spectacle et des mannequins*³³³ (ci-après désignée « *Loi de 1969* »), mettait un terme à l'incertitude juridique et permettait aux artistes du spectacle d'avoir accès au régime social désigné sous l'appellation de l'intermittence. En effet, la *Loi de 1969* proposait une présomption légale du lien de subordination

³³¹ Pessina Dassonville, *L'artiste-interprète salarié*, *supra* note 327 aux pp. 47-48.

³³² *Ibid.* à la p. 53.

³³³ *Loi n° 69-1186 du 26 décembre 1969, relative à la situation juridique des artistes du spectacle et des mannequins*, J.O., 30 décembre 1969, 12732 [Loi n° 69-1186].

selon laquelle « (...) tout contrat par lequel une personne (...) s'assure, moyennant rémunération, le concours d'un artiste du spectacle en vue de sa production, est présumé un contrat de louage (...) ». Tel que le rappelle Pessina Dassonville, la présomption légale se différencie de la fiction juridique, « (...) en ce qu'elle n'aboutit pas à travestir la réalité, mais simplement à appréhender des faits difficiles à prouver autrement. »³³⁴ Pour cette raison, l'artiste qui exerçait son activité dans des conditions impliquant son inscription au registre du commerce ne bénéficiait pas de la présomption de salariat. En outre, le deuxième paragraphe de l'article 1 de la *Loi de 1969* neutralisait les arguments associés à la dimension artistique de la prestation de l'artiste du spectacle qui étaient utilisés pour renverser la présomption de salariat. Cette présomption subsistait peu importe le mode et le montant de la rémunération reçue et malgré que l'artiste du spectacle conservait sa liberté artistique, qu'il était propriétaire du matériel et qu'il employait une ou plusieurs personnes. Finalement, l'article 3 de la *Loi de 1969* énonçait que l'article L. 242-1 du *Code de la sécurité sociale* (C.s.s.) était remplacé afin que l'artiste du spectacle et le mannequin soient affiliés obligatoirement aux assurances sociales³³⁵.

La plupart des dispositions prévues à la *Loi de 1969*, incluant la présomption de salariat et la définition de l'artiste du spectacle, furent intégrées au Code du travail aux articles L. 762-1 et suivants jusqu'au 1^{er} mai 2008, puis aux articles L. 7121-1 et suivants à partir de cette date³³⁶. Les dispositions pertinentes s'organisent toujours autour de trois professions : l'artiste du spectacle, l'entrepreneur de spectacles vivants et l'agent artistique. Depuis 1969, quelques changements sont toutefois survenus. Entre autres, le contrat est dorénavant présumé un contrat de travail et la profession

³³⁴ Pessina Dassonville, *L'artiste-interprète salarié*, supra note 327 à la p. 51.

³³⁵ Nouveaux textes : articles L. 311-2 et L. 312-3 15° du *Code de la sécurité sociale*.

³³⁶ *Ordonnance 2007-329 du 12 mars 2007 relative au code du travail (partie législative)*, J.O., 13 mars 2007, 4740, art. 14 : *Les dispositions de la présente ordonnance entrent en vigueur en même temps que la partie réglementaire du code du travail et au plus tard le 1^{er} mars 2008. La loi n° 2008-67 du 21 janvier 2008 dans son article 2 X a fixé la date d'entrée en vigueur de la partie législative du code du travail au 1^{er} mai 2008 [Ordonnance 2007-329].*

de mannequin est régie par un chapitre spécifique au Code du travail³³⁷. De plus, les dispositions particulières à l'artiste du spectacle se déclinent dorénavant en plusieurs sections, dont le champ d'application (L. 7121-1), les définitions (L. 7121-2) et le contrat de travail (L. 7121-3 à L. 7121-7). Dans cet ordre, chacune de ces sections sera analysée. Le champ d'application sera très brièvement exposé afin de comprendre la signification du terme « artiste ». À ce sujet, il est intéressant de constater que l'intermittence bénéficie aux artistes et aux salariés du spectacle et que les fonctions de ces salariés sont en fait une définition négative de la notion d'artiste du spectacle. Considérant que le terme « artiste » est associé à celui de spectacle, la signification de ce mot mérite d'être précisée. Finalement, parce que la reconnaissance du statut d'artiste est présumée à certaines conditions, les limites de la présomption de salariat seront identifiées.

1.4.1 L'artiste : une interprétation personnelle

L'article L. 7121-1 énonce que les dispositions du Code du travail s'appliquent « *aux artistes du spectacle, sous réserve des dispositions particulières du présent chapitre.* » Afin de circonscrire le champ d'application de ces dispositions particulières, il est nécessaire d'exposer les cadres législatifs et jurisprudentiels qui définissent et interprètent la notion d'artiste du spectacle, incluant l'article L. 7121-2 du Code du travail qui le définit dans une énumération :

Sont considérés comme artistes du spectacle, notamment : 1° L'artiste lyrique; 2° L'artiste dramatique; 3° L'artiste chorégraphique; 4° L'artiste de variétés; 5° Le musicien; 6° Le chansonnier; 7° L'artiste de complément; 8° Le chef d'orchestre; 9° L'arrangeur-orchestrateur; 10° Le metteur en scène, pour l'exécution matérielle de sa conception artistique.

³³⁷ Article 7123-1 et suivants du Code du travail.

Cette définition identifie l'artiste du spectacle par des fonctions habituellement connues (musicien, chansonnier, chef d'orchestre, etc.) et des catégories de prestations (lyrique, dramatique, chorégraphique et de variétés). Sans être méconnues, ces catégories de prestations requièrent plus d'attention de la part du lecteur. En effet, la définition est circulaire, car sont considérés comme artistes du spectacle : l'artiste lyrique, dramatique, chorégraphique ou de variétés et l'artiste lyrique, dramatique, chorégraphique et de variétés est un artiste... Alors que la définition d'artiste du spectacle ne donne aucune information supplémentaire sur la signification du terme « artiste », l'article L. 7121-3 du Code du travail précise que l'artiste du spectacle est celui dont les services sont retenus en vue de sa production³³⁸. Cette production exige qu'il se donne en spectacle ou qu'il « *joue, paraît en public au cours d'une représentation* ». ³³⁹ Il ne reste qu'à analyser les mots qui sont associés à l'artiste afin d'identifier la catégorie de prestation pour laquelle il « joue » ou il « paraît ». Entre autres, le terme lyrique réfère au drame lyrique (opéra), à la comédie lyrique (opérette) et au théâtre lyrique (dramatique)³⁴⁰. Ainsi, le ténor qui se produit en chantant dans un opéra est assurément un artiste lyrique. De la même façon, le comédien qui joue au théâtre est un artiste dramatique, le danseur qui danse dans un ballet est un artiste chorégraphique et l'humoriste qui interprète un monologue est un artiste de variétés. Chacune de ces catégories de prestations identifie des artistes relevant du spectacle qui réalisent leur travail en se produisant. Ils ont en commun d'être des interprètes.

Maintenant, parce que l'artiste du spectacle est un interprète, sans exclure la possibilité qu'il soit aussi un créateur, la doctrine et la jurisprudence réfèrent à la

³³⁸ L. 7121-3 : « Tout contrat par lequel une personne s'assure, moyennant rémunération, le concours d'un artiste du spectacle en vue de sa production, est présumé être un contrat de travail (...) » (nos soulignements).

³³⁹ Pessina Dassonville, *L'artiste-interprète salarié*, supra note 327 à la p. 109. *Le Robert*, dictionnaire pratique de la langue française, Paris, Édition du Club France loisir, 2004 : Se produire : « Jouer, paraître en public au cours d'une représentation. »

³⁴⁰ *Le Robert*, dictionnaire pratique de la langue française, Paris, Édition du Club France loisir, 2004.

définition d'artiste-interprète énoncée à l'article L. 212-1 du *Code de la propriété intellectuelle* (C.p.i.). Consacrée aux droits d'auteur et aux droits voisins du droit d'auteur, le C.p.i. n'est pas une loi de relations de travail. La définition d'artiste-interprète, utilisée afin d'interpréter celle d'artiste du spectacle, permet d'identifier les titulaires des droits voisins et se lit comme suit :

À l'exclusion de l'artiste de complément, considéré comme tel par les usages professionnels, l'artiste-interprète ou exécutant est la personne qui représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute de toute autre manière une œuvre littéraire ou artistique, un numéro de variétés, de cirque ou de marionnettes³⁴¹.

Cette définition exclut tous ceux dont l'activité artistique est jugée insuffisante, incluant l'artiste de complément³⁴². L'intention du législateur était d'exclure du champ d'application les figurants, « (...) *c'est-à-dire les artistes dont le rôle a un caractère anonyme (...) et les artistes de complément dont le rôle est tout à fait secondaire.* »³⁴³ En comparaison, la définition d'artiste du spectacle ne semble pas *a priori* exiger un niveau « suffisant d'activité artistique ». En effet, l'artiste de complément est un artiste du spectacle nommé à l'article L. 7121-2 7° du Code du travail qui peut bénéficier, sous certaines conditions, de la présomption de salariat. En raison du niveau d'activité artistique exigé, la définition d'artiste-interprète est donc plus restrictive que celle d'artiste du spectacle. Toutefois, l'une et l'autre de ces lois bénéficient à la personne qui « se produit » ou qui « *représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute* » une œuvre destinée à un public. Malgré leurs différences, la définition d'artiste-interprète donne une autre perspective à la définition d'artiste du spectacle et participe à la détermination du caractère artistique d'autres fonctions.

³⁴¹ Article L. 212-1 du Code de la propriété intellectuelle.

³⁴² Pessina Dassonville, *L'artiste-interprète salarié*, *supra* note 327 aux pp. 47-48.

³⁴³ *Ibid.* aux pp. 117-122.

En effet, la présomption de salariat n'est pas réservée aux dix fonctions ou catégories de prestations énumérées à l'article L. 7121-2 du Code du travail. L'utilisation du terme « notamment » confirme que cette énumération n'est pas exhaustive et que d'autres artistes du spectacle peuvent bénéficier des dispositions particulières énoncées au chapitre qui leur est consacré. Ce sont souvent les personnes qui occupent des fonctions qui ne sont pas acceptées socialement comme artistiques, par exemple l'ingénieur de studio, le régisseur de son, le réalisateur artistique et le « sonorisateur-éclairagiste » qui revendiquent cette qualité³⁴⁴. C'est alors aux tribunaux de déterminer s'ils sont des artistes du spectacle ou des salariés qui relèvent du régime général. C'est ainsi qu'à l'été 1999, la Cour de cassation retenait deux éléments afin de conclure que le « sonorisateur-éclairagiste » était un artiste du spectacle³⁴⁵. Tout d'abord, elle soulignait qu'il travaillait en collaboration avec un metteur en scène, considéré comme un artiste du spectacle (L. 7121-2 10°), sans donner plus de détails sur la nature et l'importance de cette collaboration. Ensuite, elle indiquait que les tâches du « sonorisateur-éclairagiste » n'étaient pas celles d'un simple exécutant. Selon ces critères, la Cour de cassation concluait que le régisseur de son et de lumière, chargé seulement de certains aspects matériels, n'était pas un artiste du spectacle³⁴⁶. Cependant, même si le régisseur n'était pas un artiste, il pouvait néanmoins être un intermittent du spectacle.

Effectivement, les techniciens et les ouvriers, s'ils ne sont pas répertoriés au registre des métiers, ont accès à l'intermittence en qualité de travailleur indépendant³⁴⁷. À l'instar de l'artiste du spectacle, la *Loi française* autorise exceptionnellement

³⁴⁴ La Sagère, *Profession artiste*, *supra* note 328 à la p. 98.

³⁴⁵ Cass. soc., 8 juillet 1999, 97-14487 ; Bull. civ. 199. V. 246, n° 339 [Cass. soc. sonorisateur-éclairagiste].

³⁴⁶ Cass. Soc., 5 mai 1994, 91-13776, non publié au bulletin [Cass. soc. régisseur].

³⁴⁷ Centre national de la danse, Centre national du théâtre, Hors les murs, Irma Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles, Fiche pratique, « Le régime d'assurance-chômage des intermittents du spectacle » (juin 2007), en ligne : Site internet du Centre national du théâtre <<http://www.cnt.asso.fr/juridique/fr/intermittence.pdf>>.

l'employeur à conclure un contrat à durée déterminée d'usage (ci-après désigné « CDD d'usage ») avec eux³⁴⁸. Dans le respect des dispositions applicables, *l'Accord interbranche relatif au CDD d'usage* (ci-après désigné « *l'Accord* ») précise les conditions dans lesquelles une entreprise peut conclure un CDD d'usage³⁴⁹. Conclu par des organisations syndicales et patronales, cet accord favorise la consolidation du régime d'assurance-chômage applicable aux intermittents du spectacle. *L'Accord* s'applique aux CDD d'usage conclus par des entreprises « (...) dont l'activité principale relève des secteurs du spectacle, de l'action culturelle, de l'audiovisuel, de la production cinématographique et de l'édition phonographique (...) », avec :

les artistes du spectacle, comme défini à l'article L. 762-1 du Code du travail;

les salariés exerçant l'une des fonctions figurant sur celles des listes annexées au présent accord qui correspond à la branche à laquelle appartient l'employeur (sous réserve du cas particulier de la branche « diffusion télévisuelle », tel que mentionné au 4 ci-après). Ces listes constituent une partie indissociable de l'accord³⁵⁰

Le champ d'application de *l'Accord* établit une distinction entre les artistes du spectacle et les salariés occupant l'une des fonctions inscrites aux listes en annexes.

Un examen des trois listes correspondant à la branche du spectacle vivant permet de

³⁴⁸ Article L.1242-2 du Code du travail (ancien texte : L-122-1-1-3) : « Sous réserve des dispositions de l'article L. 1242-3, un contrat de travail à durée déterminée ne peut être conclu que pour l'exécution d'une tâche précise et temporaire, et seulement dans les cas suivants : (...) 3° Emplois à caractère saisonnier ou pour lesquels, dans certains secteurs d'activité définis par décret ou par convention ou accord collectif de travail étendu, il est d'usage constant de ne pas recourir au contrat de travail à durée indéterminée en raison de la nature de l'activité exercée et du caractère par nature temporaire de ces emplois ; (...) ».

³⁴⁹ Accord interbranche relatif au CDD d'usage étendu par *Arrêté du 21 mai 1999 portant extension d'un avenant à accord national professionnel interbranche concernant le secteur du spectacle*, J.O. n°126, 3 juin 1999, 8193 [Accord CDD d'usage]. Il est à noter que la dénonciation de l'Accord interbranche CDD s'est fait par lettre du 20 avril 2007 par la fédération des syndicats CGT du spectacle et qu'un accord collectif national relatifs aux salariés employés sous contrat à durée déterminée d'usage est intervenue le 29 novembre 2007. Cet accord fait suite à des négociations entre différentes organisations d'employeurs et organisations syndicales de salariés de la radiodiffusion. Ces dernières convenaient notamment : « qu'il peut être dérogé à la liste des emplois figurant en annexe par une liste plus restrictive ». Contrairement à l'Accord interbranche CDD, cet accord n'est pas étendu par arrêté. [Consulté le 23 juin 2008] www.legifrance.gouv.fr.

³⁵⁰ *Accord CDD d'usage*, *supra* note 349 à l'article 3.1.

constater que ces fonctions sont techniques (technicien de son), administratives (administrateur de production) ou autres (repassseuse).

Les techniciens et les ouvriers bénéficient, en contrepartie de la forme particulière d'emploi, du régime dérogatoire d'assurance-chômage des salariés intermittents. À l'instar de *l'Accord, les annexes VIII et X au Règlement général annexé à la convention du 18 janvier 2006 relative à l'aide au retour à l'emploi et à l'indemnisation du chômage*³⁵¹ (ci-après désignés collectivement « *annexes VIII et X au Règlement* ») bénéficient à deux catégories d'intermittents : les techniciens et les ouvriers d'une part, et les artistes du spectacle d'autre part³⁵². L'annexe VIII s'applique aux techniciens et aux ouvriers engagés par des employeurs de l'édition, de l'enregistrement sonore, de la production cinématographique et audiovisuelle, de la diffusion de programmes de télévision ou de la radio ainsi que de la production de spectacles vivants, sous contrat à durée déterminée, pour une fonction inscrite aux listes. Une comparaison sommaire des listes annexées à *l'Accord* et celles intégrées à l'annexe VIII permet de conclure qu'elles ont plusieurs fonctions en commun. L'annexe X s'applique aux artistes du spectacle, conformément à l'article L. 762-1 du Code du travail (ancien texte, nouveau texte : L. 7121-1 et suivants), engagés sous contrat à durée déterminée.

Alors que l'objet de *l'Accord* est de circonscrire le recours au CDD d'usage et que celui des *annexes VIII et X au Règlement* est d'énoncer les conditions d'accès au régime d'assurance-chômage des salariés intermittents, il est intéressant de constater que le milieu des arts et de la culture est d'avis que les personnes qui occupent les fonctions inscrites à ces listes ne sont pas des artistes du spectacle au sens de l'article

³⁵¹ Arrêté du 2 avril 2007 portant agrément des annexes VIII et X au règlement annexé à la Convention du 18 janvier 2006 relative à l'aide au retour à l'emploi et à l'indemnisation du chômage. J.O., 2 mai 2007, 7716 [Arrêté du 2 avril 2007, annexes VIII et X].

³⁵² Fiche pratique, *supra* note 329.

L. 7121-2 du Code du travail (ancien texte : L. 762-1). C'est dans cette perspective que *l'Accord* et les *annexes VIII et X au Règlement* revêtent un intérêt particulier dans l'analyse de la définition d'artiste du spectacle. Par cette distinction entre l'artiste du spectacle et les techniciens et les ouvriers du spectacle, ces listes peuvent être considérées comme une définition négative de la notion d'artiste du spectacle. Ce dernier est alors défini par une série d'exclusions. Ces listes permettent également d'analyser les arrêts de la Cour de cassation sous un angle nouveau.

Les trois listes de *l'Accord* consacrées au spectacle vivant et celle intégrée à l'annexe VIII pour les fonctions du secteur professionnel des entrepreneurs de spectacles vivants confirment l'arrêt de la Cour de cassation concluant que les régisseurs de son et de lumière ne sont pas des artistes du spectacle³⁵³. Par contre, ces mêmes listes donnent tort en partie à l'arrêt de la Cour de cassation qui concluait que le « sonorisateur-éclairagiste » en était un³⁵⁴. En effet, parce que la fonction d'éclairagiste apparaît sur les quatre listes nommées précédemment, la personne qui occupe cette fonction est habituellement considérée comme un technicien du spectacle. Concernant la portion « sonorisateur » de la fonction « sonorisateur-éclairagiste », même si elle n'est pas inscrite aux listes annexées de *l'Accord* ni à celles intégrées à l'annexe VIII, la conclusion de la Cour de cassation reste surprenante. Deux arguments militent en faveur de cet avis. Tout d'abord, l'absence de cette fonction aux listes peut s'expliquer par le fait que le terme « sonorisateur » n'est pas accepté par la langue française³⁵⁵. Alors, présumant que le « sonorisateur » est responsable de la sonorisation, c'est-à-dire de l'amplification du son, il est probable que cette tâche relève de l'une ou l'autre des fonctions associées au son et

³⁵³ *Cass. soc. régisseur, supra* note 346.

³⁵⁴ *Cass. soc. sonorisateur-éclairagiste, supra* note 345.

³⁵⁵ *Le Robert*, dictionnaire pratique de langue française, Paris, Édition du Club France Loisir, 2004 et Petit Larousse illustré, Paris, librairie Larousse, 1989.

énumérées aux différentes listes³⁵⁶. Deuxièmement, même si le terme exact avait été utilisé, comment justifier que celui qui est responsable de l'amplification du son soit un artiste du spectacle alors que tous les autres, notamment le concepteur, l'ingénieur, le monteur, le réalisateur et le régisseur de son, sont considérés par le milieu du spectacle vivant, comme des techniciens du spectacle ? Pour qu'un « sonorisateur-éclairagiste » soit un artiste du spectacle, il devrait accomplir des tâches qui ne relèvent pas de sa fonction. En effet, habituellement le « sonorisateur » n'est pas une personne qui « se produit » ou qui « *représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute* » une œuvre artistique, conformément à l'article L. 212-1 du C.p.i., et il n'est pas un artiste de complément au sens de l'article 7121-2 7° du Code du travail.

À la suite de cet arrêt de la Cour de cassation, la Cour d'appel de Versailles interprétait les articles L-762-1 du Code du travail (ancien texte, nouveaux textes : L. 7121-1 et suivants) et L. 311-3 15° du C.s.s. à la lumière de la définition de l'artiste-interprète³⁵⁷. Cet arrêt est important, car il fait la synthèse de ceux rendus par la Cour de cassation dans les années 1998 et 1999³⁵⁸. Dans cette affaire, la Cour d'appel de Versailles devait déterminer si le producteur audiovisuel d'un jeu de hasard télédiffusé avait eu raison de calculer les cotisations sociales des présentateurs, des animateurs et des assistants intervenants engagés selon le taux réservé aux artistes du spectacle (soixante-dix pour cent de moins que le taux commun). L'URSSAF prétendait que ces personnes n'étaient pas des artistes du spectacle et que le taux commun était celui applicable. Afin de trancher ce litige, la Cour d'appel de Versailles exigeait la preuve que l'émission de télévision était un spectacle et que la

³⁵⁶ Pour consulter les listes de fonctions concernant le spectacle vivant prévues dans l'accord interbranche, classées par catégories telles que le son, la lumière, le décor, etc. consulter Philippe Audubert, *Profession entrepreneur de spectacles*, Paris, Irma Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles, 2007, aux pp. 91-92 [Audubert, *Profession entrepreneur*].

³⁵⁷ C.A. Versailles, 4 avril 2003, J.C.P. 2003 [URSSAF 2003 C.A.].

³⁵⁸ Pessina Dassonville, *L'artiste-interprète salarié*, *supra* note 327 aux pp. 93 à 99. Cass. soc., 10 février 1998 D. 1998. IR. 73; Bull. civ. 1998. V. n° 82 [Cass. soc. 1998 mannequin]. Cass. civ. 1^{er} et 6 juillet 1999, deux arrêts, *Debrane et Leclaire*, D. Affaires, 2000. Jur. 467 [Cass. soc. 1999 Debrane et Leclaire].

prestation des personnes qui y participaient était artistique. Selon la preuve et les représentations, la Cour d'appel de Versailles concluait que leurs prestations « *n'étaient pas déterminantes* » et que l'objet de l'émission était de donner les résultats d'un tirage et de présenter les gagnants. Concernant leurs prestations, elle s'exprimait en ces termes :

(...) force est de convenir que « l'habitude particulière de faire tourner le micro en entrant sur le plateau », n'est que somme toute l'expression achevée d'un présentateur aguerri, mais ne peut équivaloir à une expression artistique originale qui emporte qu'il se livre par la voix ou le geste à un jeu de scène impliquant une interprétation personnelle et relevant de l'activité du spectacle (...).

Que donner la réplique au présentateur, et servir le champagne aux gagnants, conduire un véhicule sur scène, apporter le chèque aux gagnants (...) ne constitue pas davantage une activité assimilable à celle des comédiens artiste chorégraphique [sic], acteurs de complément, artistes de variétés; dès lors que ces gestes, répétitifs ne traduisent nullement une création singulière, personnelle, risquée, fruit de dons, ou aboutissement de solides études artistiques, ou rendue possible par le travail, l'expérience, ou la séduction, insusceptible [sic] d'être reprise par un tiers, sinon qu'à titre d'imitation ; (...) ³⁵⁹. (Nos soulignements)

La Cour d'appel de Versailles ajoutait au critère de « *l'interprétation personnelle* » retenu par la Cour de cassation ³⁶⁰, celui de « *l'expression artistique originale* ». Elle expliquait ce critère en précisant qu'il s'agissait d'une création « *singulière, personnelle et risquée* ». Ainsi lorsqu'un animateur se livre à « *une interprétation personnelle* » d'un monologue lors d'un gala, il peut être un artiste du spectacle et, à ce titre, bénéficier de la présomption de salariat prévue à l'article L. 7121-3 du Code du travail.

³⁵⁹ URSSAF 2003 CA, *supra* note 357.

³⁶⁰ Cass. soc. 1998 mannequin, *supra* note 358. Dans cet arrêt, la Cour de Cassation concluait que l'artiste de spectacle se « *livre par la voix ou le geste à un jeu de scène impliquant une interprétation personnelle et relevant de l'activité du spectacle* » alors que le mannequin prête son image pour la présentation d'un produit.

À l'instar de l'animateur, le disque-jockey (ci-après désigné « DJ ») fait partie de ceux qui peuvent être qualifiés d'artiste du spectacle, selon sa prestation. Trois auteurs consultés décrivent les types de prestation de travail associés à la fonction de DJ³⁶¹. Entre autres, lorsque le DJ utilise les platines comme instrument de musique (« scratch »), il ne fait aucun doute pour eux qu'il est un artiste du spectacle. Ensuite, lorsqu'il transforme une œuvre musicale existante à l'aide d'instruments ou de machines électroniques, il peut être titulaire d'un droit d'auteur³⁶². Cependant, lorsqu'il manipule de très courts extraits tirés d'enregistrement (échantillonnage numérique), il n'est pas nécessairement un artiste-interprète ni un artiste du spectacle³⁶³. D'ailleurs, la fonction de DJ apparaît à la liste annexée à l'*Accord* consacrée aux domaines de production de phonogrammes, de vidéogrammes musicaux ou d'humour et production de spectacles vivants promotionnels, à titre de salarié du spectacle³⁶⁴. Finalement, lorsque le DJ anime des soirées dans des discothèques ou lors de réceptions et qu'il présente les plus grands succès musicaux de l'heure, il n'est pas un artiste du spectacle. Somme toute, le statut du DJ varie et chaque prestation doit être évaluée. Pour cette raison, il est possible que l'employeur considère à tort, de l'avis des administrateurs des caisses sociales, le DJ comme un artiste du spectacle. Dans ce cas, les tribunaux pourront être saisis de la question et décider si sa prestation « *implique une interprétation personnelle et relève de l'activité du spectacle.* »

³⁶¹ Audubert, *Profession entrepreneur*, supra note 356 aux pp. 45-46 et La Sagère, *Profession artiste*, supra note 328 aux pp. 98 et 142. Pessina Dassonville, *L'artiste-interprète salarié*, supra note 327 aux pp. 147 et 148.

³⁶² Audubert, *Profession entrepreneur*, supra note 356 à la p. 45 et La Sagère, *Profession artiste*, supra note 328 à la p. 98.

³⁶³ Pessina Dassonville, *L'artiste-interprète salarié*, supra note 327 à la p. 147.

³⁶⁴ *Accord CDD d'usage*, supra note 349 et *Arrêté du 2 avril 2007, annexes VIII et X*, supra note 351.

1.4.2 L'artiste et la production d'un spectacle

L'article L. 7121-1 du Code du travail associe l'artiste à l'activité du spectacle sans qu'une définition du terme spectacle ne soit proposée au chapitre. À l'instar de la signification du terme artiste, le lecteur doit se référer à l'article 7121-3 de Code du travail énonçant que l'artiste du spectacle est celui qui « se produit » ou « *représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute* »³⁶⁵ une œuvre. « Sa production » requiert de l'artiste du spectacle sa présence physique, mais n'exige pas qu'elle soit exécutée devant public. Le champ d'application du chapitre consacré à l'artiste du spectacle vise tant la production devant public que celle destinée au public. D'ailleurs, Pessina Dassonville propose deux catégories de spectacle :

les spectacles qui mettent en présence artiste du spectacle et spectateurs (catégorie qui correspond aux spectacles vivants principalement) et ceux qui peuvent être vus ou entendus par le spectateur hors la présence des artistes du spectacle (par représentation d'un phonogramme ou d'un vidéogramme)³⁶⁶.

Le bénéfice de la présomption de salariat s'applique donc tant aux artistes du spectacle énumérés à l'article L. 7121-2 du Code du travail engagés par un entrepreneur de spectacles que par un producteur audiovisuel ou phonographique³⁶⁷. En outre, il importe peu que sa prestation de travail soit communiquée en direct ou en différé à un public, car l'artiste reçoit un salaire pour sa production sur scène et pendant un enregistrement³⁶⁸. Par contre, dès « (...) *que sa présence physique n'est plus requise pour exploiter cet enregistrement et que la rémunération n'est pas en fonction du salaire reçu pour la production de son interprétation, exécution ou présentation (...)* », la rémunération due à l'artiste à l'occasion de la vente ou de l'exploitation n'est pas

³⁶⁵ Article L. 212-1 du C.p.i.

³⁶⁶ Pessina Dassonville, *L'artiste-interprète salarié*, supra note 327 à la p. 110.

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ *Ibid.* Jean Pélissier, Alain Supiot, Antoine Jeammaud, *Droit du travail*, 23^e éd., Éditions Dalloz, Paris, 2006, aux pp. 1139 et ss.

considérée comme du salaire, mais pourra donner ouverture à des droits et des royautés, le cas échéant³⁶⁹.

Cette continuelle association de l'artiste au spectacle est étrangère à la *Loi québécoise* pour qui le spectacle est le résultat d'une production à la scène comprenant, « *le théâtre, le théâtre lyrique, la musique, la danse et les variétés* »³⁷⁰. La scène est un domaine de production artistique distinct de ceux du film, du disque, du doublage et de l'enregistrement publicitaire. Au Québec, le spectacle peut être défini comme une « (...) *prestation artistique donnée devant public, nécessitant la participation d'un ou de plusieurs artiste(s)*. »³⁷¹ La *Loi française* désigne cette réalité sous l'appellation de *spectacle vivant*, qui est défini à l'article L. 7122-1 du Code du travail :

Les dispositions de la présente section s'appliquent aux entrepreneurs de spectacles vivants qui, en vue de la représentation en public d'une œuvre de l'esprit, s'assurent la présence physique d'au moins un artiste du spectacle percevant une rémunération.

Cet article énonce en fait le champ d'application d'un chapitre consacré aux entreprises de spectacles vivants. Les dispositions qui suivent présentent les conditions de l'obtention de la licence d'entrepreneur du spectacle. Ces activités, consistant à exploiter un lieu de spectacle, à produire et ou à diffuser des spectacles vivants étaient, avant le 1^{er} mai 2008, régies par l'*Ordonnance n° 45-2339 du 13 octobre 1945 relative aux spectacles*, modifiée par la loi n° 99-198 du 18 mars 1999 (ci-après désignée « *l'Ordonnance* »)³⁷². Par contre, la définition énoncée à l'article

³⁶⁹ Article L. 7121-8 du Code du travail. La Sagère, *Profession artiste*, supra note 328 aux pp. 91 et 121.

³⁷⁰ Article 1 de la *Loi québécoise*.

³⁷¹ Entente collective entre l'Union des artistes (UDA) et l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ) inc. visant la production de spectacles de musique et de variétés à la scène, y incluant la revue musicale, et liant le RPM pour la production de spectacles de commande à la scène (28 août 2005 au 27 août 2008).

³⁷² *Ordonnance n° 45-2339 du 13 octobre 1945 relative aux spectacles*, J.O., 14 octobre 1945, 6505, modifiée par la *Loi no 99-198 du 18 mars 1999*, J.O., 19 mars 1999, 4047, *Décret 2000-609 du 29 juin*

L. 7122-1 est très similaire³⁷³ à celle énoncée à l'*Ordonnance* et pour cette raison, les explications consignées à la *Circulaire du 13 juillet 2000 relative à la licence d'entrepreneur de spectacles* (ci-après désignée « *Circulaire* »), sont toujours pertinentes³⁷⁴.

En effet, cette *Circulaire* précise que « (...) c'est la présence physique d'au moins un artiste du spectacle rémunéré qui se produit directement en public qui constitue le critère principal du spectacle vivant. » La *Circulaire* omet de préciser que l'artiste du spectacle interprète, exécute ou présente une « œuvre de l'esprit » directement devant public. Ce critère, qui ne se retrouve dans aucune des dispositions du chapitre consacré à l'artiste du spectacle, est primordial et s'ajoute à ceux qui permettent d'interpréter la notion d'artiste du spectacle. La *Circulaire* indique aussi qu'il convient de se référer aux dispositions du C.p.i. en ce qui concerne la définition de l'artiste du spectacle. Pourtant, la première définition à consulter est celle énoncée à l'article L. 7121-2 du Code du travail, notamment parce que l'artiste de complément y est nommé. Bien que la définition d'artiste-interprète soit pertinente, elle n'a pas préséance. Finalement, la *Circulaire* indique que l'organisation de défilés de mannequins, les spectacles enregistrés, les corridas et les spectacles sportifs sont exclus du champ d'application de l'*Ordonnance*. Ces exclusions sont très intéressantes, mais la *Circulaire* ne mentionne pas les raisons qui les expliquent. Une analyse sommaire permettra d'émettre des hypothèses à ce sujet.

2000 pris pour l'application des articles 4 et 10 de l'ordonnance 45-2339 du 13 octobre 1945, J.O., 1^{er} juillet 2000, 9982. Les articles 1 et 1-1 de l'*Ordonnance n°45-2339*, modifiée par la *Loi no 99-198* furent abrogés par l'*Ordonnance 2007-329 du 12 mars 2007 relative au code du travail (partie législative)*, J.O., 13 mars 2007, 4740. La loi n° 2008-67 du 21 janvier 2008 dans son article 2 X a fixé la date d'entrée en vigueur de la partie législative du code du travail au 1^{er} mai 2008 [Ordonnance n° 45-2339].

³⁷³ *Ordonnance n° 45-2339*, supra note 372 à l'article 1 : « La présente ordonnance s'applique aux spectacles vivants produits ou diffusés par des personnes qui, en vue de la représentation en public d'une œuvre de l'esprit, s'assurent la présence physique d'au moins un artiste du spectacle percevant une rémunération. »

³⁷⁴ *Circulaire du 13 juillet 2000 relative à la licence d'entrepreneur de spectacles*, J.O. n° 256, 4 novembre 2000, 17517, texte n°30.

La première exclusion, concernant l'organisation de défilés de mannequins, s'explique aisément, car depuis la *Loi de 1969*, les activités de l'artiste du spectacle et de mannequin font l'objet de dispositions distinctes au Code du travail³⁷⁵. Bien qu'il existe des arrêts de la Cour de cassation dont le sujet est l'interprétation des notions d'artiste du spectacle et de mannequin, ces litiges s'inscrivaient dans le contexte de productions audiovisuelles et non pas de défilés³⁷⁶. L'analyse de la notion d'artiste du spectacle n'est donc pas affectée par cette exclusion faite en conformité avec les dispositions du Code du travail. La *Circulaire* mentionne par ailleurs que les spectacles enregistrés sont exclus du champ d'application de *l'Ordonnance*. Effectivement, lorsqu'un spectacle est enregistré sans public, il ne s'agit pas d'un spectacle vivant. Par contre, cette exclusion signifie-t-elle que l'enregistrement d'un spectacle même devant public lui fait perdre son caractère vivant ? Bien que la *Circulaire* ne fasse aucune nuance, la réponse à cette question serait négative en raison des critères de la définition du spectacle vivant. Troisièmement, la *Circulaire* exclut les corridas du champ d'application de *l'Ordonnance*. Cette exclusion peut s'expliquer du fait qu'aucun artiste du spectacle, au sens de l'article L. 7121-2 du Code du travail et L. 212-1 du C.p.i., ne se produit lors d'une corrida, c'est-à-dire une course de taureaux³⁷⁷. En effet, il est difficile de conclure que le torero qui combat et tue un taureau dans une corrida représente, joue ou exécute en public « *une œuvre de l'esprit* ». Par analogie, les mêmes motifs expliqueraient l'exclusion des spectacles sportifs, mais c'est sans compter les arrêts de la Cour de cassation.

³⁷⁵ Septième partie, Livre 1^{er}, Titre II, chapitre III, section 1 : Mannequins, articles L. 7123-1 et ss. Définition, article L. 7123-2 : « Est considérée comme exerçant une activité de mannequin, même si cette activité n'est exercée qu'à titre occasionnel, toute personne qui est chargée : 1° Soit de présenter au public, directement ou indirectement par reproduction de son image sur tout support visuel ou audiovisuel, un produit, un service ou un message publicitaire ; 2° Soit de poser comme modèle, avec ou sans utilisation ultérieure de son image. »

³⁷⁶ *Cass. soc. 1998 mannequin, supra* note 358.

³⁷⁷ *Le Robert*, dictionnaire pratique de langue française, Paris, Éditions France Loisirs, 2004.

S'il semble évident que le spectacle vivant requiert qu'un artiste du spectacle représente, joue ou exécute une œuvre de l'esprit en public, certains arrêts de la Cour de cassation permettaient à des sportifs de bénéficier du régime d'assurance sociale en les associant aux artistes du spectacle³⁷⁸. Dans les années soixante-dix, la Cour de cassation concluait à trois reprises que l'article L. 242-1 du C.s.s.³⁷⁹, énonçant que les artistes du spectacle étaient affiliés obligatoirement aux assurances sociales, n'exigeait pas que le spectacle ait un caractère culturel ou artistique. De plus, de l'avis de la Cour de cassation, cet article ne requérait pas la preuve d'un lien de subordination entre l'employeur et l'artiste. Finalement, parce que les « exhibitions sportives » n'étaient pas expressément exclues de l'article L. 242-1 du C.s.s., elle affirmait qu'il était applicable à ceux qui les organisaient et aux boxeurs professionnels engagés³⁸⁰. La Cour de cassation associait l'organisateur d'une « exhibition sportive » à l'entrepreneur de spectacles, le sport au spectacle et le sportif à l'acteur. À l'exception d'un arrêt, il semble que l'objectif de la Cour de cassation était de permettre aux sportifs de bénéficier d'une protection sociale sans qu'ils aient à faire la preuve de leur lien de subordination. Par contre, cet objectif ne tient plus lorsqu'elle conclut que la preuve démontre qu'un coureur cycliste est sous la dépendance de l'organisateur³⁸¹. Dans ce cas, la qualification d'artiste du spectacle n'est plus un prétexte pour faciliter la preuve de salariat. Dans un arrêt de 2003, la Cour de cassation ira plus loin encore dans son interprétation de la notion d'artiste du spectacle.

Dans cet arrêt, tout comme dans les précédents, la Cour de cassation devait déterminer si les boxeurs professionnels en cause étaient des artistes du spectacle bénéficiant des

³⁷⁸ Cass. soc., 31 mai 1972, Bull. Civ. 1972. V. 358, n° 391, p. 358 [Cass. soc. 1972 boxeur]. Cass. soc., 7 février 1974, Bull. Civ. 1974. V. 98, n° 104 [Cass. soc. 1974 cycliste]. Cass. soc., 23 octobre 1974, Bull. Civ. 1974. V. 464, n° 497 [Cass. soc. 1974 boxeur], Cass. soc., 6 mars 2003, D. 2003. Jur. 2109 (note J.-P. Karaquillo) [Cass. soc. 2003 boxeur].

³⁷⁹ Ancien texte, nouveaux textes : L. 311-2 et L. 312-3 15.

³⁸⁰ Cass. soc. 1972 boxeur, *supra* note 378. Cass. soc. 1974 boxeur, *supra* note 378.

³⁸¹ Cass. soc. 1974 cycliste, *supra* note 378.

assurances sociales du régime général³⁸². Sans surprise, elle réitérait qu'en vertu des articles L. 311-2 et L. 311-3, 15° du C.s.s., les assurances sociales du régime général bénéficiaient aux artistes du spectacle « (...) *auxquels sont reconnues applicables les dispositions des articles L. 762-1 et suivants du Code du travail (...) que ce texte, qui n'exclut pas les exhibitions sportives, s'applique à un boxeur professionnel* » (ancien texte, nouveaux textes : L. 7121-1 et suivants). À cet argument, s'ajoutaient d'autres, tout aussi surprenants. Tout d'abord, parce que la *Société AB stars producteur* concluait une entente avec le Canal+ pour la télédiffusion des combats jusqu'au championnat et que chaque boxeur recevait un montant fixe par combat, peu importe son issue, la Cour de cassation concluait que les combats n'étaient pas des compétitions sportives. Elle soulignait que l'objet de l'entente avec Canal+ était « *l'organisation de soirées de télévision et d'exhibitions* ». De plus, la Cour de cassation considérait que les boxeurs, qui n'étaient pas inscrits au registre du commerce, participaient à « *l'organisation d'exhibitions, notion incluant en l'espèce celle de performance* »³⁸³. Seule consolation pour l'artiste professionnel, s'il en est une, la Cour de cassation exigeait plus que la simple pratique d'un sport en référant à une « *performance* »³⁸⁴.

Étonnamment, la Cour de cassation citait l'article L. 762-1 du Code du travail (ancien texte, nouveaux textes : L. 7121-1 et suivants) sans jamais analyser la notion d'artistes du spectacle. Cette absence de précisions sur ses motifs suscite de nombreuses questions tant sur la notion d'artiste du spectacle que sur celle du spectacle. Tout d'abord, ni le boxeur ni le sportif ne sont énumérés à l'article L. 7121-2 du Code du

³⁸² *Cass. soc. 2003 boxeur, supra* note 378.

³⁸³ L'organisation de soirées « d'exhibitions » pouvait signifier l'organisation de combat de démonstration ou hors compétition régulière. Aux Jeux olympiques, des sports sont présentés en démonstration sans perdent pas pour autant le caractère de compétition sportive.

³⁸⁴ *Cass. soc. 2003 boxeur, supra* note 378 : Le terme « performance » est un emprunt à la langue anglaise : « an entertainment, public exhibition, performance ». La Cour de cassation semble utiliser ce mot en l'associant au verbe perform : « to act (in the theatre etc) or do anything musical, theatrical, etc to entertain an audience. (...) » *Passeword, english dictionony for speakers of french*, Montréal, Éditions Modulo, 1989.

travail. Le boxeur serait-il un artiste de variétés conformément à l'article L. 7121-2 4° du Code du travail ? Pour répondre affirmativement à cette question, il faudrait conclure que le combat de boxe est un spectacle de variétés et proposer par la même occasion une interprétation fantaisiste du terme³⁸⁵... Au mieux, il est toujours possible de conclure que la Cour de cassation ajoutait à l'énumération non exhaustive de l'article L. 7121-2 la fonction de boxeur ou créait la catégorie de l'artiste sportif. Toutefois, cette inclusion implicite ne tiendrait pas compte du fait que le boxeur n'est ni un artiste-interprète selon l'article 212-1 du C.p.i. ni un artiste de complément et que sa prestation n'est pas « (...) *une expression artistique originale qui emporte qu'il se livre par (...) le geste à un jeu de scène impliquant une interprétation personnelle et relevant de l'activité du spectacle.* »³⁸⁶ Même si ces critères de la définition d'artiste-interprète étaient jugés trop exigeants pour celle de l'artiste du spectacle, le boxeur doit néanmoins se produire dans un spectacle. Le fait qu'un combat soit présenté en démonstration (hors compétition) n'est pas un motif suffisant pour qu'il devienne un spectacle. Encore faut-il que la « performance » d'un boxeur soit l'interprétation, l'exécution ou la présentation d'une œuvre de l'esprit. La télédiffusion ne fait pas en sorte qu'un combat devienne subitement un spectacle et le boxeur un artiste. À ce compte, « la soirée du hockey » au Québec présenterait les exploits d'une pléiade d'artistes.

Pessina Dassonville émet des doutes sur le bien-fondé de cet arrêt et en diminue la portée en le qualifiant d'arrêt « espèce »³⁸⁷. Il conclut que la Cour de cassation confond « *l'activité de spectacle et l'activité d'un artiste du spectacle* »³⁸⁸. Il est d'avis que ce ne sont pas tous les spectacles destinés à un public qui sont couverts par

³⁸⁵ La boxe est définie comme : « (...) *un sport de combat opposant deux adversaires (...) qui se frappent à coups de poing, en portant des gants spéciaux.* » *Le Robert*, dictionnaire pratique de langue française, Paris, Édition du Club France Loisir, 2004.

³⁸⁶ *URSSAF 2003 CA*, *supra* note 357.

³⁸⁷ Pessina Dassonville, *L'artiste-interprète salarié*, *supra* note 327 à la p. 98.

³⁸⁸ *Ibid.*

le champ d'application de l'article L. 7121-1, mais uniquement ceux dont l'activité artistique est prépondérante³⁸⁹. Cette interprétation de la notion de spectacle découle de celle de l'artiste du spectacle, c'est-à-dire une personne qui exerce une activité artistique. En outre, il se réfère à la critique du professeur Karaquillo sur cet arrêt pour en accentuer le caractère exceptionnel et cite cet extrait :

(...) ce n'est que dans des hypothèses exceptionnelles qu'une manifestation sportive, doublée d'un spectacle, est une exhibition sportive dans laquelle des sportifs sont avant tout au service d'un spectacle dont le déroulement est aménagé à cet effet³⁹⁰.

La signification de l'extrait peut laisser songeur. Le caractère exceptionnel de la situation ne fait aucun doute, mais les raisons qui permettent de conclure qu'une manifestation sportive est doublée d'un spectacle sont encore obscures. Quel élément permet de déterminer qu'un sportif est « *avant tout au service d'un spectacle* » plutôt que d'un sport ? L'exemple le plus percutant est le « catch » ou le spectacle de lutte libre à la WWE (alors WWF) mettant en vedette dans les années 1980 « Hulk Hogan »³⁹¹ et « Randy Macho Man Savage »³⁹². Avec leur nom de scène, les costumes, les alliances entre les lutteurs et les déclarations théâtrales, ces combats avaient tout du cirque ! Par contre, la situation qui prévaut dans le monde du « catch » est loin d'être celle des courses cyclistes et des combats de boxe présentés en démonstration ou à la régulière. Malgré de nombreuses réserves, sur la base de ces arrêts de la Cour de cassation, « l'exhibition sportive » est considérée en France comme un spectacle.

³⁸⁹ *Ibid.* à la p. 110.

³⁹⁰ *Ibid.* à la p. 99. *Cass. soc. 2003 boxeur, supra* note 378.

³⁹¹ En ligne : www.hulkhogan.com. Né Terrence Gene Bollea, « Hulk Hogan » est un lutteur (catcher) professionnel et un acteur américain depuis le début des années 1980.

³⁹² En ligne : www.machoman.com. Né Randall Mario Poffo « Randy Macho Man Savage » est lutteur (catcher) professionnel depuis le début des années 1970.

1.4.3 L'artiste: une reconnaissance présumée pour certains

La personne qui est un artiste du spectacle bénéficie d'une présomption de salariat. Malgré quelques modifications mineures apportées par le législateur au cours des ans, l'essentiel de la présomption de la *Loi de 1969* se retrouve aujourd'hui aux articles L. 7121-3 et L. 7121-4 du Code du travail (ancien texte : L. 762-1)³⁹³ dont le premier de ces articles énonce :

Article L. 7121-3

Tout contrat par lequel une personne s'assure, moyennant rémunération, le concours d'un artiste du spectacle en vue de sa production, est présumé être un contrat de travail dès lors que cet artiste n'exerce pas l'activité qui fait l'objet de ce contrat dans des conditions impliquant son inscription au registre du commerce.

Afin d'éviter à l'artiste du spectacle de faire la preuve qu'il est subordonné à celui qui retient ses services, cette présomption opère un renversement du fardeau de la preuve en sa faveur. Il appartiendra à l'employeur présumé, s'il considère que l'artiste avec qui il fait affaire n'est pas un salarié, de démontrer l'absence de lien de subordination³⁹⁴. L'article L. 7121-3 énonce que pour réussir à renverser la présomption, l'employeur doit démontrer que l'artiste se comporte comme un véritable entrepreneur, dûment inscrit au registre du commerce. Dans le domaine du spectacle vivant, l'entrepreneur devra aussi détenir une licence conformément aux articles L. 7122-3 et suivants du Code du travail. Par ailleurs, rien n'empêche l'artiste du spectacle de faire lui-même cette démonstration, lorsque ses intérêts l'incitent à le faire. Cette situation peut survenir notamment lorsqu'un chef d'orchestre le représente auprès d'un organisateur d'événement.

³⁹³ *Ordonnance 2007-329, supra* note 336.

³⁹⁴ Cass. soc., 20 janvier 1999, 96-44648, non publié au bulletin.

Habituellement, un « *contrat de travail d'un artiste du spectacle est individuel* »³⁹⁵. L'article L. 7121-7 énonce toutefois une exception à ce principe et accepte que le contrat de travail soit « *commun à plusieurs artistes se produisant dans un même numéro ou des musiciens appartenant au même orchestre* ». Pour que ce contrat soit valable, le nom de tous les artistes engagés et leur salaire respectif doivent y être inscrits³⁹⁶. De plus, il peut être signé par un seul artiste à la condition qu'il ait reçu un mandat écrit de tous ceux identifiés au contrat³⁹⁷. C'est à cette condition que le signataire du contrat de travail conserve sa qualité de salarié³⁹⁸. Dans ces circonstances, l'employeur n'est pas dégagé de ses obligations même s'il ne signe pas un contrat de travail individuel avec chacun des artistes du spectacle. Malgré cette dérogation légale au contrat individuel, certains artistes du spectacle demandaient aux tribunaux de déclarer que le chef d'orchestre était l'employeur et que l'entente liant les membres de l'orchestre était un contrat de travail³⁹⁹. Ces litiges survenaient souvent lorsque l'un d'entre eux était licencié. Se posait alors la question de savoir si le chef d'orchestre agissait à titre de mandataire ou d'employeur.

Afin de déterminer si le chef de l'orchestre était l'employeur de l'artiste du spectacle, la Cour de cassation recherchait systématiquement les éléments suivants : le mandat, l'inscription ou non au registre du commerce, le caractère occasionnel ou non des prestations de l'orchestre pour le compte d'entrepreneur et la liste nominative des artistes mandataires au contrat collectif de travail. À ces critères, s'ajoutait celui de l'autorité du chef d'orchestre sur l'artiste du spectacle. En effet, lorsque l'artiste du spectacle était licencié en raison du mécontentement général des membres de l'orchestre et qu'il était établi que le chef d'orchestre n'avait aucun pouvoir

³⁹⁵ Article L. 7121-6 du Code du travail.

³⁹⁶ Article L. 7121-7, 2^e alinéa du Code du travail.

³⁹⁷ Article L. 7121-7, 2^e alinéa du Code du travail.

³⁹⁸ Article 7121-7, 3^e alinéa du Code du travail.

³⁹⁹ Cass. soc., 7 juin 1979, Bull. Civ. 1979, n° 490. Cass. soc., 8 juillet 1980, Bull. Civ. 1980, n° 615. Cass. soc., 30 juin 1988, Bull. Civ. 1988, V. 259, n° 400. Cass. soc., 4 janvier 1990, Bull. Civ. 1990, V. 1, n° 1. Cass. soc., 11 octobre 2000, 98-43874, non publié au bulletin.

d'autorité, de direction et de contrôle sur l'artiste du spectacle licencié, la Cour de cassation concluait qu'il n'était pas son employeur⁴⁰⁰. Par contre, lorsque l'artiste du spectacle faisait la preuve de son lien de subordination avec le chef d'orchestre, elle concluait qu'il était son employeur. C'est pour cette raison qu'en 1977, la Cour d'appel de Caen ordonnait à un chef d'orchestre de payer le salaire dû au musicien qu'il avait licencié, et ce, même s'il n'était pas inscrit au registre du commerce. Elle motivait sa décision en retenant que le chef d'orchestre négociait avec les organisateurs d'une réception une somme forfaitaire et qu'il fixait seul le cachet des musiciens en se gardant une rémunération cinq fois supérieure à celle qu'il leur accordait. La Cour d'appel décidait que ce surplus ne correspondait pas à la rémunération d'un mandataire salarié. Cet arrêt fut confirmé par la Cour de cassation le 7 juin 1979⁴⁰¹.

Un an plus tard, la Cour de cassation confirmait à nouveau un arrêt de la Cour d'appel de Paris dans une affaire impliquant le membre d'un groupe dont le nom était celui de l'artiste vedette⁴⁰². Après dix mois de travail avec eux, le musicien avait reçu un télégramme signé de l'artiste vedette l'informant de son licenciement. Devant la Cour d'appel de Paris, le musicien affirmait que son employeur était l'artiste vedette alors que celui-ci utilisait la présomption de salariat de l'article L. 762-1 du Code du travail (ancien texte, nouveau texte : L. 7121-1 et suivants) pour conclure que les entrepreneurs de spectacles étaient les employeurs. La Cour d'appel de Paris, constatant le rôle essentiel de l'artiste vedette dans le groupe et son pouvoir de licenciement, concluait que le musicien lui était subordonné et qu'un contrat de travail les liait. Dans ces deux arrêts, le pouvoir de direction et de contrôle avait préséance sur l'absence d'inscription au registre du commerce du chef d'orchestre.

⁴⁰⁰ Cass. soc., 30 juin 1988, Bull. Civ. 1988. V. 259, n° 400. Cass. soc., 4 janvier 1990, Bull. Civ. 1990. V. 1, n° 1. Cass. soc., 11 octobre 2000, 98-43874, non publié au bulletin.

⁴⁰¹ Cass. soc., 7 juin 1979, Bull. Civ. 1979. n° 490 [Cass. soc. 1980 chef d'orchestre].

⁴⁰² Cass. soc., 8 juillet 1980, Bull. Civ. 1980. n° 615.

En plus de l'exclusion de l'artiste qui se comporte comme un entrepreneur, Pessina Dassonville est d'avis qu'il existe au moins trois autres situations où la présomption ne trouve pas application. Ces trois situations sont « *susceptibles de donner prise au délit de recours au travail dissimulé* »⁴⁰³. La première est celle de l'artiste du spectacle immatriculé à un registre de travailleurs non salariés, conformément à l'article L. 8221-6 du Code du travail. L'artiste du spectacle immatriculé, notamment au registre du commerce et des sociétés et au répertoire des métiers, est présumé ne pas être lié par contrat de travail avec le donneur d'ordre⁴⁰⁴. En effet, la présomption de l'article L. 7121-3 du Code du travail ne s'applique pas à l'artiste du spectacle qui agit comme commerçant ou comme associé d'une société commerciale. Toutefois, lorsque l'artiste du spectacle fournit une prestation à un donneur d'ordre dans « *des conditions qui le[s] place[nt] dans un lien de subordination juridique permanente à l'égard de celui-ci* », l'existence du contrat de travail peut être établie⁴⁰⁵. Dans ce cas, l'aliéna 2, paragraphe II de l'article L. 8221-6 énonce les conditions pour lesquelles il y aura dissimulation d'emploi salarié :

(...) s'il est établi que le donneur d'ordre s'est soustrait intentionnellement à l'accomplissement de l'une des formalités prévues aux articles L. 1221-10, relatif à la déclaration préalable à l'embauche et L. 3243-2, relatif à la délivrance du bulletin de paie⁴⁰⁶.

La limite de la présomption du salariat apparaît donc lorsque l'artiste du spectacle cumule le métier d'entrepreneur pour l'exploitation de son talent et qu'il choisit le non-salariat au salariat. La deuxième situation évoquée par l'auteur est celle des

⁴⁰³ Pessina Dassonville, *L'artiste-interprète salarié*, supra note 327 aux pp. 320-334. Concernant le travail dissimulé, consultez les articles L. 8221-1 et ss. du Code du travail. Article L. 8221-1 : « Sont interdit : 1° Le travail totalement ou partiellement dissimulé, défini et exercé dans les conditions prévues aux articles L. 8221-3 et L. 8221-5 ; (...) »

⁴⁰⁴ Article L. 8221-6, paragraphe I du Code du travail.

⁴⁰⁵ Article L. 8221-6, paragraphe II, 1^{er} alinéa du Code du travail.

⁴⁰⁶ Article L. 8221-6, paragraphe II, 2^e alinéa du Code du travail.

prestations exécutées en France par des artistes étrangers. Cependant, cette situation ne sera pas exposée plus longuement en raison de l'entrée en vigueur de l'article L. 7121-5 du Code du travail⁴⁰⁷ et aussi parce qu'elle soulève des questions de droit international privé.

Enfin, Pessina Dassonville explique que l'artiste « *peut aussi exercer son activité frauduleusement en prétendant l'exercer en amateur.* »⁴⁰⁸ Il fait référence ici à l'artiste du spectacle professionnel qui refuse de percevoir une rémunération et exécute sa prestation bénévolement. Étrangement, ce type de spectacle est désigné « spectacle amateur ». Pourtant, l'auteur convient qu'un artiste professionnel peut exceptionnellement accepter d'offrir une prestation sans recevoir de rémunération⁴⁰⁹. À cette occasion, ni l'artiste ni le spectacle ne sont amateurs. En outre, le choix fait par l'artiste du spectacle professionnel de participer à titre gracieux à un spectacle bénéfique ou à un événement spécial ne devrait pas donner ouverture à un recours pour travail dissimulé. En l'absence de rémunération, il n'y a pas de contrat de travail. Cependant, l'entrepreneur est susceptible d'être accusé de travail dissimulé si l'artiste du spectacle professionnel ou l'amateur est rémunéré sans qu'aucun bulletin de paie ni déclaration sociale ne soient émis⁴¹⁰. Dans ce cas, la compensation doit être assimilable à un salaire et non pas à un remboursement des dépenses encourues par l'artiste du spectacle⁴¹¹. Effectivement, il est possible pour les organisateurs de rembourser les frais réels engagés par l'artiste du spectacle professionnel sur

⁴⁰⁷ « (...) la présomption de salariat (...) ne s'applique pas aux artistes reconnus comme prestataires de services établis dans un État membre de la Communauté européenne ou dans un autre État partie à l'accord de l'Espace économique européen (...). »

⁴⁰⁸ Pessina Dassonville, *L'artiste-interprète salarié*, supra note 327 à la p. 333.

⁴⁰⁹ *Idid.*

⁴¹⁰ Dispositions pénales, articles L. 8224-1 et ss. du Code du travail.

⁴¹¹ Articles L. 8221-3 et L. 8221-5 du Code du travail.

présentation de pièces justificatives (kilométrage, essence, notes de restaurant, d'hôtel, etc.) sans que ce remboursement ne soit qualifié de salaire déguisé⁴¹².

Le bénévole est associé à l'amateur parce qu'il ne reçoit pas de rémunération. Afin de distinguer l'amateur de l'artiste du spectacle professionnel bénévole, la définition énoncée au *Décret du 19 décembre 1953 relatif à l'organisation des spectacles amateurs et leurs rapports avec les entreprises de spectacles professionnels*⁴¹³ (ci-après désigné « *Décret de 1953* ») propose un critère. Les membres du groupement d'amateurs sont ceux qui « *tirent leurs moyens habituels d'existence de salaires ou de revenus étrangers aux diverses activités artistiques des professions du spectacle.* » Bien qu'intéressant, ce critère a le défaut de s'appliquer aussi aux professionnels qui n'arrivent pas à obtenir de contrats et qui se trouvent un emploi non artistique pour assurer leur subsistance. Également, les dispositions de la section du Code du travail consacrée à l'entrepreneur de spectacles vivants ne s'appliquent pas habituellement aux groupements d'amateurs qui organisent et produisent des spectacles, car ils ne « *s'assurent pas la présence d'au moins un artiste du spectacle percevant une rémunération.* »⁴¹⁴ Cependant, lorsqu'un groupement d'artistes amateurs engage un artiste contre rémunération, il peut exercer l'activité d'entrepreneur sans être titulaire d'une licence, à certaines conditions⁴¹⁵. Chose certaine, Pessina Dassonville semble convaincu qu'à la suite du rapport Carabolona à l'automne 2004, le *Décret de 1953* sera abrogé. En outre, selon Audubert, ce décret est impossible à appliquer, car il exige que les organisateurs de spectacles fassent appel uniquement aux groupements

⁴¹² À ce sujet, les règles régissant la pratique de spectacle amateur sont les mêmes. Irma Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles, Fiche pratique, « Le statut des amateurs : dix questions pour être en règle » (janvier 2008), en ligne: <<http://www.irma.asso.fr>>.

⁴¹³ *Décret n° 53-1253 du 19 décembre 1953 à l'organisation des spectacles amateurs et leurs rapports avec les entreprises de spectacles professionnelles*, J.O., 20 décembre 1953, 11359.

⁴¹⁴ Article L. 7122-1 du Code du travail.

⁴¹⁵ Article L. 7122-19 du Code du travail et *Ordonnance n° 45-2339, supra* note 372 à l'article 10 : « (...) peuvent exercer occasionnellement l'activité d'entrepreneur de spectacles, sans être titulaires d'une licence, dans la limite de six représentations par an (...) ».

d'amateurs agréés par la Commission d'agrément du ministère de l'éducation nationale qui n'existe plus⁴¹⁶.

En vertu de la *Loi française*, l'artiste du spectacle est un intermittent qui bénéficie d'une présomption de salariat afin de faciliter la preuve de son lien de subordination avec son employeur. Cette présomption neutralise les arguments invoqués par le présumé employeur à l'effet que l'artiste du spectacle n'est pas sous sa direction ou son contrôle parce qu'il conserve la liberté d'expression de son art, qu'il est propriétaire en tout ou en partie du matériel ou qu'il emploie une ou plusieurs personnes pour l'aider⁴¹⁷. Pour réussir à renverser la présomption de salariat, la preuve doit démontrer que l'artiste du spectacle agit comme un entrepreneur inscrit au registre du commerce⁴¹⁸. Il est donc possible que le chef d'orchestre (ou l'artiste vedette) soit identifié comme l'employeur d'un artiste du spectacle lorsque ce dernier lui est subordonné. Dans ce cas, le fait que le chef du groupe ne soit pas inscrit au registre du commerce semble avoir peu d'importance⁴¹⁹. L'artiste du spectacle qui se comporte en entrepreneur ne bénéficie ni d'une reconnaissance de son statut professionnel ni de la protection d'un régime collectif de travail contrairement à celui qui est travailleur occasionnel ou à temps partiel, par exemple.

La présomption de salariat bénéficie à l'artiste du spectacle tel que défini à l'article L. 7121-2 du Code du travail dans une énumération de fonctions et de catégories de prestations. Il est celui qui, moyennant rémunération, « se produit » ou qui « *représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute* », conformément à la définition de l'artiste-interprète de l'article L. 212-1 du C.p.i., une œuvre destinée au public. Sa prestation de travail requiert sa présence physique, mais n'exige pas qu'elle soit

⁴¹⁶ Audubert, *Profession entrepreneur*, *supra* note 356 à la p. 47.

⁴¹⁷ Pessina Dassonville, *L'artiste-interprète salarié*, *supra* note 327 à la p. 53.

⁴¹⁸ Article L. 7121-3 du Code du travail.

⁴¹⁹ *Cass. soc. 1980 chef d'orchestre*, *supra* note 401.

exécutée devant public⁴²⁰. S'ajoute à ces définitions, l'examen de la prestation fournie par l'artiste selon les critères élaborés par la Cour d'appel de Versailles⁴²¹ et la Cour de cassation⁴²². Il est vrai que la jurisprudence présente des arrêts contradictoires, mais celui de la Cour d'appel de Versailles propose, contrairement à ceux de la Cour de cassation concernant les « exhibitions sportives »⁴²³, une analyse de la notion d'artiste du spectacle. En outre, d'autres arrêts de la Cour de cassation confirment que l'artiste du spectacle, au sens de l'article L. 7121-1 du Code du travail, est celui qui offre une interprétation personnelle relevant de l'activité du spectacle.

Finalement, il faut souligner que lors des modifications au Code du travail au printemps 2007, le législateur n'a pas jugé bon d'inclure dans la définition d'artiste du spectacle les activités du coureur cycliste, du boxeur, du sonorisateur-éclairagiste. Le même constat s'applique pour le DJ dont la situation particulière fut exposée par quelques auteurs. Le *statu quo* de la définition de l'artiste du spectacle est une autre raison permettant de conclure que, pour les fonctions qui ne sont pas énumérées à l'article L. 7121-2 du Code du travail, chaque cas en est un d'espèce. Aussi, lorsqu'une fonction semble à la limite de la technique ou de la simple exécution, les listes annexées à *l'Accord* et celles intégrées *aux annexes VIII et X au Règlement* peuvent être de bons indicateurs. Cependant, lorsqu'une fonction n'apparaît pas aux listes, elle ne devient pas artistique *de facto*. Il est possible qu'une fonction soit incluse à l'une ou l'autre de ces listes alors que la personne qui occupe une fonction, notamment celle de DJ, est un artiste du spectacle qui « se produit » pour certaines prestations. L'élément-clé qui permet de conclure qu'une personne est un artiste du spectacle est l'interprétation, l'exécution ou la représentation d'une œuvre de l'esprit destinée au public. Par ailleurs, l'artiste du spectacle, le technicien ou l'ouvrier

⁴²⁰ Pessina Dassonville, *L'artiste-interprète salarié*, *supra* note 327 à la p. 110.

⁴²¹ *URSSAF 2003 C.A.*, *supra* note 357.

⁴²² *Cass. soc. 1998 mannequin*, *supra* note 358. *Cass. soc. 1999 Debrane et Leclair*, *supra* note 358.

⁴²³ *Cass. soc. 1972 boxeur*, *supra* note 378. *Cass. soc. 1974 cycliste*, *supra* note 378. *Cass. soc. 1974 boxeur*, *supra* note 378. *Cass. soc. 2003 boxeur*, *supra* note 378.

œuvrant dans le domaine des arts et de la culture sont des intermittents bénéficiant d'un régime social particulier. Si quelques dispositions du Code du travail sont spécifiques à l'artiste du spectacle, l'intermittence bénéficie à des travailleurs culturels.

CHAPITRE II

UNE ANALYSE COMPARATIVE

En 1977, le Rapport du BIT donnait un aperçu des problèmes de l'emploi et des conditions de travail de l'artiste professionnel. Les sujets abordés sont divers et multiples, mais trois constats faits par les représentants du BIT et de l'UNESCO et retenus par les experts ont été repris aux fins du présent mémoire : 1) les États n'accordent pas à la profession d'artiste une reconnaissance officielle et spécifique et par conséquent, son statut professionnel est ignoré, 2) le travail artistique exige des conditions particulières d'exécution : l'artiste travaille pour une durée et selon des modes de travail irréguliers, souvent de nuit et son lieu de travail est variable et 3) l'artiste est un travailleur à statut précaire – souvent, il a le statut de travailleur occasionnel, à temps partiel ou indépendant. Le Rapport du BIT précisait que la situation de l'artiste salarié était plus enviable que celle de l'artiste travailleur indépendant.

Les experts avaient formulé quelques recommandations au sujet du statut social de l'artiste et de ses conditions de travail et de vie. Ils estimaient que l'artiste devait bénéficier, dans tous les pays, d'une reconnaissance officielle de sa profession et que son statut devait être élaboré et protégé. Quant aux questions liées aux conditions de travail et à la sécurité sociale de l'artiste, ils réitéraient qu'il devait pouvoir jouir des mêmes droits et de la même protection que ceux conférés à l'ensemble des travailleurs. En outre, la situation de l'artiste travailleur indépendant étant défavorable comparativement à celle de l'artiste salarié, ils proposaient que les États leur accordent un traitement distinct. Ils terminaient leur rapport en recommandant qu'un nouvel instrument international soit créé afin de protéger et de promouvoir l'artiste dans les sociétés. Les experts furent entendus et compris, car le Rapport du

BIT est à l'origine de la Recommandation de Belgrade adoptée par la Conférence générale de l'UNESCO en 1980.

En adoptant la Recommandation de Belgrade, la Conférence générale de l'UNESCO invitait les États membres à prendre des mesures afin de donner effet aux principes et aux normes qui y sont énoncés dont : la reconnaissance du statut professionnel de l'artiste, le droit de l'artiste de pouvoir jouir des droits dont bénéficient normalement les travailleurs et le droit de s'associer librement. Ces mesures devaient bénéficier à l'artiste tel que défini à la Recommandation, soit à :

- (...) toute personne qui, crée ou participe par son interprétation à la création ou la récréation d'œuvres d'art,
- qui considère sa création artistique comme un élément essentiel de sa vie, qui ainsi contribue au développement de l'art et de la culture, et
- qui est reconnue ou cherche à être reconnue, en tant qu'artiste,
- qu'elle soit liée ou non par une relation de travail ou d'association quelconque¹.

Cette description de l'artiste, fondée tant sur les problèmes qui ont été rapportés par les représentants du BIT et de l'UNESCO que sur les définitions énoncées au Rapport du BIT, est un point de référence significatif pour les États membres de l'UNESCO, les autorités compétentes ou les organisations qui ont été sensibilisées à l'importance du respect de ces dispositions. Après tout, l'artiste est le bénéficiaire des mesures prises ou à prendre par les États membres. En prenant appui sur les sections consacrées aux lois québécoise, canadienne et française, nous tenterons de déterminer si chacune des lois reconnaît le statut professionnel de l'artiste, la liberté et le droit d'association, incluant le respect de sa liberté artistique et l'accès à un régime collectif de travail.

¹*Recommandation relative à la condition de l'artiste*, adoptée par la Conférence générale de l'UNESCO à sa 21^e session, Belgrade, 27 octobre 1980 [Recommandation de Belgrade].

2.1 La valeur des activités partagées par les artistes est-elle reconnue ?

Le niveau de reconnaissance sociale accordée à l'artiste par les sociétés s'évalue par la protection juridique nationale et internationale dont il bénéficie. En effet, lorsqu'une société accorde un statut social à une profession, soit « (...) *la valeur d'une certaine activité, partagée par un certain groupe de gens, considérés comme utiles ou précieux pour le fonctionnement de l'ensemble d'une société* »², cette reconnaissance devrait habituellement s'exprimer en termes juridiques et s'inscrire dans le cadre de règles et de lois. La définition d'artiste énoncée à la Recommandation de Belgrade précise que les activités de l'artiste sont de créer ou de participer par son interprétation à la création ou la recreation d'œuvres d'art³. Ainsi, afin de déterminer si les lois québécoise, canadienne et française reconnaissent le statut professionnel de l'artiste, nous devons voir si elles reconnaissent spécifiquement et officiellement la valeur des activités de créateur et d'interprète de l'artiste.

À l'instar de la définition d'artiste énoncée à la Recommandation, celle énoncée à la *Loi québécoise*, définissant l'artiste comme étant : « *une personne physique qui pratique un art à son propre compte et qui offre ses services, moyennant rémunération, à titre de créateur ou d'interprète, dans un domaine visé à l'article 1;* », précise que ses activités sont celles de créateur et d'interprète. La *Loi québécoise* reconnaît donc la valeur des activités identifiées à la Recommandation de Belgrade comme étant celles de l'artiste. Cependant, contrairement à la Recommandation, la *Loi québécoise* ne bénéficie pas à toute personne qui crée ou interprète une œuvre d'art, mais uniquement à celle qui offre ses services, à titre de créateur ou d'interprète, dans un domaine visé à l'article 1 de cette loi. Au Québec,

² *Les Arts et la Société*, réunion consultative tenue au Siège de l'UNESCO 17-18 septembre 1979, UNESCO, CC-81/WS/21, Paris, 1979, à la p. 8 [Les Arts et la Société].

³ *Recommandation de Belgrade*, supra note 1 au para. I.1.

les artistes qui œuvrent dans les domaines des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature bénéficient de la protection d'une autre loi particulière qui encadre leurs contrats avec les diffuseurs⁴. Quoi qu'il en soit, aux fins du présent mémoire, il est clair que la *Loi québécoise* bénéficie à l'artiste pratiquant un art à titre de créateur ou d'interprète et qu'elle ne couvre qu'une partie des activités partagées par les artistes au sens de la Recommandation.

En outre, à l'instar de la Recommandation, la *Loi québécoise* ne propose aucune définition des termes « créateur », « interprète » et « art » et ne prétend pas « *définir in extenso et pour toutes les fins qui est un artiste et qui ne l'est pas, qui est créateur et qui ne l'est pas* »⁵. Pourtant, il va de soi que ces termes requièrent une interprétation dans le cadre de l'application de la *Loi québécoise*. La Commission s'est donc retrouvée avec la responsabilité de définir ces notions, ce qu'elle a fait notamment dans la décision *STCVQ*⁶ et la décision *UDA*⁷ la fonction de directeur de plateau du doublage d'un film. En fait, cette dernière décision s'inscrit dans le prolongement de la décision *STCVQ* et la complète.

Dans la décision *STCVQ*, la Commission définissait l'artiste « créateur » comme étant une personne faisant « (...) *état d'un talent ou d'un savoir exceptionnel pour créer ou exprimer une forme de beauté, à partir d'éléments existants ou non, qui est inédite.* »⁸ La Commission distinguait ainsi l'artiste « créateur » du travailleur manuel qu'est l'artisan en précisant que « [*l]* *artiste est appelé à concevoir, imaginer,*

⁴ *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.

⁵ Québec, Assemblée nationale, *Journal des débats*, vol. 29, no 147 (1^{re} décembre 1987) à la p. 9940.

⁶ *Association des producteurs de films et de vidéo du Québec (APFVQ) et Syndicat des techniciennes et techniciens du cinéma et de la vidéo du Québec (STCVQ) et Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec (ARRQ)*, 1989 C.R.A.A.P. 2 [APFTQ et STCVQ].

⁷ *Union des artistes et Association des réalisatrices et réalisateurs du Québec*, 2005 C.R.A.A.P. 407 [UDA et ARRQ].

⁸ *APFTQ et STCVQ*, *supra* note 6 à la p. 25.

engendrer et produire une forme de beauté où il met à contribution un savoir ou un talent exceptionnel » alors que « [l]e travailleur manuel est un artisan qui exécute ou reproduit à l'occasion ce que l'artiste aura conçu, exprimé »⁹. La décision *STCVQ* est toujours la décision-clé pour déterminer si une personne pratique un art à titre de créateur au sens de la *Loi québécoise*.

Toujours dans la décision *STCVQ*, la Commission définissait également l'artiste « interprète » comme étant une personne qui exécute une œuvre musicale, vocale ou instrumentale ou qui joue un rôle. Quelques années plus tard, la Commission donnait une portée plus large à cette définition en précisant que la prestation du directeur de plateau à l'occasion du doublage d'un film était assimilable à celle de l'artiste interprète parce qu'elle comportait « (...) en elle-même une exigence de subjectivité quant à la perception et la compréhension sensible de l'œuvre, de son intention et de l'émotion qu'elle contient »¹⁰. En outre, lorsque la Commission déterminait si le producteur retenait les services d'artistes en vue de produire ou de représenter en public une œuvre artistique, elle vérifiait si la prestation du créateur ou de l'interprète revêtait « (...) le caractère inédit ou original qui la distingue d'un travail purement technique »¹¹.

Depuis la décision *STCVQ*, la Commission considère « que l'œuvre de pure création ou le travail fait à partir d'une œuvre préexistante peut être considéré comme artistique à partir du moment où il ressort de son exécution l'expression d'un talent, d'un savoir exceptionnel ou d'une forme de beauté inédite. »¹² Ces critères et les définitions jurisprudentielles des termes « créateur » et « interprète » semblent, *a*

⁹ *Ibid.* à la p. 24.

¹⁰ *UDA et ARRQ*, *supra* note 7.

¹¹ *Guilde des musiciens du Québec et Cabane à sucre Chez Dany*, 2004 C.R.A.A.A.P. 406 [Chez Dany-CRAAAP].

¹² *Ibid.*

priori, respecter la reconnaissance du statut professionnel de l'artiste. En effet, la Commission a élaboré des critères pour distinguer l'artiste créateur du travailleur manuel qu'est l'artisan et plus largement, l'artiste du non-artiste. Considérant que le législateur ne voulait pas spécifier qui est un artiste et qui ne l'est pas et que les termes utilisés pour le décrire sont imprécis, la Commission a fait un travail remarquable pour respecter le sens usuel des mots « créateur », « interprète » et « art ». En effet, tous les critères proposés par la Commission ont pour origine des définitions reproduites dans des dictionnaires et des encyclopédies, y compris celui de la « beauté » inédite. Ce critère, bien qu'il soit conforme aux définitions usuelles du mot « art », est surprenant, car il suggère que la Commission puisse juger du caractère artistique d'une activité selon des critères esthétiques. Or, la lecture des décisions rendues par la Commission dissipe cette impression et permet de conclure qu'elle cherche, plutôt que la « beauté » en soi, à identifier une forme d'originalité ou une forme d'expression personnelle.

Au fil des ans, la Commission a déterminé à plusieurs reprises qu'une personne pratiquait un art à titre de créateur ou d'interprète et elle s'est efforcée de distinguer l'artiste du non-artiste. Cependant, dans d'autres décisions et pour les raisons exposées préalablement, la Commission a déclaré que certaines personnes répondaient à la définition d'artiste au sens de la *Loi québécoise* sans avoir déterminé au préalable si elles exerçaient un art à titre de créateur ou d'interprète. C'est le cas notamment de la décision déclarant que le copiste, soit la personne qui effectue la copie de partitions à partir d'une partition maîtresse, est un artiste¹³. Pourtant, l'activité du copiste, qui est de reproduire ce que le compositeur a conçu, est plutôt assimilable à celle d'un artisan qui « exécute ou reproduit à l'occasion ce que

¹³*Guilde des musiciens et musiciennes du Québec et Société professionnelle des auteurs et des compositeurs du Québec (SPACQ) et als.*, 2008 C.R.A.A.P. 438 [GMQ et SPACQ]. Cette décision est d'autant plus surprenante que le copiste ne bénéficie ni de la protection de la *Loi canadienne* ni celle de la *Loi française* parce qu'il n'est pas un artiste.

l'artiste aura conçu, exprimé »¹⁴ qu'à l'activité de créateur ou d'interprète. Ainsi, malgré la définition d'artiste et les critères jurisprudentiels, cet exemple permet d'illustrer que la Commission outrepassa à l'occasion sa définition du statut professionnel de l'artiste en distinguant ses activités de celles des artisans ou d'autres ouvriers œuvrant dans les milieux des arts et de la culture.

Il transparaît de ces décisions que, de manière constante, la Commission interprète de façon libérale la définition d'artiste en raison du caractère réformateur de la *Loi québécoise* et de son objectif¹⁵. Elle souligne que c'est pour cette raison que « *plusieurs fonctions techniques ont été déclarées artistiques.* »¹⁶ Par cet extrait, nous comprenons que la Commission interprète largement la notion d'artiste pour que la *Loi québécoise* bénéficie au plus grand nombre de personnes possible et ceci inclut certains techniciens. Or, l'historique de la *Loi québécoise* et ses dispositions portent à croire que sa finalité n'est pas d'assimiler le travail des techniciens à celui des artistes puisque contrairement aux techniciens, les artistes ne peuvent exercer leur profession qu'à titre de créateur ou d'interprète d'une œuvre. L'objet de la loi est de reconnaître le statut professionnel de l'artiste à son propre compte et d'instaurer un régime de relations de travail adapté à ce statut. Partant de cette prémisse, déclarer artistiques des fonctions techniques est juridiquement problématique. Lorsque la Commission assimile les activités partagées par des techniciens à celles des artistes, elle porte atteinte à la reconnaissance des activités de créateur ou d'interprète et, à la limite, ignore leur valeur.

¹⁴ *APFTQ et STCVQ, supra* note 6 à la p. 24.

¹⁵ Rappelons que dans la décision du *STCVQ* elle concluait que l'objectif de la *Loi québécoise* était, « (...) de consacrer la liberté d'adhésion des artistes aux associations d'artistes et de négociation des conditions d'engagement des artistes par les producteurs ».

¹⁶ *Société des auteurs de radio, télévision et cinéma (Sartec) et Association des doubleurs professionnels du Québec (ADPQ)*, 2006 C.R.A.A.P. 429 au para. 168 [Sartec et ADPQ].

En somme, la *Loi québécoise* reconnaît officiellement la profession d'artiste dans des domaines de production artistique spécifiques. Cependant, la Commission, bien qu'elle ait élaboré des critères jurisprudentiels distinguant l'artiste créateur de l'artisan, a néanmoins déclaré plusieurs fonctions techniques comme étant « artistiques ». Par ces décisions la Commission fragilise la valeur sociétale des activités de créateur et d'interprète afin de permettre à certains travailleurs travaillant dans le milieu des arts et de la culture de bénéficier de la protection d'un régime collectif de travail qui, de prime abord, ne leur est pas destiné.

Plus paradoxal encore est le fait que l'article 5 du *Projet de loi 2008-90* propose l'intégration, par présomption, au statut d'artiste de tout travailleur pigiste. Le travailleur œuvrant dans des domaines de production artistique du film et des annonces publicitaires, occupant l'une ou l'autre des fonctions prévues au projet de loi (coursier de bureau, chauffeur, chef menuisier, chef éclairagiste, armurier, habilleur, technicien aux décors, etc.), devient par l'effet de la loi un « artiste ». Ainsi, advenant l'adoption du *Projet de loi 2008-90*, l'objet de la *Loi québécoise* ne serait plus d'affirmer le statut professionnel de l'artiste à son propre compte en vue d'établir un régime de relation de travail adapté à ce statut, mais plutôt d'instaurer un régime de relations de travail au bénéfice de travailleurs œuvrant dans certains domaines de production artistique. Le statut professionnel de l'artiste serait donc à nouveau ignoré pour permettre à des non-artistes de bénéficier de la protection de la *Loi québécoise*. En fait, le modèle proposé par le *Projet de loi 2008-90* s'inspire de celui de la *Loi canadienne*. Cependant, comparativement au *Projet de Loi 2008-90*, cette loi est beaucoup plus sélective quant aux activités qu'elle assimile à celles de l'artiste.

En vertu de la *Loi canadienne*, l'artiste est un « *entrepreneur indépendant visé à l'alinéa 6(2)b* »¹⁷. Cet alinéa énonce que la *Loi canadienne* bénéficie « (...) *aux entrepreneurs indépendants professionnels – déterminés conformément à l'alinéa 18b* (...) » (i) qui sont des auteurs d'œuvres artistiques au sens de la *Loi sur le droit d'auteur*¹⁸, ou des réalisateurs d'œuvres audiovisuelles (ii) « *qui représentent, chantent, récitent, déclament, dirigent ou exécutent de quelque manière que ce soit une œuvre littéraire, musicale ou dramatique ou un numéro de mime, de variétés, de cirque ou de marionnettes,* » (iii) « *qui, faisant partie de catégories professionnelles établies par règlement*¹⁹, *participent à la création* (...) » d'une production dans des domaines de production artistique précis. Contrairement à la Recommandation de Belgrade et à la *Loi québécoise*, la *Loi canadienne* ne précise pas que les activités de l'artiste sont celles de créateur et d'interprète. Cependant, même si ces termes ne sont ni utilisés à la définition d'artiste ni à l'article 6(2)b), la *Loi canadienne* restreint son application aux personnes incluses dans des catégories déterminées, notamment à des interprètes qui exécutent l'une ou l'autre des actions énumérées à l'alinéa 6(2)b)(ii) et à des créateurs dont certains exercent l'une des professions visées par le sous-alinéa 6(2)b)(iii) de la *Loi canadienne* et 2(1) du *Règlement*²⁰. Ce sous-alinéa vise également des artisans qui contribuent directement à la conception de la production.

Il est parfois difficile de distinguer l'artiste qui participe par son interprétation à la recreation d'une œuvre, selon le sous-alinéa 6(2)b)(ii), de l'artisan qui contribue à la conception de la production en vertu du sous-alinéa 6(2)b)(iii). Par exemple, l'assistant réalisateur interprète-t-il une œuvre en la dirigeant ou participe-t-il plutôt

¹⁷ Article 5 de la *Loi canadienne*.

¹⁸ *Loi sur le droit d'auteur*, L.R.C. 1985, c. C-42 [Loi sur le droit d'auteur].

¹⁹ Catégorie 1 : conception de l'image, de l'éclairage et du son ; catégorie 2 : conception de costumes, coiffures et maquillages ; catégorie 3 : scénographie ; catégorie 4 : arrangements et orchestration ; catégorie 5 : recherche aux fins de productions audiovisuelles, montage et enchaînement.

²⁰ Notamment les concepteurs d'éclairage, de son et de costumes qui sont des créateurs au sens de la *Loi québécoise*.

directement à la conception de la production en concrétisant la vision d'un réalisateur²¹? Dans la première hypothèse, l'assistant réalisateur est un interprète alors que dans la deuxième, il est un artisan. Le Tribunal canadien a opté pour la première hypothèse en concluant que cette profession était visée par le sous-alinéa 6(2)b(ii) « *parce que la preuve démontre que ces individus sont appelés à diriger des comédiens (...) et qu'ils peuvent être appelés à diriger d'autres aspects de la production* ». Pourtant, à deux reprises la Commission a déclaré que les assistants réalisateurs, représentés par les mêmes associations, n'étaient ni des créateurs, ni des interprètes. En exposant cette différence, l'objectif n'est pas de déterminer si l'assistant réalisateur doit bénéficier ou non de la protection de la *Loi canadienne*, mais plutôt de s'interroger s'il doit en bénéficier en vertu d'un sous-alinéa qui vise l'artiste interprète, tel que le chorégraphe, le metteur en scène ou le chef d'orchestre.

Il est vrai que cette question est théorique, car même si l'assistant réalisateur n'était pas visé par le sous-alinéa (ii), il bénéficierait néanmoins de la protection de la *Loi canadienne* en vertu du sous-alinéa (iii) parce qu'il contribue à la création d'une production dans les domaines du cinéma et de la télévision²². Autrement dit, même si les deux premiers sous-alinéas de l'alinéa 6(2)b suggèrent qu'elles bénéficient exclusivement à certains artistes « créateurs » et « interprètes », certaines décisions du Tribunal canadien sont à l'effet que le sous-alinéa 6(2)b(ii) bénéficie à des

²¹Description de tâche de l'assistant-réalisateur reproduit à la décision *Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS) et Conseil du Québec de la Guilde canadienne des réalisateurs (CQGCR) et als.* 2008 C.R.A.A.P. 436 à la p. 71 : « l'assistant réalisateur s'occupe de l'organisation globale du tournage et de sa logistique et qu'à ce titre il doit : 1) collaborer étroitement avec le réalisateur ; 2) faire le lien entre le département de la production et celui de la réalisation ; 3) assurer la coordination entre tous les départements associés à la préparation ou au tournage du film ; 4) superviser, à titre de responsable du département de la réalisation, le travail du 2e ou 3e assistant réalisateur. »

²² La Guide canadienne des réalisateurs (GCR) avait demandé au Tribunal canadien d'inclure l'assistant réalisateur à son secteur en vertu du sous-alinéa 6(2)b(iii) parce qu'il participait à la création d'une production comme assistant.

personnes dont les activités ne sont ni de créer ni d'interpréter une œuvre, mais de participer à sa réalisation.

En somme, la *Loi canadienne* ne reconnaît pas spécifiquement le particularisme des activités de « l'artiste » au sens de la Recommandation de Belgrade. Le législateur a plutôt opté pour une mesure bénéficiant à certaines catégories de travailleurs œuvrant dans les milieux des arts et de la culture et ce faisant, a reconnu le statut de travailleur spécifique à l'emploi d'artiste professionnel. Cependant, contrairement au *Projet de loi 2008-90*, l'accès à ce régime de relations de travail est limité aux artistes et aux artisans qui « *contribuent directement à la conception de la production* » et non pas à toute personne œuvrant dans ces milieux.

À l'instar du législateur canadien, le législateur français n'a pas choisi la voie de la reconnaissance du « statut professionnel »²³ de l'artiste. Cependant, contrairement à la *Loi canadienne* et au *Projet de loi 2008-90*, la *Loi française* n'ignore pas le caractère inhérent au type d'activités exercées par les artistes, mais vise une catégorie d'artistes soit, ceux du spectacle. L'article L. 7121-2 du Code du travail énonce, dans une énumération non exhaustive de fonctions et de catégories de prestations, les artistes considérés comme artistes du spectacle :

Sont considérés comme artistes du spectacle, notamment : 1° L'artiste lyrique; 2° L'artiste dramatique; 3° L'artiste chorégraphique; 4° L'artiste de variétés; 5° Le musicien; 6° Le chansonnier; 7° L'artiste de complément; 8° Le chef d'orchestre; 9° L'arrangeur-orchestrateur; 10° Le metteur en scène, pour l'exécution matérielle de sa conception artistique.

²³ Le statut professionnel s'entend ici de la reconnaissance spécifique et officielle de la valeur des activités de créateur et d'interprète et non pas de l'exercice d'un métier à titre de professionnel, par opposition à l'amateur.

Si cette définition donne peu d'informations sur la signification du terme artiste, l'article L. 7121-3 du Code du travail précise que l'artiste du spectacle est celui dont les services sont retenus « en vue de sa production ». Cette expression signifie, selon le sens usuel du mot « se produire », que l'artiste du spectacle est celui qui « *joue, paraît en public au cours d'une représentation* ». L'artiste du spectacle est donc généralement un interprète sans exclure la possibilité qu'il soit aussi un créateur, notamment pour les fonctions de chorégraphe (3°) et d'arrangeur-orchestrateur (9°).

À l'instar de la Recommandation de Belgrade et de la *Loi québécoise*, la *Loi française* ne propose aucune définition du terme « interprète ». Cependant, contrairement à la Commission qui a consulté différents dictionnaires et encyclopédies pour donner à ce mot son sens usuel, la doctrine et la jurisprudence françaises réfèrent souvent à la définition d'artiste-interprète énoncée à l'article L. 212-1 du *Code de propriété intellectuelle* (C.p.i.) pour interpréter l'article L. 7121-2 du Code du travail, sauf en ce qui concerne l'artiste de complément (7°). Ainsi, selon cette définition, la personne qui « *représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute de toute manière une œuvre littéraire ou artistique, un numéro de variétés, de cirque ou de marionnettes* » destinée à un public est une artiste du spectacle. À cette définition s'ajoutent les critères jurisprudentiels élaborés par la Cour de cassation²⁴ et la Cour d'appel de Versailles²⁵ pour déterminer le caractère artistique d'une prestation. Dans le respect des critères proposés par la Cour de cassation, la Cour d'appel de Versailles a conclu que l'artiste du spectacle est celui dont la prestation traduit « (...) *une création singulière, personnelle, risquée, fruit de dons, ou aboutissement de solides études artistiques, ou rendue possible par le travail, l'expérience, ou la séduction, insusceptible d'être reprise par un tiers, sinon qu'à*

²⁴Cass. soc., 10 février 1998 D. 1998. IR. 73; Bull. civ. 1998. V. n° 82 [Cass. soc. 1998 mannequin]. Cass. civ. 1^{er} et 6 juillet 1999, deux arrêts, *Debrane et Leclaire*, D. Affaires, 2000. Jur. 467 [Cass. soc. 1999 Debrane et Leclaire].

²⁵C.A. Versailles, 4 avril 2003, J.C.P. 2003 [URSSAF 2003 C.A.].

*titre d'imitation*²⁶. » Tout comme la Commission, la Cour d'appel de Versailles et la Cour de cassation proposent le critère de « l'interprétation personnelle » ou de « l'expression artistique originale » pour distinguer l'artiste du non artiste.

La lecture des articles L. 7121-2 et L. 7121-3 du Code du travail, combinée à celle de l'article L. 212-1 du C.p.i., permet donc de conclure que la *Loi française* bénéficie à l'artiste du spectacle à l'exclusion de l'artisan, ce qui exige que l'un doit être distingué de l'autre. À cet effet, les listes des fonctions de techniciens et d'ouvriers annexés respectivement à *l'Accord interbranche relatif au CDD d'usage*²⁷ et à *l'Annexe VIII au Règlement général annexé à la convention du 18 janvier 2006 relative à l'aide au retour à l'emploi et à l'indemnisation du chômage*²⁸ sont utiles à consulter. Ainsi donc, ces listes permettent d'identifier des professions associées aux activités de techniciens et d'ouvriers plutôt qu'à celles d'artiste du spectacle. On constate que les professions de chef éclairagiste, d'habilleur, de technicien aux décors, d'accessoiriste de plateau, de chef menuisier, etc., soit les mêmes professions pour lesquelles la Commission et le Tribunal canadien concluaient qu'elles n'étaient pas celles d'artistes, y sont inscrites.

Ces exemples permettent d'illustrer que, pour chacune des trois lois examinées, certaines personnes travaillant dans le milieu des arts et de la culture ne bénéficient pas de la protection spécifique de ces lois en raison de la nature de leur travail et ce, contrairement à l'exception envisagée par le *Projet de loi 2008-90*.

²⁶*Ibid.*

²⁷Accord interbranche relatif au CDD d'usage étendu par *Arrêté du 21 mai 1999 portant extension d'un avenant à accord national professionnel interbranche concernant le secteur du spectacle*, J.O. n°126, 3 juin 1999, 8193 [Accord CDD d'usage].

²⁸*Arrêté du 2 avril 2007 portant agrément des annexes VIII et X au règlement annexé à la Convention du 18 janvier 2006 relative à l'aide au retour à l'emploi et à l'indemnisation du chômage*. J.O., 2 mai 2007, 7716 [Arrêté du 2 avril 2007, annexes VIII et X].

D'autres professions énumérées à ces listes permettent de poser un nouveau regard sur les décisions du Tribunal canadien et de la Commission. Par exemple, alors qu'en vertu de ces listes le caméraman et le monteur sont des techniciens, le Tribunal canadien et la Commission ont déclaré que les personnes occupant ces fonctions sont des artistes. Or, ce n'est pas tant la différence entre ces listes et la *Loi canadienne*²⁹ qui est surprenante – la *Loi canadienne* assimilant certaines activités partagées par des artisans à celles d'artistes - que celle avec la *Loi québécoise*. En effet, comment expliquer ce résultat divergeant alors qu'en théorie les modèles français et québécois ne bénéficient pas aux artisans. Il est possible que les listes jointes à l'Accord et à l'annexe VIII soient le résultat d'une interprétation incongrue de la notion de technicien ou, au contraire, que la Commission ait interprété trop largement la définition d'artiste. Il est également possible que le caméraman et le monteur puissent partager tant les activités des artistes que celles des artisans. Selon cette hypothèse, l'apport créatif d'une œuvre varierait donc d'une production et d'une personne à une autre. Pour une production précise, un caméraman pourrait faire preuve d'initiative et d'ingéniosité sans pour autant créer une « forme de beauté inédite ». Ce faisant, la qualité intrinsèque de cette prestation demeurerait technique. Pour une autre production, la même personne pourrait agir comme créateur parce qu'il « *imprime au film son image et sa couleur par le dosage et le mélange des lumières* »³⁰. Si les hypothèses sont multiples, il n'en demeure pas moins qu'en France, les caméramans et les monteurs sont des techniciens et non des artistes.

²⁹ *Regroupement constitué de l'Association des professionnelles et des professionnels de la vidéo du Québec (APVQ) et du Syndicat des techniciens du cinéma et de la vidéo du Québec (STCVQ)*, 2003 T.C.R.P.A.P. 041 aux para. 316, 317, 411 et 412 : Le caméraman et le monteur sont des artistes parce que leurs professions contribuent directement à la conception de la production et qu'elles sont visées respectivement aux alinéas 2(1)a) et e) du *Règlement*.

³⁰ *APFTQ et STCVQ, supra note 6.*

L'artiste du spectacle est celui qui « se produit » ou qui « *représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute de toute manière une œuvre littéraire ou artistique (...)* » destinée à un public dont la prestation traduit une « expression artistique originale ». Dans le cadre d'un spectacle vivant, précisons que « l'œuvre de l'esprit », pour reprendre l'expression utilisée à l'article L. 7122-1 du Code du travail, est nécessairement présentée devant public. À l'instar de la *Loi québécoise*³¹, la *Loi française* semble donc *a priori* s'appliquer uniquement lorsqu'une personne engage un artiste du spectacle en vue de produire ou de représenter en public une œuvre artistique ou une œuvre de l'esprit. Cependant, contrairement à la Commission qui précisait qu'il ne suffisait pas qu'un producteur retienne les services d'un artiste pour qu'il en soit un, encore fallait-il qu'il le fasse à cette fin et qu'aucune interprétation ne pouvait avoir pour conséquence que cette condition devienne accessoire³², la Cour de cassation assimilait certains sportifs (coureurs cyclistes et boxeurs) à des artistes et leurs compétitions (courses et combats) à des spectacles pour qu'ils puissent bénéficier du régime d'assurance sociale³³. Dans ces arrêts, la Cour de cassation a associé la notion de spectacle à l'exhibition sportive en invoquant que les sportifs ou les athlètes présentaient devant public une « performance ». Ainsi, plutôt que de déterminer si une personne « représente, chante, récite, etc. » une œuvre artistique, la Cour de cassation a évalué si une personne exécute « une performance » devant public, sans égard à ce qu'elle fait ou à ce qu'elle dit pour y arriver. La « performance » et la présence de spectateurs l'ont emporté sur l'interprétation d'une œuvre artistique. L'auteur Pessina Dassonville émet d'ailleurs des doutes sur le bien-

³¹ La définition de producteur à l'article 2 de la loi énonce qu'il retient les services de l'artiste en vue de produire ou de représenter en public une œuvre artistique.

³² La Commission a notamment conclu dans la décision *Productions France Corbeil inc. et Association des professionnels de la vidéo du Québec (APVQ)*, 1999 C.R.A.A.P. 146, que la captation de courses automobiles et de tournois de quilles n'était pas la production ou la représentation d'une œuvre artistique.

³³ Cass. soc., 31 mai 1972, Bull. Civ. 1972. V. 358, n° 391, p. 358 [Cass. soc. 1972 boxeur]. Cass. soc., 7 février 1974, Bull. Civ. 1974. V. 98, n° 104 [Cass. soc. 1974 cycliste]. Cass. soc., 23 octobre 1974, Bull. Civ. 1974. V. 464, n° 497 [Cass. soc. 1974 boxeur], Cass. soc., 6 mars 2003, D. 2003. Jur. 2109 (note J.-P. Karaquillo) [Cass. soc. 2003 boxeur].

fondé de l'arrêt de la Cour de cassation concluant que les boxeurs participant à des combats télédiffusés sont des artistes du spectacle.

En somme, la *Loi française* ne bénéficie pas à toute personne qui crée ou interprète une œuvre d'art et ce faisant, ne reconnaît pas le statut professionnel de l'artiste. La France a plutôt choisi de lier certaines activités artistiques au domaine du salariat afin que l'artiste-interprète puisse bénéficier des dispositions du droit du travail et des mesures de protection sociale octroyées aux travailleurs qualifiés de salariés. Les techniciens et les ouvriers bénéficient également de ces dispositions et de ces mesures, mais en vertu d'autres dispositions au Code du travail.

2.2 L'artiste est un professionnel libre de s'associer

La personne qui pratique un art à titre de créateur ou d'interprète n'est pas forcément une artiste au sens de la Recommandation de Belgrade, encore faut-il qu'elle « (...) considère sa création artistique comme un élément essentiel de sa vie, qui ainsi contribue au développement de l'art et de la culture (...) ». Lors de la réunion conjointe, cette condition se formulait alors comme suit : « toute personne qui consacre à l'art une part importante de sa vie (...) ». Le représentant de l'UNESCO avait expliqué que cette condition avait pour objectif d'exclure les personnes qui ne se consacrent à leur art qu'à titre d'amateurs ou dans des circonstances exceptionnelles. Les experts précisaient que l'expression « *part importante* » devait s'entendre dans le sens de qualité et non de quantité. Bien que les termes exacts de cette condition n'aient pas été repris par les lois québécoise, canadienne et française, il va de soi que ces lois bénéficient exclusivement à l'artiste professionnel et non à l'amateur, car elles bénéficient à l'artiste à titre de travailleur culturel.

L'artiste (« travailleur culturel »), au sens de la *Loi québécoise*, est celui « (...) qui pratique un art à son propre compte et qui offre ses services moyennant rémunération (...). »³⁴ Au sens de la *Loi canadienne*, il est un entrepreneur indépendant professionnel qui s'engage contre rémunération, envers un producteur, à exécuter sa prestation de services³⁵. L'artiste du spectacle, au sens de la *Loi française*, est celui pour lequel une personne s'assure, moyennant rémunération, son concours en vue de sa production³⁶. Il apparaît donc, que pour chacune de ces lois, la relation producteur-artiste ou employeur-artiste du spectacle exige une prestation de services ou une prestation de travail, moyennant rémunération. Cette condition permet de distinguer le travailleur culturel professionnel de l'amateur et du bénévole. Cependant, contrairement à l'auteur Pessina Dassonville, nous ne qualifions pas d'amateur les artistes professionnels exécutant leur prestation à titre gracieux. L'artiste professionnel, à l'instar des autres travailleurs, est libre d'offrir ses services bénévolement sans pour autant régresser au rang d'amateur.

En effet, l'artiste, au sens de la Recommandation de Belgrade, est toute personne « (...) qu'elle soit liée ou non par une relation de travail ou d'une association quelconque ». Cette dernière condition définissant l'artiste doit lui assurer le respect de sa liberté artistique et éviter de créer un système d'adhésion obligatoire à ses intérêts. En outre, ajoutons que la liberté d'association³⁷ est le fondement de l'adoption des lois québécoise et canadienne. C'est en effet sur la base de ce droit

³⁴ Article 2 de la *Loi québécoise*.

³⁵ L'alinéa 18b) de la *Loi canadienne* : « Le Tribunal tient compte, pour toute question liée (...) à la détermination du caractère professionnel de l'activité d'un entrepreneur indépendant (...) du fait que ses prestations sont communiquées au public contre rémunération et qu'il a reçu d'autres artistes des témoignages de reconnaissance de son statut, qu'il est en voie de devenir un artiste selon les usages du milieu ou qu'il est membre d'une association d'artistes. » Par contre, aucun de ces critères n'est déterminant en soi.

³⁶ Article L. 7121-3 de la *Loi française*.

³⁷ Articles 7 de la *Loi québécoise* et 8 de la *Loi canadienne* : « L'artiste a la liberté d'adhérer à une association d'artistes, de participer à la formation d'une telle association, à ses activités et à son administration. »

que les lois québécoise et canadienne permettent aux artistes de se choisir un représentant collectif dans leurs relations avec les personnes qui retiennent leurs services. Le statut du représentant sera confirmé par l'organisme public autorisé au moyen d'une reconnaissance ou d'une accréditation, selon la loi applicable. La reconnaissance ou l'accréditation confère à l'association le droit de négocier les conditions de travail des artistes professionnels. En vertu de la *Loi française*, la question de la liberté d'association ne s'est pas posée de la même manière. En effet, le modèle français, qui propose un régime légal donnant ouverture à un régime social, n'est pas fondé sur l'adhésion de l'artiste du spectacle à une association.

2.3 L'accès à un régime collectif de relations de travail

Lors de la réunion conjointe, les représentants du BIT et de l'UNESCO avaient souligné que l'artiste a souvent le statut de travailleur occasionnel, à temps partiel ou indépendant et que la situation de l'artiste salarié était plus enviable que celle de l'artiste travailleur indépendant. L'artiste pouvant exercer sa profession tant comme salarié que comme entrepreneur, il va de soi que les textes de la définition d'artiste prévus au Rapport du BIT et à la Recommandation de Belgrade ne lui attribuent pas un statut juridique spécifique. Aux fins de la Recommandation, l'essentiel est que l'artiste, sans égard à son statut juridique, bénéficie d'une ou de plusieurs mesures lui permettant de jouir des mêmes droits et de la même protection que ceux conférés à l'ensemble des travailleurs. Rappelons seulement que les experts avaient estimé qu'il était préférable que les États accordent un traitement distinct à l'artiste salarié bénéficiant du régime juridique général de relations de travail de celui qui est accordé à l'artiste, travailleur indépendant.

Cette recommandation des experts a été respectée tant par le gouvernement fédéral que par le gouvernement québécois. La *Loi canadienne* et la *Loi québécoise* sont les

premières mesures législatives créées expressément par un État et une province afin d'accorder à des entrepreneurs indépendants le droit à la négociation collective. Les lois canadienne et québécoise se différencient des autres lois en prévoyant un régime de relations de travail pour les artistes à leur propre compte (entrepreneur indépendant) dont les services sont retenus par les producteurs. Pour ce faire, elles prennent en considération les réalités associées à ce statut en permettant notamment à l'artiste d'offrir ses services par l'intermédiaire d'une entreprise sans perdre le bénéfice de leur protection. Ni la *Loi canadienne* ni la *Loi québécoise* ne visent les relations employeur-employé ou employeur-salarié³⁸ au sens des lois du travail. Lorsque l'artiste employé ou salarié est engagé par un employeur, il bénéficie de la protection du régime général applicable, soit, d'une part, le *Code canadien du travail* ou la *Loi sur les relations de travail dans la fonction publique* et d'autre part, le *Code du travail*. En adoptant la *Loi canadienne* et la *Loi québécoise*, les gouvernements ont comblé le vide juridique et ont accordé un traitement distinct à l'artiste salarié de celui qui est accordé au travailleur indépendant.

En France, l'artiste du spectacle qui se comporte en entrepreneur ne bénéficie pas de la protection d'un régime collectif de travail contrairement à celui qui est travailleur occasionnel ou à temps partiel, par exemple. En effet, la *Loi française* bénéficie à

³⁸ En 2004, dans la décision *Cabane à sucre Chez Dany (Chez-Dany-CRAAAP, supra note 11)*, la Commission effectuait un virage à 180° et concluait que la loi bénéficiait à l'artiste à son propre compte ou non. Le 27 mars 2006, la Cour supérieure accueillait la requête en révision judiciaire de la décision de la Commission (9009-0531 *Québec inc. c. Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs*, D.T.E. 2006T-383 (C.S.)) et le 21 février 2008, la Cour d'appel du Québec a confirmé le jugement de la Cour supérieure (*Guilde des musiciennes et musiciens du Québec c. 9009-0531 Québec inc.*, 2008 QCCA 331). Malgré ces jugements, la Commission a poursuivi sa nouvelle approche dans les décisions *Spiderwick Productions (Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS) et Spiderwick Productions inc. et Alliance internationale des employés de scène, de théâtre, techniciens de l'image, artistes et métiers connexes des États-Unis, ses territoires et du Canada, FAT-COI, CTC, FTQ, (AIEST) sections locales 514 et 667*, 2006 C.R.A.A.A.P. 426) et *APASQ (Association des professionnels des arts de la scène du Québec (APASQ-CSN) et Association des producteurs de théâtre privé (AFTP) et als.*, 2008 C.R.A.A.A.P. 437). Ces décisions sont présentement contestées devant la Cour supérieure. Nous devons attendre les jugements de cette Cour afin de savoir définitivement ce qu'il en est de la portée et des limites du champ d'application de la *Loi québécoise*.

l'artiste du spectacle « salarié » qui, « (...) *au cours d'une même année, alterne des périodes de travail déterminées pour le compte d'un ou de plusieurs employeurs et des périodes d'inactivité.* »³⁹ En contrepartie de cette forme de contrat d'emploi, l'intermittent bénéficie d'un régime social particulier⁴⁰. L'artiste du spectacle est donc un intermittent bénéficiant de la présomption de salariat prévue à l'article L. 7121-3 de la *Loi française*⁴¹, afin de faciliter la preuve de son lien de subordination avec son employeur. Cette présomption neutralise les arguments invoqués par le présumé employeur à l'effet que l'artiste du spectacle n'est pas sous sa direction ou son contrôle⁴². Pour réussir à renverser la présomption de salariat, la preuve doit démontrer que l'artiste du spectacle agit comme un entrepreneur inscrit au registre du commerce⁴³. En France, il ne s'agit donc pas de distinguer le salarié de l'entrepreneur indépendant, mais bien le « salariat » de l'entrepreneur.

En somme, le Canada et le Québec ont pris des mesures particulières pour améliorer la situation de l'artiste « travailleur indépendant », alors que la France a pris des mesures pour améliorer la situation de l'artiste du spectacle « travailleur occasionnel ou à temps partiel ».

³⁹ Stéphan La Sagère, *Profession artiste Guide du Musicien et de l'Interprète*, Paris, Irma Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles, 2007, p. 164 : « Le régime de salariat intermittent à employeurs multiples a été institué par les partenaires sociaux au sein de l'Unédic en 1967 dans le cadre d'une convention d'assurance-chômage, annexée au règlement général de l'Assédic. » [La Sagère, *Profession artiste*].

⁴⁰ Centre national de la danse, Centre national du théâtre, Hors les murs, Irma Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles, Fiche pratique, « Le régime d'assurance chômage des intermittents du spectacle, fiche pratique n°1, » (juin 2008), en ligne : Site Internet du Centre national du théâtre <<http://www.cnt.asso.fr/juridique/fr/intermittence.pdf>> [Fiche pratique].

⁴¹ « L. 7121-3. Tout contrat par lequel une personne s'assure, moyennant rémunération, le concours d'un artiste du spectacle en vue de sa production, est présumé être un contrat de travail dès lors que cet artiste n'exerce pas l'activité qui fait l'objet de ce contrat dans des conditions impliquant son inscription au registre du commerce. »

⁴² Stéphane Pessina Dassonville, *L'artiste-interprète salarié* (entre création intellectuelle et protection sociale), Marseille, Presses universitaires d'Aix-Marseille, 2006, à la p. 53.

⁴³ Article L. 7121-3 du Code du travail.

Dans le cadre de ce chapitre, nous avons tenté de déterminer si ces lois reconnaissent le statut professionnel de l'artiste, la liberté et le droit d'association de même que l'accès à un régime collectif de travail. L'analyse comparative nous permet de conclure, pour la première question, que les lois canadienne et française ne reconnaissent pas spécifiquement le particularisme des activités de l'artiste au sens de la Recommandation de Belgrade, et ce, contrairement à la *Loi québécoise* qui reconnaît la profession d'artiste dans des domaines de production artistique spécifiques. En outre, il est manifeste que les lois québécoise et canadienne reconnaissent la liberté d'association de l'artiste alors qu'en France, la question ne s'est pas posée en ces termes. Finalement, concernant l'accès de l'artiste à un régime de relations de travail, il apparaît qu'au Québec et au Canada, l'artiste salarié ou employé bénéficie de la protection du régime général alors que l'artiste entrepreneur indépendant bénéficie de la protection d'un régime particulier de relations de travail soit, les lois québécoise et canadienne. En France, l'artiste du spectacle entrepreneur indépendant n'a accès à aucun régime collectif de travail contrairement à celui du spectacle bénéficiant de la présomption de salariat.

En somme, seule la *Loi québécoise*, sous réserve des domaines de production assujettis à cette loi, atteint les objectifs visés par la Recommandation de Belgrade, soit la reconnaissance du statut professionnel de l'artiste, la liberté et le droit d'association de même que l'accès à un régime de relations de travail quelque soit le modèle législatif adopté.

CONCLUSION

L'idée de ce mémoire nous est venue lorsque nous avons été confrontée à la question soulevée dans la décision *Cabane à sucre Chez Dany*¹, à savoir quelles personnes bénéficiaient de la protection de la *Loi québécoise* et dans quelle mesure cette loi constituait un régime spécifique et particulier à l'artiste. Cette interrogation nous a incitée à retracer les origines de cette loi et sa place dans le contexte de la reconnaissance des besoins de protection des travailleurs que sont les artistes.

Le présent mémoire vise donc à exposer la situation au Québec, au Canada et en France et à déterminer si les lois québécoise, canadienne et française bénéficient aux personnes qualifiées « d'artistes » au sens de la Recommandation de Belgrade. Plus précisément, nous avons tenté de déterminer si elles reconnaissent le statut professionnel de l'artiste et son droit à un régime collectif de relations de travail similaire à celui des autres travailleurs dont l'accès de l'artiste à un régime collectif de relations de travail. Pour ce faire, nous avons choisi la méthode comparative des modèles québécois, canadien et français à la lumière de la Recommandation de Belgrade.

Nous avons d'abord montré qu'à l'échelle internationale, la notion d'artiste comporte certaines caractéristiques spécifiques. L'artiste crée ou participe à la création d'œuvres à titre professionnel. Il est lié ou non par une relation de travail ou à une association quelconque. Il travaille pour une durée et selon des modes de travail irréguliers et souvent, il a le statut de travailleur occasionnel, à temps partiel ou indépendant. Le Rapport du BIT précise que la profession d'artiste était généralement ignorée des États et qu'il ne bénéficiait pas des droits octroyés aux

¹ *Gilde des musiciens du Québec et Cabane à sucre Chez Dany*, 2004 CRAAAP 406.

travailleurs. En réaction à ce rapport et aux recommandations qu'il contenait, un instrument international fut adopté par la Conférence générale de l'UNESCO recommandant aux États membres de prendre des mesures législatives ou réglementaires afin de reconnaître notamment le statut professionnel de l'artiste, la liberté et le droit d'association de même que le droit de l'artiste à être considéré s'il le désire, comme travailleur et à bénéficier des avantages de ce statut. Dans le cadre du présent mémoire, l'accès à un régime collectif de travail est au cœur des questions liées à l'identification de ce qui justifie un statut professionnel pour l'artiste.

Cette mise en contexte fut suivie par la présentation et l'analyse des lois québécoise, canadienne et française. Pour chacune d'elles, nous avons traité des sujets suivants : l'historique et les principes généraux, le statut juridique de l'artiste, incluant l'accès à un régime de relations de travail, les activités partagées par l'artiste (statut professionnel), les domaines de productions artistiques et le caractère professionnel de ses activités. L'objectif poursuivi est de déterminer quelles personnes bénéficient de la protection de ces lois particulières.

Le premier chapitre présente le contexte historique des lois québécoise et canadienne suivi d'une présentation de la législation française. Il ressort de cette mise en contexte qu'au Québec, l'intention du législateur était d'affirmer le statut professionnel de l'artiste à son propre compte en vue d'établir un régime de relations de travail adapté à ce statut. Au fédéral, l'intention du législateur était plutôt de permettre à des entrepreneurs indépendants professionnels œuvrant dans le milieu des arts et de la culture de bénéficier de la protection d'un régime de relation de travail, en les qualifiant d'artistes. Bien que ces modèles soient fort différents l'un de l'autre, ils ont en commun de bénéficier à des travailleurs autonomes tout en étant fondés sur le droit à la liberté d'association. À l'instar des régimes généraux, la reconnaissance

ou l'accréditation est accordée uniquement à l'association la plus représentative du secteur de négociation.

La *Loi québécoise* apporte une protection à une personne physique qui pratique un art à son propre compte et qui offre ses services, moyennant rémunération, à un producteur, à titre de créateur ou d'interprète, dans l'un des domaines de production artistique énoncés à l'article 1 de cette loi. Les notions « d'art », de « créateur », « d'interprète » et d'artiste « à son propre compte » ont été précisées pour déterminer la portée de la *Loi québécoise*. Ainsi, depuis 1989, la Commission est d'avis qu'une personne est un artiste au sens de la *Loi québécoise* « (...) à partir du moment où il ressort de son exécution l'expression d'un talent, d'un savoir exceptionnel ou d'une forme de beauté inédite »², au sens d'originalité ou d'expression personnelle. Sont exclues du champ d'application de la *Loi québécoise* les relations employeur-salarié au sens de lois du travail. En somme, en adoptant la *Loi québécoise*, le gouvernement a reconnu à l'artiste travailleur autonome son statut professionnel et lui a accordé les droits de s'associer librement et de négocier collectivement les conditions de son engagement.

Mais revenons au modèle canadien. L'artiste, au sens de la *Loi canadienne*, est un entrepreneur indépendant professionnel dont les services sont retenus par un producteur, moyennant rémunération, à titre d'auteur, de réalisateur d'œuvres audiovisuelles, d'interprète et qui, faisant partie de catégories professionnelles établies par règlement, contribue à donner vie ou à concrétiser la vision d'un réalisateur, d'un concepteur ou d'un autre créateur dans les domaines énumérés au sous-alinéa 6(2)b)iii). Ainsi, la *Loi canadienne* ne bénéficie pas exclusivement aux artistes qui pratiquent un art à titre de créateur et d'interprète, mais également à ceux

² *Association des producteurs de films et de vidéo du Québec (APFVQ)* et *Syndicat des techniciennes et techniciens du cinéma et de la vidéo du Québec (STCVQ)* et *Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec (ARRQ)*, 1989 C.R.A.A.P. 2, à la p. 25.

qui participent à la création d'une production notamment à titre d'artisan. La *Loi canadienne* ne vise donc pas à déterminer en quoi consiste la profession d'artiste. Elle déclare plutôt que des entrepreneurs indépendants, exécutant une activité professionnelle, sont des artistes au sens de la *Loi canadienne*. Le caractère professionnel de l'activité de l'artiste est déterminé selon l'un ou l'autre des critères prévus à l'alinéa 18b). Ainsi, la *Loi canadienne* confère à l'artiste entrepreneur indépendant le droit d'association et le droit à la négociation de ses conditions d'engagement lorsque son activité est reconnue à titre d'activité visée par la loi.

De son côté, le législateur français a choisi de protéger l'artiste en fonction d'un champ d'activité. Ainsi, la *Loi française* prévoit que l'artiste du spectacle est un intermittent qui bénéficie d'une présomption de salariat afin de faciliter la preuve de son lien de subordination avec son employeur. La présomption de salariat bénéficie à l'artiste du spectacle tel que défini à l'article L. 7121-2 du Code du travail dans une énumération de fonctions et de catégories de prestations. Il est celui qui, moyennant rémunération, « *se produit* » ou qui « *représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute* », conformément à la définition de l'artiste-interprète de l'article L. 212-1 du C.p.i., une œuvre destinée au public. Si la majorité des arrêts est à l'effet que l'artiste du spectacle est celui qui représente, joue ou exécute une œuvre de l'esprit en public, d'autres assimilent des sportifs à des artistes du spectacle pour qu'ils puissent bénéficier du régime d'assurance sociale. Dans ces cas particuliers, le caractère inhérent de l'activité exercée par les artistes est à toutes fins utiles ignoré des tribunaux. Nonobstant cette réalité, notons que le modèle français, en se fondant essentiellement sur un champ d'activités, ignore une partie significative des personnes exerçant une profession d'artiste au sens de la Recommandation de Belgrade.

Au deuxième chapitre, nous avons tenté de déterminer si ces législations assurent malgré tout la reconnaissance du statut professionnel de l'artiste et son droit à la

liberté d'association avec accès à un régime collectif de relations de travail quelque soit le modèle législatif adopté. Nous avons constaté que la *Loi québécoise* affirme le caractère professionnel du statut d'artiste dans des domaines précis de production artistique comme fondement de la loi alors que ni la *Loi canadienne* ni la *Loi française* ne posent ce statut professionnel comme prémisses des droits reconnus, pas plus qu'elles ne reconnaissent spécifiquement le particularisme des activités de « l'artiste » au sens de la Recommandation de Belgrade.

Par ailleurs, il ne fait aucun doute que le Québec et le Canada reconnaissent le droit à la liberté d'association de l'artiste, car ce droit est le fondement de l'adoption des lois québécoise et canadienne alors que la question de la liberté d'association ne s'est pas posée de la même manière dans le cadre de la *Loi française* qui recherche plutôt une forme d'intégration dans le régime général. De manière concomitante, il apparaît que le Québec et le Canada ont accordé aux artistes l'accès à un régime collectif de relations de travail tant à ceux qui sont salariés qu'aux travailleurs autonomes, soit par le régime général, soit par les lois québécoise ou canadienne. De son côté, la France a pris des mesures pour améliorer la situation de l'artiste du spectacle « travailleur occasionnel ou à temps partiel », mais l'artiste entrepreneur indépendant ne bénéficie d'aucun régime particulier de relations de travail.

Ainsi, seul le modèle mis en place par la *Loi québécoise* a atteint les trois objectifs identifiés à la Recommandation de Belgrade, à savoir la reconnaissance du statut professionnel de l'artiste, le respect de sa liberté d'association de même que l'accès à un régime de relations de travail. Or, en 2008, le gouvernement québécois proposait un projet de loi qui modifie ce modèle et dénature, à toutes fins utiles, la notion d'artiste par l'introduction d'une couverture pour les « travailleurs pigistes » sans nécessité de se qualifier comme « artiste ». En effet, le *Projet de loi 2008-90* propose une protection à toute personne exécutant son travail dans les domaines du film et des

annonces publicitaires, en fonction de son statut de travail, à savoir le statut de « pigiste ». En introduisant les modifications annoncées, le législateur propose de faire porter l'objet de la loi non plus sur le « statut professionnel de l'artiste » mais sur celui de « travailleur ». Ainsi, le « travailleur pigiste », peu importe ses fonctions, devient en quelque sorte un « artiste » dans la mesure où l'objet de la loi n'est pas, par ailleurs, amendé. Ce faisant, le *Projet de loi 2008-90* s'écarte du modèle québécois original, qui se voulait d'abord une affirmation du statut professionnel de l'artiste et la reconnaissance de son droit à une protection particulière en matière de relations de travail, pour s'inspirer du modèle canadien sans toutefois inclure les éléments propres à ce modèle. En conséquence, nous croyons que cette proposition risque d'entraîner une grande confusion quant à la détermination des personnes visées par cette loi d'exception au régime général des relations de travail au Québec.

En effet, le prix de l'accès au même régime collectif de travail pour des personnes travaillant dans le milieu des arts et de la culture, mais n'ayant pas le statut d'artiste, est celui de la négation ou à tout le moins du recul de la reconnaissance du statut professionnel de l'artiste. En outre, le *Projet de loi 2008-90*, définissant et accordant directement des secteurs de négociation en écartant la procédure de reconnaissance prévue à la *Loi québécoise*, bafoue le droit à la liberté d'association des personnes occupant l'une ou l'autre des centaines de fonctions concernées. Pour cette raison, nous questionnons la légitimité du choix gouvernemental en termes de modèle utilisé pour résoudre un conflit intersyndical visant à donner accès à des travailleurs précaires, tels que les techniciens et les ouvriers de l'industrie du cinéma et de la télévision, à un régime collectif de relations de travail. Le modèle de la *Loi québécoise* a été conçu, faut-il le rappeler, pour une catégorie de personnes, les artistes, présentant généralement un profil unique de travailleur en raison de leur art et des conditions particulières d'exécution. En conséquence, on ne peut que s'interroger sur le fait que des personnes occupant des emplois de techniciens ou

d'ouvriers requièrent une protection de ce type alors que leurs emplois ne présentent pas de telles caractéristiques. Certes, on peut reconnaître la précarité de leurs situations et croire, de ce fait, à la difficulté de réaliser les étapes de la représentation collective conformément au régime général.

Cependant, doit-on le faire au détriment des particularités du modèle spécifique de protection de l'artiste ? Ne devrait-on pas plutôt, dans la mesure où la société québécoise souhaite reconnaître le droit de ces techniciens et de ces ouvriers à constituer des associations et à accéder à la représentation collective, le faire correctement, dans le cadre d'une loi reconnaissant leur statut précaire et ainsi éviter de pervertir la reconnaissance du statut professionnel de l'artiste.

À notre avis, cette idée mérite une réflexion plus poussée avant d'introduire dans la *Loi québécoise* des dispositions en quasi totale contradiction avec le fondement même de celle-ci. Nous souhaitons ardemment cette réflexion dans la suite de ce travail qui nous aura permis de constater que le modèle québécois actuel est celui qui respecte le mieux les principes de la Recommandation de Belgrade.

BIBLIOGRAPHIE

LÉGISLATION

Québec

Code civil du Québec

Code du travail, L.R.Q. c. C-27.

Décret sur les musiciens de la région de Montréal, D. 1854-75, G.O.Q. 1975.II.2097.

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.

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.

Loi sur les décrets de convention collective, L.R.Q. c. D-2.

Loi sur les syndicats professionnels, L.R.Q. c. S-40.

P.L. 32, *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*, 1^{re} sess., 39^e lég., Québec, 2009.

P.L. 42, *Loi modifiant diverses dispositions législatives concernant les artistes professionnels*, 1^{re} sess., 37 lég., Québec, 2004, (sanctionné le 17 juin 2004), L.Q. 2004, c. 16

P.L. 90, *Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma*, 1^{re} sess., 33^e lég., Québec, 1987.

P.L. 90, *Loi modifiant diverses dispositions législatives concernant principalement le régime de négociation et certaines conditions d'engagement dans le domaine du cinéma*, 1^{re} sess., 38^e lég., Québec, 2008.

Canada

Code canadien du travail, L.R.C. 1985, c. L-2.

Loi concernant le statut de l'artiste et régissant les relations professionnelles entre artistes et producteurs au Canada, L.R.C. 1985, c. S-19.6.

Loi sur le droit d'auteur, L.R.C. 1985, c. C-42.

Loi sur les relations de travail dans la fonction publique, L.R.C. 2003 ch. 22.

Règlement sur les catégories professionnelles, D.O.R.S./99-191 du 22 avril 1999, (1999) 133 Gaz. Can. II 1248.

France

Arrêté du 21 mai 1999 portant extension d'un avenant à accord national professionnel interbranche concernant le secteur du spectacle, J.O. n°126, 3 juin 1999, 8193.

Arrêté du 29 juin 2000 pris en application du deuxième alinéa 4 du décret n° 2000-609 du 29 juin 2000 pris pour l'application des articles 4 et 10 de l'ordonnance n° 45-2339 du 13 octobre 1945 relative aux spectacles, J.O., 1^{re} juillet 2000, 9984.

Arrêté du 2 avril 2007 portant agrément des annexes VIII et X au règlement annexé à la Convention du 18 janvier 2006 relative à l'aide au retour à l'emploi et à l'indemnisation du chômage. J.O., 2 mai 2007, 7716.

Circulaire du 13 juillet 2000 relative à la licence d'entrepreneur de spectacles, J.O., n° 256, 4 novembre 2000, 17517, texte n°30.

Code du travail.

Code de la propriété intellectuelle.

Code de la sécurité sociale.

Décret n° 53-1253 du 19 décembre 1953 à l'organisation des spectacles amateurs et leurs rapports avec les entreprises de spectacles professionnelles, J.O., 20 décembre 1953, 11359.

Décret 2000-609 du 29 juin 2000 pris pour l'application des articles 4 et 10 de l'ordonnance 45-2339 du 13 octobre 1945, J.O., 1^{re} juillet 2000, 9982.

Loi no 69-1186 du 26 décembre 1969, relative à la situation juridique des artistes du spectacle et des mannequins, J.O., 30 décembre 1969, 12732.

Loi no 99-198 du 18 mars 1999, J.O., 19 mars 1999, 4047.

Loi no 2008-67 du 21 janvier 2008 ratifiant l'ordonnance n° 2007-329 du 12 mars 2007 relative au code du travail (partie législative), J.O., 22 janvier 2008, 1122.

Ordonnance n° 45-2339 du 13 octobre 1945 relative aux spectacles, J.O., 14 octobre 1945, 6505.

Ordonnance 2007-329 du 12 mars 2007 relative au code du travail (partie législative), J.O., 13 mars 2007, 4740.

JURISPRUDENCE

Québec

Alliance internationale des employés de scène, de théâtre, techniciens de l'image, artistes et métiers connexes des États-Unis, ses territoires et du Canada, FAT-COI, CTC, FTQ, section locale 514 c. Spiderwick productions inc. et Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS) et Association des producteurs de films et de télévision du Québec (APFTQ), 2006 QCCRT 0502.

Alliance internationale des employés de scène, de théâtre, techniciens de l'image, artistes et métiers connexes des États-Unis, ses territoires et du Canada, FAT-COI, CTC, FTQ, sections locales 514 et 667 c. JTCE limited et Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS) et Association des producteurs de films et de télévision du Québec (APFTQ), 2006 QCCRT 0503.

Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS) et Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec (ARRQ) et Association des producteurs de films et de télévision du Québec (APFTQ), 2005 C.R.A.A.P. 411.

Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS) et Spiderwick Productions inc. et Alliance internationale des employés de scène, de théâtre, techniciens de l'image, artistes et métiers connexes des États-Unis, ses territoires et du Canada, FAT-COI, CTC, FTQ (AIEST) sections locales 514 et 667, 2006 C.R.A.A.P. 426.

Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS) c. Alliance internationale des employés de scène, de théâtre, techniciens de l'image, artistes et métiers connexes des États-Unis, ses territoires et du Canada, FAT-COI, CTC, FTQ, section locale 667 et Spiderwick productions inc. et Association des producteurs de

films et de télévision du Québec, 2006 QCCRT 0464 (décision rendue par Suzanne Moro le 20 septembre 2006).

Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS) c. Alliance internationale des employés de scène, de théâtre, techniciens de l'image, artistes et métiers connexes des États-Unis, ses territoires et du Canada, FAT-COI, CTC, FTQ, section locale 667 et Spiderwick productions inc. et Association des producteurs de films et de télévision du Québec, 2006 QCCRT 0464 (décision rendue par Suzanne Moro le 19 octobre 2006).

Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS) et Conseil du Québec de la Guilde canadienne des réalisateurs (CQGCR) et Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ) et Association des producteurs de films et de télévision du Québec (APFTQ) et Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec (ARRQ), 2008 C.R.A.A.A.P. 436.

Association des musiciens et musiciennes de l'Orchestre symphonique de Québec et l'Orchestre symphonique de Québec, T.A., 4 septembre 2007, sentence arbitrale rendue par Me Maureen Flynn.

Association des producteurs de films et de vidéo du Québec (APFVQ) et Syndicat des techniciennes et techniciens du cinéma et de la vidéo du Québec (STCVQ) et Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec (ARRQ), 1989 C.R.A.A.A.P. 2.

Association des producteurs de films et de télévision du Québec et Productions Pixart inc. et La Société des auteurs, chercheurs, documentalistes et compositeurs, T.A., 17 juin 1996, sentence arbitrale rendue par Me Richard Marcheterre.

Association des producteurs de films et de télévision du Québec (APFTQ) et l'Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS) c. Spiderwick productions inc. et Alliance internationale des employés de scène, de théâtre, techniciens de l'image, artistes et métiers connexes des États-Unis, ses territoires et du Canada, FAT-COI, CTC, FTQ, section locale 667, 2006 QCCRT 0510.

Association des producteurs de films et de télévision du Québec (APFTQ) c. Alliance internationale des employés de scène, de théâtre, techniciens de l'image, artistes et métiers connexes des États-Unis, ses territoires et du Canada, FAT-COI, CTC, FTQ, sections locales 514 et 667 et Journey to the Center of the Earth (JTCE) et Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS), 2006 QCCRT 0590.

Association des producteurs de films et de télévision du Québec (APFTQ) c. Alliance internationale des employés de scène, de théâtre, techniciens de l'image, artistes et métiers connexes des États-Unis, ses territoires et du Canada, FAT-COI, CTC, FTQ, sections locales 514 et 667 et JTCE ltée et Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS), 2007 QCCRT 0064.

Association des professionnelles et professionnels de la vidéo du Québec et Association des producteurs de films et de télévision du Québec (Opération Tango), D.T.E. 99T-843 (T.A.).

Association des professionnelles et professionnels de la vidéo du Québec c. Jobin, D.T.E. 2001T-541 (C.S.).

Association des professionnelles et professionnels de la vidéo du Québec (APVQ) et Association des producteurs de films et de télévision du Québec (APFTQ), 2002 C.R.A.A.A.P. 347.

Association des professionnels des arts de la scène du Québec (APASQ-CSN) et Société professionnelle des auteurs et compositeurs du Québec (SPACQ) et als., 1993 C.R.A.A.A.P. 34.

Association des professionnels des arts de la scène du Québec (APASQ-CSN) et Association des producteurs de théâtre privé (APTP) et Théâtres associés inc. (TAI) et Association des compagnies de théâtre (ACT) et Théâtres Unis enfance jeunesse (TUEJ), 2008 C.R.A.A.A.P. 437.

Association des réalisateurs et réalisatrices de films du Québec inc. (ARRFQ) et Conseil du Québec de la Guilde canadienne des réalisateurs (COGCR), 1990 C.R.A.A.A.P. 11.

Conseil du Québec de la Guilde canadienne des réalisateurs (COGCR) et Association des réalisateurs et réalisatrices de films du Québec inc. (ARRFQ) et als., 1990 C.R.A.A.A.P. 12.

Conseil du Québec de la Guilde canadienne des réalisateurs (COGCR) et Association des réalisateurs et réalisatrices de films du Québec inc. (ARRFQ) et als., 1991 C.R.A.A.A.P. 14.

Conseil du Québec de la Guilde canadienne des réalisateurs (COGCR) et Association des producteurs de films et de télévision du Québec (APFTQ) et Ciné Qua Non Films, [2004] R.J.D.T. 1648 (D.T.E. 2004T-1052).

Guilde des musiciens du Québec et Corporation Hôtelière Canadien Pacifique et als., 1989 C.R.A.A.A.P. 6.

Guilde des musiciens du Québec et Association des hôtels du Grand Montréal et als., 1991 C.R.A.A.A.P. 20.

Guilde des musiciens du Québec et Café Sarajevo, 2002 C.R.A.A.A.P. 361.

Guilde des musiciens du Québec et Hippodrome de Montréal inc., [2003] R.J.D.T. 1700.

Guilde des musiciens du Québec et Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ), 2004 C.R.A.A.A.P. 394.

Guilde des musiciens du Québec et Cabane à sucre Chez Dany, 2004 C.R.A.A.A.P. 406.

Guilde des musiciens du Québec et Centre Molson inc. et Club de hockey les Canadiens inc., 2004 C.R.A.A.A.P. 402.

Guilde des musiciens du Québec c. Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs, D.T.E. 2005T-582. (C.S.).

Guilde des musiciennes et musiciens du Québec c. 9009-0531 Québec inc. (Cabane à sucre Chez Dany), 2006 QCCA 909.

Guilde des musiciens et musiciennes du Québec et Société professionnelle des auteurs et des compositeurs du Québec (SPACQ) et als., 2008 C.R.A.A.A.P. 438.

Guilde des musiciennes et musiciens du Québec c. 9009-0531 Québec inc. (Cabane à sucre Chez Dany), 2008 QCCA 331.

L'En-tailleur et Union des employées et employés de service, section locale 800, 2004 QCCRT 0254 (D.T.E. 2004T-697).

Orchestre symphonique de Trois-Rivières inc. c. Didier Morisonneau Imprésario inc., D.T.E. 95T-1416 (C.Q.).

Productions France Corbeil inc. et Association des professionnels de la vidéo du Québec (APVQ), 1999 C.R.A.A.A.P. 146.

Provigo distributions inc. c. Guilde des musiciens du Québec, [2002] R.J.D.T. 767 (D.T.E. 2002T-458).

Société des auteurs, recherchistes, documentalistes et compositeurs (Sardec) et Association des journalistes indépendants du Québec (AJIQ-CSN) et al., 1998 C.R.A.A.A.P. 96.

Société des auteurs de radio, télévision et cinéma (Sartec) et Association des doubleurs professionnels du Québec (ADPQ), 2006 C.R.A.A.A.P. 429.

SONACC inc. c. Union des artistes, C.S., 500-17-017482-038, 9 juin 2004.

Tremblay et Association des professionnels de la vidéo du Québec (APVQ), 1998 C.R.A.A.A.P. 93.

Union des artistes et Association des producteurs de films et de télévision du Québec, sentence arbitrale rendue par Me François Hamelin le 2 mai 1996 (T.A.).

Union des artistes et Association des réalisatrices et réalisateurs du Québec, 2005 C.R.A.A.A.P. 407.

9009-0531 *Québec inc. (Cabane à sucre Chez Dany) c. Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs*, D.T.E. 2006T-383 (C.S.).

2623-3494 *Québec inc. (Café Sarajevo) c. Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs*, D.T.E. 2004T-265 (C.S.).

9071-7570 *Québec inc. (La Place à Côté) et Guilde des musiciens du Québec*, 2004 C.R.A.A.A.P. 397.

Canada

Actra Performers Guild, 1996 T.C.R.P.A.P. 015.

American Federation of Musicians of the United States and Canada, 1997 T.C.R.P.A.P. 019.

American Federation of Musicians of the United States and Canada, 2007 T.C.R.P.A.P. 052.

Association des professionnels des arts de la scène du Québec (APASQ) et Associated Designers of Canada, 2002 T.C.R.P.A.P. 037.

Association des professionnelles et des professionnels de la vidéo du Québec et Syndicat des techniciens du cinéma et de la vidéo du Québec, 2001 T.C.R.P.A.P. 035.

Canada (P.G.) c. Regroupement constitué de l'Association des professionnelles et des professionnels de la vidéo du Québec (APVQ) et du Syndicat des techniciens du cinéma et de la vidéo du Québec (STCVQ), 2004 C.A.F. 199.

Canadian Actors' Equity Association (CAEA), 1996 T.C.R.P.A.P. 010.

Canadian Actors' Equity Association (CAEA) et Commission de la capitale nationale (CCN), 2004 T.C.R.P.A.P. 048.

Conseil des métiers d'art du Québec, 1997 T.C.R.P.A.P. 023.

Conseil des métiers d'art du Québec, 1998 T.C.R.P.A.P. 026.

Guilde canadienne des réalisateurs, 2003 T.C.R.P.A.P. 044.

Guilde des musiciens du Québec (GMQ), 1997 T.C.R.P.A.P. 020.

Periodical Writers Association of Canada (PWAC), 1996 T.C.R.P.A.P. 014.

Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (RAAV), 1997 T.C.R.P.A.P. 021.

Regroupement constitué de l'Association des professionnelles et des professionnels de la vidéo du Québec (APVQ) et du Syndicat des techniciens du cinéma et de la vidéo du Québec (STCVQ), 2001 T.C.R.P.A.P. 035.

Regroupement constitué de l'Association des professionnelles et des professionnels de la vidéo du Québec (APVQ) et du Syndicat des techniciens du cinéma et de la vidéo du Québec (STCVQ), 2003 T.C.R.P.A.P. 041.

Regroupement constitué de l'Association des professionnelles et des professionnels de la vidéo du Québec (APVQ) et du Syndicat des techniciens du cinéma et de la vidéo du Québec (STCVQ), 2003 T.C.R.P.A.P. 046.

Syndicat canadien de la fonction publique c. Société Radio-Canada [1985] C.A.F. 26.

Union des artistes et als. et Société Radio-Canada (1982) 44 D.I. 19.

Union des artistes (UdA), 1996 T.C.R.P.A.P. 017.

Writers Guild of Canada (WGC), 1996 T.C.R.P.A.P. 016.

France

C.A. Versailles, 4 avril 2003, J.C.P. 2003.

- Cass. soc., 31 mai 1972, Bull. Civ. 1972. V. 358, n° 391.
- Cass. soc., 7 février 1974, Bull. Civ. 1974. V. 98, n° 104.
- Cass. soc., 23 octobre 1974, Bull. Civ. 1974. V. 464, n° 497.
- Cass. soc., 7 juin 1979, Bull. Civ. 1979. n° 490.
- Cass. soc., 13 mai 1980, Bull. Civ. 1980. n° 420.
- Cass. soc., 8 juillet 1980, Bull. Civ. 1980. n° 615.
- Cass. soc., 30 juin 1988, Bull. Civ. 1988. V. 259, n° 400.
- Cass. soc., 4 janvier 1990, Bull. Civ. 1990. V. 1, n° 1.
- Cass. soc., 25 janvier 1990, Bull. Civ. 1990. V. 23, n°36.
- Cass. soc., 8 avril 1992, Bull. Civ. 1992. V. 156, n° 254.
- Cass. soc., 9 mars 1993, 91-84363, non publié au bulletin.
- Cass. soc., 22 juillet 1993, Bull. Civ. 1993. V. 146, n° 215.
- Cass. soc., 5 mai 1994, 91-13776, non publié au bulletin.
- Cass. soc., 10 février 1998, D. 1998. IR. 73; Bull. Civ. 1998. V. n° 82.
- Cass. soc., 19 mai 1998, Bull. Civ. 1998. V. 205, n° 270.
- Cass. soc., 20 janvier 1999, 96-44648, non publié au bulletin.
- Cass. civ., 1^{re} juillet 1999, arrêt *Debrane*, D. Affaires, 2000. Jur. 467.
- Cass. civ., 6 juillet 1999, arrêt *Leclair*, D. Affaires, 2000. Jur. 467.
- Cass. soc., 8 juillet 1999, 97-14487 ; Bull. Civ. 1999. V. 246, n° 339.
- Cass. soc., 11 octobre 2000, 98-43874, non publié au bulletin.
- Cass. soc., 6 mars 2003, D. 2003. Jur. 2109 (note J.-P. Karaquillo).

DOCTRINE

Québec

Côté, André C. *Le régime syndical des artistes-interprètes pigistes*. Étude du projet de loi de l'U.D.A. sur les artistes-interprètes, créateurs et artisans, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1987.

Côté, Pierre-André. *Interprétation des lois*, 2^e éd., Montréal, Yvon Blais, 1990.

Dionne, Norman A. « Définition de l'artiste et critères de qualification », Actes de la journée d'étude sur le statut de l'artiste, 16 novembre 1991, Québec, Association littéraire et artistique canadienne, 1992.

Dionne, Norman A. et Lesage, Laurent. « Le rapport entre les statuts d'artiste et de salarié : développements récents » (2008) 291 *Développements récents en droit du divertissement*, Montréal, Éditions Yvon Blais, 58.

Roussel, Ghislain. « Historique et objectifs des législations québécoises sur le statut de l'artiste » Actes de la journée d'étude sur le statut de l'artiste, 16 novembre 1991, Québec, Association littéraire et artistique canadienne, 1992.

Lefebvre, Éric. *Analyse comparative des Lois sur le statut d'artiste et la mise à jour des décisions de la CRAAAP et TCRPAP*, Montréal, Service de la formation permanente Barreau du Québec, hiver 2003.

Morin, Fernand, Brière, Jean-Yves et Roux, Dominic. *Le droit de l'emploi au Québec*, 3^e édition, Montréal, Wilson & Lafleur, 2006.

Canada

Farkas, Lorraine. « Travailleurs autonomes et négociation collective », *Gazette du travail*, 1999, Vol. 2 No 2 Été.

MacPherson, Elizabeth. « La négociation collective dans le cadre des entrepreneurs indépendants : la Loi sur le statut de l'artiste est-elle un modèle à suivre pour les secteurs industriels ? » 1999, en ligne : Articles d'intérêts sur le site Internet du Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs <[http :www.capprt-tcrpap.gc.ca](http://www.capprt-tcrpap.gc.ca)>.

France

Audubert, Philippe. *Profession entrepreneur de spectacles*, Paris, Irma Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles, 2007.

La Sagère, Stéphan. *Profession artiste Guide du Musicien et de l'Interprète*, Paris, Irma Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles, 2007.

Pélissier, Jean, Supiot, Alain, Jeammaud, Antoine. *Droit du travail*, 23^e édition, Paris, Éditions Dalloz, 2006.

Pessina Dassonville, Stéphane. *L'artiste-interprète salarié* (entre création intellectuelle et protection sociale), Marseille, Presses universitaires d'Aix-Marseille, 2006.

DOCUMENTATION INTERNATIONALE

Déclaration

Recommandation relative à la condition de l'artiste, adoptée par la Conférence générale de l'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture, à sa 21^e session, Belgrade, 27 octobre 1980.

Documents de l'OIT et de l'UNESCO

Congrès mondial sur l'application de la Recommandation relative à la condition de l'artiste (1997 : Paris) l'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture, *Document de travail de la commission A, L'environnement socioculturel de l'artiste auteur et interprète*, 16-20 juin 1997, Paris, UNESCO, 1997.

Congrès mondial sur l'application de la Recommandation relative à la condition de l'artiste (1997 : Paris) l'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture, *Document de travail de la commission B, L'artiste auteur et interprète dans le contexte économique de cette fin de siècle*, 16-20 juin 1997, Paris, UNESCO, 1997.

Congrès mondial sur l'application de la Recommandation relative à la condition de l'artiste (1997 : Paris) l'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science

et la Culture, *L'artiste et la société, Conclusion*, 16-20 juin 1997, Paris, UNESCO, 1997.

La condition de l'artiste. Aperçu général des problèmes de l'emploi et des conditions de travail et de vie - Rapport provisoire préparé par le Bureau International du Travail, OIT/UNESCO, CC-77/CONF.615 /COL. 4, Genève, 1977.

Les Arts et la Société, réunion consultative tenue au Siège de l'UNESCO 17-18 septembre 1979, UNESCO, CC-81/WS/21, Paris, 1979.

Moulinier, Pierre. *Programme de l'UNESCO en matière de développement culturel : présentation des travaux réalisés depuis 1960*, Rapports et études sur la section de la dimension culturelle du développement et sur les politiques culturelles, UNESCO, CLT-94/WS.5, Paris, 1994.

Réunion tripartite sur les conditions d'emploi et de travail des artistes interprètes, Organisation Internationale du Travail. Programme des activités sectorielles. Bureau International du Travail, *Conditions d'emploi et de travail des artistes interprètes*, Genève, Bureau International du Travail, 1992.

Réunion tripartite sur les conditions d'emploi et de travail des artistes interprètes, Organisation Internationale du Travail. Programme des activités sectorielles. Bureau International du Travail, *Rapport final Genève 5-13 mai 1992*, Genève, Bureau International du Travail, 1992.

AUTRES DOCUMENTS

Québec

Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs, Liste des associations reconnues, en ligne: Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs <www.craaap.gouv.qc.ca>.

Mémoire de l'Union des artistes, Commission sur le statut de l'artiste, *Le statut de l'artiste-interprète pigiste*, Montréal, décembre 1984.

L'Union express, Vol. 4 no spécial juillet 1986, une publication de l'Union des artistes (UDA-FTQ-FIA), Montréal.

Assemblée nationale, Québec

Québec, Assemblée nationale, Commission permanente de la culture, « Consultation générale sur le statut économique de l'artiste et du créateur » dans *Journal des débats de la Commission permanente de la culture*, vol. 29, no 8 (20 mai 1986) à la p. CC-229.

Québec, Assemblée nationale, Commission permanente de la culture, « Consultation générale sur le statut économique de l'artiste et du créateur » dans *Journal des débats de la Commission permanente de la culture*, vol. 29, no 10 (22 mai 1986) à la p. CC-370.

Québec, Assemblée nationale, Commission permanente de la culture, « Consultation générale sur le statut économique de l'artiste et du créateur » dans *Journal des débats de la Commission permanente de la culture*, vol. 29, no 12 (28 mai 1986) à la p. CC-479.

Québec, Assemblée nationale, *Journal des débats*, vol. 29, no 140 (12 novembre 1987) à la p. 9495.

Québec, Assemblée nationale, *Journal des débats*, vol. 29, no 147 (1^{re} décembre 1987) à la p. 9936.

Québec, Assemblée nationale, *Journal des débats*, vol. 29, no 148 (2 décembre 1987) à la p. 10043.

Québec, Assemblée nationale, Commission permanente de la culture, « Consultations particulières dans le cadre de l'étude du projet de loi 90 – Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma », dans *Journal des débats de la Commission permanente de la culture*, vol. 29, no 40 (3 décembre 1987) à la p. CC-1651.

Québec, Assemblée nationale, Commission permanente de la culture, « Étude détaillée des projets de loi 90 et 59 », dans *Journal des débats de la Commission permanente de la culture*, vol. 29, no 41 (10 décembre 1987) à p. CC-1763.

Québec, Assemblée nationale, *Journal des débats*, vol. 29, no 158 (16 décembre 1987) à la p. 10745.

Québec, Assemblée nationale, *Journal des débats*, vol. 29, no 159 (17 décembre 1987) à la p. 10849.

Communiqués, Québec

Alliance internationale des employés de scène, de théâtre, techniciens de l'image, artistes et métiers connexes des États-Unis, ses territoires et du Canada, FAT-COI,

CTC, FTQ, section locale 514, Communiqué, (22 juillet 2008), en ligne : Alliance internationale des employés de scène, de théâtre, techniciens de l'image, artistes et métiers connexes des États-Unis, ses territoires et du Canada, FAT-COI, CTC, FTQ, section locale 514 <www.iatse.net>

Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS), Communiqué, (23 février 2006), en ligne : Tous les communiqués de l'AQTIS <www.aqtis.qc.ca>.

Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS), Communiqué, « Fête des travailleurs » (1^{re} mai 2006), en ligne : Tous les communiqués de l'AQTIS <www.aqtis.qc.ca>.

Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS), Communiqué, « L'assemblée du 25 mai 2006 ou l'art d'utiliser les règles démocratiques » (26 mai 2006), en ligne : Tous les communiqués de l'AQTIS <www.aqtis.qc.ca>.

Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS), Communiqué, (29 mai 2006), en ligne : Tous les communiqués de l'AQTIS <www.aqtis.qc.ca>.

Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS), Communiqué, « Négociations sur la représentation des techniciens. Un geste d'IATSE provoque la fin de l'accalmie. » (4 juillet 2006), en ligne : Tous les communiqués de l'AQTIS <www.aqtis.qc.ca>.

Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS), Communiqué, « IATSE refuse le compromis offert par les techniciens de l'AQTIS » (13 juillet 2006), en ligne : Tous les communiqués de l'AQTIS <www.aqtis.qc.ca>.

Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS), Communiqué, « Faits saillants de l'entente AQTIS-AIEST du 24 février 2007 » (2 mars 2007), en ligne : Tous les communiqués de l'AQTIS <www.aqtis.qc.ca>.

Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS), Communiqué, « Lettre de M. Gilles Charland au sujet de l'entente AQTIS/AIEST » (18 juillet 2008), en ligne : Dernière nouvelle de l'AQTIS <www.aqtis.qc.ca>.

Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, Communiqué, « Un projet de loi pour faciliter les relations de travail et améliorer certaines conditions de travail des artistes et des techniciens du secteur des productions cinématographiques et télévisuelles » (15 mai 2008), en ligne : Salle de presse du Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine <www.mcc.gouv.qc.ca>.

Ententes collectives, Québec

Entente collective entre l'Union des artistes (UDA) et l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ) inc. visant la production de spectacles de musique et de variétés à la scène, y incluant la revue musicale, et liant le RPM pour la production de spectacles de commande à la scène (28 août 2005 au 27 août 2008).

Entente collective film entre l'Association des producteurs de films et de télévision du Québec (APFTQ) et l'Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS) (1^{er} juillet 2005 au 30 juin 2008).

Entente collective support magnétoscopique entre l'Association des producteurs de films et de télévision du Québec (APFTQ) et l'Association des professionnelles et professionnels de la vidéo du Québec (APVQ) (15 octobre 2001 au 1^{er} octobre 2004).

Entente collective messages publicitaires (support film) et entente collective messages publicitaires (autres supports) entre l'Association des producteurs de films et de télévision du Québec (APFTQ) et l'Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS) (17 juin 2007 au 31 mai 2012).

Journaux, Québec

Coté, Émilie. « Conflit syndical en voie de se régler ? » *La Presse* (7 juillet 2006) Arts Spectacles4.

Doyon, Frédérique. « Conflit AQTIS-AIEST – Les syndicats de techniciens de cinéma s'entendent », *Le Devoir* (27 février 2007) en ligne : [Le devoir.com](http://www.ledevoir.com) <<http://www.ledevoir.com>>.

Doyon, Frédérique. « Entente AQTIS-AIEST – Sept gros tournages pourraient revenir à Montréal » *Le Devoir* (6 mars 2007), en ligne : [Le devoir.com](http://www.ledevoir.com) <<http://www.ledevoir.com>>.

Morissette, Nathaëlle. « Une opération de sauvetage à L.A. » *La Presse* (27 février 2007) Arts Spectacles1.

Morissette, Nathaëlle. « Tournages au Québec » *La Presse* (28 février 2007) Arts Spectacles2.

Morissette, Nathaëlle. « Techniciens de plateau » *La Presse* (2 mars 2007) Arts Spectacles1.

Patry, David. « Les membres de l'AQTIS s'entendent avec l'IATSE » *Journal de Montréal* (2 mars 2007).

Petrowski, Nathalie. « Jumper, l'effet domino » *La Presse* (15 mars 2006) Arts Spectacles3.

Rioux Soucy, Louise-Maude. « Conflit syndical dans le milieu cinématographique – Québec s'apprête à nommer un facilitateur » *Le Devoir* (14 mars 2006), en ligne : Le devoir.com <<http://www.ledevoir.com>>.

Rioux Soucy, Louise-Maude. « Cinéma – Espoir d'embellie dans le conflit syndical qui divise le Québec » *Le Devoir* (7 juillet 2006), en ligne : Le devoir.com <<http://www.ledevoir.com>>.

Séguin, Marilou. « L'AQTIS et l'IATSE devant les tribunaux » *Journal de Montréal*, le 11 août 2006.

Canada

Le statut de l'artiste: Rapport du groupe de travail, Ministère des communications, Gouvernement du Canada, août 1986.

Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs, Aperçu historique, en ligne : À propos de nous sur le site Internet du Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs <www.capprt-tcrpap.gc.ca>.

Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs, Une loi novatrice crée le TCRPAP, en ligne : À propos de nous sur le site Internet du Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs <www.capprt-tcrpap.gc.ca>.

Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs, Qui peut bénéficier de la Loi ?, en ligne : À propos de nous sur le site Internet du Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs <www.capprt-tcrpap.gc.ca>.

Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs, Liste des institutions du gouvernement fédéral assujetties à la Loi canadienne, en ligne : Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs <www.capprt-tcrpap.gc.ca>.

Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs, Registre des accréditations, en ligne : Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs <www.capprt-tcrpap.gc.ca>.

Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs, *Bulletin d'information* n° 14 (septembre 1999), en ligne : <www.capprt-tcrpap.gc.ca>.

Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs, *Bulletin d'information* n° 15 (janvier 2000), en ligne : <www.capprt-tcrpap.gc.ca>.

Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs, *Bulletin d'information* n° 16 (août 2000), en ligne : <www.capprt-tcrpap.gc.ca>.

Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs, *Bulletin d'information*, n° 20 (novembre 2001), en ligne : <www.capprt-tcrpap.gc.ca>.

Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs, *Bulletin d'information*, n° 24 (mars 2003), en ligne : <www.capprt-tcrpap.gc.ca>.

Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs, *Bulletin d'information*, n° 25 (septembre 2003), en ligne : <www.capprt-tcrpap.gc.ca>.

Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs, *Bulletin d'information*, n° 27 (mai 2004), en ligne : <www.capprt-tcrpap.gc.ca>.

Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs, *Bulletin d'information*, n° 29 (mars 2005), en ligne : <www.capprt-tcrpap.gc.ca>.

Tribunal canadien des relations professionnelles artistes-producteurs, *Bulletin d'information*, n° 34 (mars 2008), en ligne : <www.capprt-tcrpap.gc.ca>.

France

Agence régionale des territoires et de l'économie culturelle (Artec) et Observatoire de l'économie culturelle, Dossier thématique n° 1 « Les salariés intermittents du spectacle », juillet 1997.

L'Irma Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles et la Sopref avec le soutien du service de coopération et d'action culturelle du Consulat Général de France du Québec, de la direction France du ministère des Relations internationales du Québec, *Le guide France-Québec du disque et du spectacle*, mars 2006.

Centre national de la danse, Centre national du théâtre, Hors les murs, Irma Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles, Fiche pratique, « Le régime d'assurance chômage des intermittents du spectacle » (juin 2007), en ligne :

Site internet du Centre national du théâtre
<<http://www.cnt.asso.fr/juridique/fr/intermittence.pdf>>

Centre national de la danse, Centre national du théâtre, Hors les murs, Irma Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles, Fiche pratique, « Le régime d'assurance chômage des intermittents du spectacle, fiche pratique n°1, » (juin 2008), en ligne : Site Internet du Centre national du théâtre
<<http://www.cnt.asso.fr/juridique/fr/intermittence.pdf>>

Irma Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles, Fiche pratique, « Le statut des amateurs : dix questions pour être en règle » (janvier 2008), en ligne: <<http://www.irma.asso.fr>>.

Ministère de l'emploi et de la solidarité (DILTI, DSS) et le ministère de la culture et de la communication (DAG, DMDTS) avec le concours de CNC, « Guide des obligations sociales liées à l'emploi d'artistes et de techniciens dans le secteur du spectacle vivant », Paris, Ministère de l'emploi et de la solidarité (DILTI, DSS) et le ministère de la culture et de la communication (DAG, DMDTS) avec le concours du CNC, 2002.