



LA RÉVISION DE LA *LOI SUR LE STATUT PROFESSIONNEL ET LES CONDITIONS D'ENGAGEMENT DES ARTISTES DE LA SCÈNE, DU DISQUE ET DU CINÉMA* : UN EXERCICE DE PREMIÈRE NÉCESSITÉ

Mémoire de l'Union des artistes (UDA) présenté à l'occasion des consultations menées par le ministère de la Culture et des Communications dans le cadre du processus de révision des lois sur le statut de l'artiste.

1^{er} février 2021

TABLE DES MATIÈRES

À propos de l'Union des artistes	3
1. Introduction.....	4
2. Le soutien financier des producteurs par le gouvernement	5
3. Une véritable négociation sectorielle.....	7
4. La modernisation de la LSA concernant les « fonctions réputées »	11
5. La compétence du Tribunal administratif du travail.....	12
6. L'intégration de dispositions pertinentes du <i>Code du travail</i>	17
a) Le gel des conditions de travail	17
b) L'aliénation d'entreprise	19
c) La compétence exclusive de l'arbitre de griefs	21
d) Les pouvoirs de l'arbitre de griefs.....	22
7. La santé et la sécurité au travail.....	23
8. La protection à l'encontre du harcèlement psychologique	26
9. Les diffuseurs et l'autoproduction	27
10. La désignation de la loi applicable.....	28
11. Le chevauchement entre la reconnaissance et l'accréditation	29
12. Les conditions de travail des enfants	31
13. Les sociétés constituées par projet et les difficultés d'exécution en résultant.....	32
14. La révision périodique de la LSA	36
Liste des propositions	38

À propos de l'Union des artistes

L'Union des artistes (UDA) est un syndicat professionnel qui représente quelque 13 000 artistes, dont plus de 8 500 membres actifs (dont 50 % sont des femmes et 50 % sont des hommes) et environ 4 450 stagiaires (dont 51 % sont des femmes et 49 % sont des hommes), regroupés au sein de quatre champs de pratique artistique : acteurs, chanteurs, animateurs et danseurs.

Ils exercent leur métier dans plusieurs disciplines. Ils sont chanteurs, danseurs, animateurs artistes de variétés, cascadeurs, doubleurs, humoristes et acteurs pour n'en nommer que quelques-uns.

L'UDA représente les artistes professionnels œuvrant en français au Québec et ailleurs au Canada, de même que tous les artistes œuvrant dans une autre langue que le français sauf dans une production faite et exécutée en anglais et destinée principalement à un public de langue anglaise.

La mission de l'UDA : défendre les intérêts sociaux, économiques et moraux de ses membres. Au cœur de ses activités : négocier des conditions minimales de travail et de rémunération des artistes dans les secteurs de sa compétence et assurer le respect des ententes collectives.

À la dimension des relations du travail s'ajoute celle de la formation continue destinée aux artistes, qui a pris de l'ampleur au cours des 12 dernières années.

Forte de son esprit d'indépendance, l'UDA s'est dotée d'outils de développement économique qui font sa réputation comme la Caisse de sécurité des artistes (CSA) et la Fondation des artistes (FDA). Elle a aussi contribué à la création de la Caisse de la Culture et du Fonds d'investissement de la culture et des communications.

Dans la même lignée figure Artisti, une société de gestion collective et filiale de l'UDA créée en 1997. Artisti veille à défendre et faire avancer les droits des artistes interprètes du domaine de la musique ayant participé à des enregistrements sonores.

Enfin, par sa connaissance du secteur des arts et de la culture, des artistes et de leurs conditions de travail, l'UDA joue un rôle de premier plan en matière de représentation auprès des instances politiques municipales, provinciales et fédérales. Son action s'étend aussi sur la scène internationale où elle a noué des liens avec des organisations d'envergure.

Membre de Compétence Culture, le comité sectoriel de main-d'œuvre du secteur de la culture, de l'institut national de l'image et du son (l'INIS), de la Coalition pour la diversité culturelle (CDC), l'UDA est aussi affiliée à la Fédération internationale des acteurs (FIA) et a une entente de collaboration politique avec la Fédération nationale des communications et de la culture (FNCC-CSN).

1. Introduction

L'adoption de la *Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma*¹ (ci-après, « la LSA »), en 1987, constituait un geste important, et à certains égards, novateur, pour doter les artistes d'un outil de négociation collective adapté à la réalité particulière du travail dans le domaine des arts.

La LSA a été modifiée principalement en 1997 et en 2009 (les modifications de 2004 étaient peu nombreuses, la principale consistant à ajouter à l'article premier le multimédia à titre de domaine de production artistique).

Depuis 2009, aucune modification de substance n'a été apportée à la loi, les modifications de 2015 visant en effet simplement à transférer au nouveau Tribunal administratif du travail les responsabilités qui échoyaient avant à la Commission des relations du travail (et avant cela, à la Commission de reconnaissance des associations d'artistes, puis à la Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs).

Un important exercice de réflexion sur la mise à jour de la LSA (et, comme dans le présent processus, de la *Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs*²) a été mené par un comité mandaté par la ministre de la Culture, des Communications et de la Condition féminine (le comité L'Allier), avec la participation des associations concernées, en 2009 et en 2010.

Toutefois, aucune des recommandations du rapport L'Allier³ de 2010 consistant à modifier la LSA n'a à ce jour été mise en œuvre, malgré les lacunes importantes de la loi observées de longue date. Ceci faisait notamment dire aux auteurs du rapport L'Allier que, bien que les associations ayant participé à la démarche de réflexion étaient, de façon générale, satisfaites d'y contribuer, on notait chez elle « une touche de scepticisme, sans doute alimentée par les longues années passées à rechercher les solutions aux problèmes et le peu de résultats atteints jusqu'alors⁴. ».

Dix ans plus tard, les lacunes de la loi ayant persisté en l'absence de gestes concrets, la « touche de scepticisme » identifiée alors n'a pu que s'amplifier et une exaspération certaine a pu gagner les acteurs impliqués.

Cela étant, l'UDA ne peut que se réjouir de l'occasion qui se présente maintenant d'enfin pallier les lacunes identifiées dans la LSA afin de pouvoir mieux défendre les intérêts des artistes qu'elle représente.

¹ RLRQ, c. S-32.1.

² RLRQ c. S-32.01.

³ Jean-Paul L'Allier, Denis Boutin et André Sasseville, *Rapport du Comité L'Allier sur la démarche de réflexion avec les associations concernées par l'application des lois sur le statut des artistes*, Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, 2010 (« Rapport L'Allier »).

⁴ Rapport L'Allier, à la p. 11.

L'UDA estime qu'il est impératif que la réflexion soit le plus rapidement possible suivie d'action.

2. Le soutien financier des producteurs par le gouvernement

Présentement, un producteur qui n'est pas lié par une entente collective et qui n'est pas membre d'une association de producteurs peut recevoir du financement des gouvernements (subventions et/ou crédits d'impôts) sans avoir la moindre obligation de garantir aux artistes qu'il engage des conditions de travail minimales.

En d'autres mots, des fonds publics servent et peuvent servir à financer des projets culturels sans l'assurance de l'obtention de conditions de travail minimales pour les artistes.

Cette situation pose problème à deux égards.

D'abord, l'absence de toute obligation légale pour ces catégories de producteurs d'assurer des conditions de travail minimales pour les artistes qu'ils engagent oblige les associations d'artistes à consacrer des ressources importantes alors même que ces producteurs reçoivent un soutien direct de l'État. Quant à l'UDA, ses ressources proviennent exclusivement des cachets de ses membres.

Ensuite, l'État lui-même participe par son soutien financier à ces producteurs à mettre en place ou à tolérer des contextes de travail où les artistes n'ont l'assurance d'aucune condition de travail minimale.

On sait pourtant que l'un des objectifs au cœur de l'adoption de la *LSA* était de remédier – à tout le moins en partie – aux difficultés économiques vécues par les artistes. La Cour d'appel écrivait à ce sujet :

[86] L'adoption de la Loi vise à remédier, du moins en partie, aux problèmes socio-économiques auxquels les artistes font face. Dans un mémoire soumis au Conseil des ministres le 31 janvier 1986, la ministre des Affaires culturelles identifie trois problèmes inhérents au statut de l'artiste :

1 – le caractère hybride et changeant de ce statut,

2 – le déséquilibre ou la non adéquation entre l'apport des artistes au développement social, économique et culturel et leur rétribution financière, ainsi que leur reconnaissance sociale,

3 – l'écart du statut socio-économique des artistes par rapport à d'autres catégories de producteurs ou de travailleurs⁵.

⁵ *Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS) c. Association des producteurs de théâtre privé du Québec (AFTP)*, 2012 QCCA 1524, au para. 86.

Il est attendu que le gouvernement pose des conditions dans le cadre des différents programmes de soutien financier qu'il met en place et supervise. Poser des conditions visant à s'assurer que les producteurs qui reçoivent un financement gouvernemental garantissent des conditions de travail minimales s'inscrit dans la normalité de la saine administration des ressources de l'État.

Dans le cas présent, il est manifestement dans l'intérêt de l'État que sa mission de soutenir financièrement l'industrie culturelle ne s'accomplisse pas aux dépens de sa mission d'améliorer la situation économique des artistes, notamment par l'établissement de conditions de travail minimales.

L'UDA estime qu'il serait profondément injuste et même contraire aux objectifs généraux de la LSA ainsi qu'à la politique culturelle du gouvernement que des programmes gouvernementaux puissent améliorer la situation économique des producteurs sans pour autant obliger ces derniers à fournir un cadre de protection minimal aux artistes. Aider les uns sans protéger les autres ne fait qu'accroître et amplifier les difficultés économiques vécues par les artistes.

Enfin, l'UDA soulève une dernière problématique en lien avec le soutien financier des producteurs : l'accessibilité au travail des artistes. En effet, au fil des années, les producteurs offrent du travail à un bassin de plus en plus réduit d'artistes, notamment en supprimant la tenue des auditions et les appels à tous. Par conséquent, on se retrouve avec une culture trop homogène. Or, comment justifier que les producteurs, qui reçoivent un soutien de l'État, limitent autant l'accessibilité du travail à l'ensemble des artistes ?

Tout comme les salariés québécois, les artistes doivent avoir une chance égale d'accéder aux offres de contrats. La protection de la LSA ne doit pas commencer uniquement lors de la rétention de services des artistes, mais plutôt en amont lors de la recherche de talents pour enfin donner une véritable accessibilité au travail à l'ensemble des artistes. À titre d'exemple, la Loi sur le statut de l'artiste fédéral contient une déclaration importante du gouvernement à son article 2 qui stipule ce qui suit :

« Le gouvernement du Canada reconnaît :

a) l'importance de la contribution des artistes à l'enrichissement culturel, social, économique et politique du Canada;

b) l'importance pour la société canadienne d'accorder aux artistes un statut qui reflète leur rôle de premier plan dans le développement et l'épanouissement de sa vie artistique et culturelle, ainsi que leur apport en ce qui touche la qualité de la vie;

c) le rôle des artistes, notamment d'exprimer l'existence collective des Canadiens et Canadiennes dans sa diversité ainsi que leurs aspirations individuelles et collectives;

d) la créativité artistique comme moteur du développement et de l'épanouissement d'industries culturelles dynamiques au Canada;

e) l'importance pour les artistes de recevoir une indemnisation pour l'utilisation, et notamment le prêt public, de leurs œuvres. » Nos soulignés

Le gouvernement québécois devrait donc s'inspirer de ces principes pour amender la LSA afin de favoriser l'accessibilité au travail pour l'ensemble des artistes.

Proposition 1 : modifier les programmes de soutien de l'État aux producteurs (subventions, crédits d'impôts, etc.) de manière à préciser que l'octroi de financement est conditionnel à l'application par les producteurs de conditions de travail minimales pour les artistes.

Proposition 2 : ajouter dans la LSA (chapitre IV.1) un pouvoir conféré au ministre d'ordonner aux organismes subventionnaires du domaine de la culture d'exiger des producteurs l'application de conditions de travail minimales pour les artistes avant de leur octroyer un financement.

Modalités de mise en œuvre proposées :

L'assurance de l'application de conditions de travail minimales pourrait s'accomplir de deux façons : en posant comme condition à l'octroi de financement l'obligation de conclure une entente collective avec l'association d'artistes reconnue pour le secteur de reconnaissance visé ou l'obligation d'appliquer les conditions minimales de travail établies dans le secteur visé, comme régime par défaut ou « sanction ».

Proposition 3 : ajouter dans la LSA une déclaration de principe du gouvernement sur l'importance de l'accessibilité au travail pour l'ensemble des artistes et qui obligerait les producteurs à tenir compte de ces principes lors de toute rétention de services des artistes.

3. Une véritable négociation sectorielle

Sous le régime actuel de la LSA, les artistes ne sont protégés par des conditions de travail minimales que dans trois scénarios lorsqu'une entente collective a été conclue :

- l'association d'artistes qui représente l'artiste a réussi à conclure une entente collective avec le producteur concerné (art. 40, 1^{er} alinéa, 1^{re} phrase) ;
- les services de l'artiste sont retenus par un producteur qui est membre d'une association de producteurs (art. 40, 1^{er} alinéa, 2^e phrase et art. 40, 2^e alinéa) ;
- les services de l'artiste sont retenus dans le champ d'activités d'une association de producteurs reconnue (art. 40, 2^e alinéa).

Notons d'emblée qu'aucune association de producteurs n'a à ce jour été reconnue en vertu de la LSA. Ainsi, seuls les deux premiers scénarios sont effectifs dans la réalité actuelle.

Rappelons que les artistes, contrairement à la vaste majorité des salariés travaillant pour un employeur, sont appelés à faire affaire avec de nombreux producteurs dans le cadre de leur travail.

De plus, la façon dont l'industrie culturelle tend à fonctionner sur le plan corporatif (et du financement public) occasionne un foisonnement de sociétés productrices : en effet, les producteurs sont nombreux à créer des sociétés distinctes pour chacun des projets qu'ils mettent de l'avant. Ainsi, par exemple, un producteur dans le domaine du cinéma créera souvent une société distincte pour la production de chacun de ses films. La même chose se voit dans le domaine de la télévision, où un producteur créera par exemple une société distincte pour la production de chacune des séries télévisées qu'il produit, voire pour chacune des saisons de ces séries télévisées, qui sont en pratique appelées « sociétés filles ». La multiplication de ces sociétés est susceptible d'entraîner une multiplication correspondante des producteurs au sens de la *LSA*. Nous reviendrons sur cette problématique de façon plus particulière à la section 13 du présent mémoire.

On constate ainsi que le régime actuel de négociation de la *LSA* fait poser un fardeau disproportionné sur les associations d'artistes, celles-ci étant forcées de négocier des ententes collectives avec une multitude de producteurs pour assurer, à travers le secteur pour lequel elle détient une reconnaissance, un plancher de base des conditions de travail.

À ce tableau, il faut ajouter quelques considérations sur la situation des artistes et le milieu dans lequel ils œuvrent. Les artistes se trouvent bien souvent dans une situation précaire sur le plan économique. Leur travail est caractérisé par une grande mobilité, d'un producteur à un autre. La période durant laquelle ils travaillent pour un producteur donné est souvent relativement brève. Et, comme nous l'évoquions plus haut, certains producteurs ont une existence passablement éphémère, notamment en raison du recours à une structure corporative par projet.

Dans un tel contexte, sachant que la conclusion d'une entente collective peut parfois prendre plusieurs années, les artistes ne verront trop souvent pas le fruit de la longue et ardue négociation collective, ne travaillant plus pour le producteur en cause lorsque l'entente collective sera conclue. Et le processus se répète de fois en fois, ce qui n'est pas sans rappeler à l'UDA un grand classique cinématographique mettant en vedette l'acteur américain Bill Murray dans « Le jour de la marmotte ».

En outre, le secteur de la danse est un exemple de secteur où il existe très peu d'ententes collectives en raison de la nécessité d'entreprendre le long et coûteux processus de négociation d'une entente collective et de la mobilité des danseurs, en plus du fait qu'il n'y a pas d'association de producteurs dans ce secteur. Ce secteur s'en trouve particulièrement fragilisé au détriment des conditions de travail des danseurs.

En conséquence, les danseurs sont parmi les artistes les plus vulnérables, et ce, bien qu'ils soient en principe couverts par la *LSA*, le tout dans un contexte où les producteurs ont pour leur part accès aux subventions et aux différentes mesures financières soutenues par l'État mais se retrouvent sans obligation concrète concernant les conditions de travail. Il s'ensuit

que les danseurs sont perpétués dans leur état de très grande vulnérabilité sur le plan de leurs conditions de travail et se retrouvent sans véritable pouvoir de négociation.

Par ailleurs, les associations de producteurs non reconnues (par exemple, l'ADISQ et l'AQPM) obtiennent de nombreux avantages découlant de la *LSA* – les contributions financières de leurs membres et même souvent de non-membres, les clauses de reconnaissance mutuelle dans les ententes collectives, par exemple –, mais ne subissent aucune contrainte découlant de la *LSA*. De plus, bien souvent, ces associations ne paient pas les frais associés aux recours juridiques, qui reposent plutôt sur les épaules des producteurs individuellement tandis que les associations d'artistes assument à leurs frais tous les recours juridiques. Bref, les associations de producteurs et les associations d'artistes ne sont tout simplement pas à armes égales.

Le fardeau du processus est fragmenté et partagé pour les producteurs, mais centralisé pour les associations d'artistes, ce qui crée un fardeau disproportionné sur les associations d'artistes. Certains secteurs qui échappent complètement à la protection syndicale en raison de cette fragmentation. Les danseurs en sont certainement un exemple marquant, tout comme de nombreuses productions publicitaires et œuvres de commande.

Des modifications au régime de la *LSA* sont nécessaires afin d'éviter la multiplication inutile des négociations dans un secteur donné, afin d'éviter que des producteurs se soustraient à l'application de la loi, afin d'assurer une réelle couverture minimale en matière de conditions de travail pour les artistes et afin de rééquilibrer les choses en ce qui a trait aux obligations qui incombent aux associations d'artistes, d'une part, et aux associations de producteurs, d'autre part.

Deux principales voies d'action se profilent pour remédier ces problèmes. La première consisterait à obliger les producteurs à s'associer et les associations de producteurs à être reconnues dans le cadre du régime déjà existant de négociation de la *LSA*.

La seconde consisterait à intégrer à la *LSA* un mécanisme d'extension juridique dans un secteur donné d'une entente collective déjà négociée.

Dans les deux cas, les solutions proposées constituent des déclinaisons d'un modèle de négociation que l'on pourrait qualifier de sectoriel. Ce type de négociation fait l'objet d'une attention renouvelée dernièrement en raison des bénéfices qu'elle est susceptible d'apporter pour faciliter la syndicalisation et la négociation collective dans des industries ou des milieux de travail où celles-ci sont difficiles à réaliser.

La *LSA* est déjà, dans sa forme actuelle, un régime de négociation en partie sectoriel. En effet, les reconnaissances octroyées aux associations d'artistes le sont sur une base sectorielle et une seule association d'artistes peut être reconnue par secteur de négociation⁶.

La première voie d'action viserait en quelque sorte à rendre symétrique et complet le caractère sectoriel de la négociation qu'on trouve déjà dans la *LSA*. Dans ce scénario, les

⁶ *LSA*, art. 21.

producteurs seraient obligés d'adhérer à une association pour participer à la négociation collective et les associations de producteurs seraient tenues d'obtenir une reconnaissance (comme c'est le cas des associations d'artistes).

Comme le notait le comité L'Allier dans l'étude de cette question en 2010, il ne s'agit pas là d'un scénario inconnu au Canada : voir par exemple l'industrie de la construction au Québec, où la négociation collective se fait essentiellement avec des associations sectorielles d'employeurs⁷ ou l'article 34 du *Code canadien du travail*, qui habilite le Conseil canadien des relations industrielles à mettre en place une négociation sectorielle avec un représentant patronal unique dans le secteur du débardage ou dans d'autres secteurs d'activités ou régions désignés par le gouvernement.

La seconde voie d'action se rapproche du modèle de la *Loi sur les décrets de convention collective*⁸ – il n'est toutefois pas question ici de reprendre nécessairement l'entièreté des mécanismes prévus à cette loi. Il s'agirait de permettre d'étendre à l'ensemble des producteurs d'un secteur donné l'application d'une entente collective déjà conclue. Il en résulterait une paix industrielle accrue en raison de la prévisibilité et de la stabilité des rapports entre artistes et producteurs, en plus de permettre une meilleure utilisation des ressources de toutes les parties.

Enfin, les deux modalités de mise en œuvre proposées par l'UDA apparaissent nécessaires, notamment afin de couvrir les secteurs où il n'existe pas d'association de producteurs, notamment le secteur de la danse.

Proposition 4 : rendre la négociation collective en vertu de la LSA véritablement sectorielle.

Modalités de mise en œuvre proposées :

- Obliger les producteurs d'un secteur donné à adhérer à une association de producteurs et l'association de producteurs à obtenir une reconnaissance.

et

- Mettre en place un mécanisme d'extension à l'ensemble des producteurs d'un secteur donné pour appliquer une entente collective déjà conclue, dont la supervision échoirait au ministre responsable de l'application de la LSA.

⁷ *Loi sur les relations du travail, la formation professionnelle et la gestion de la main-d'œuvre dans l'industrie de la construction*, RLRQ c. R-20.

⁸ RLRQ, c. D-2.

4. La modernisation de la LSA concernant les « fonctions réputées »

Depuis les modifications à la LSA apportées en 2009, les personnes qui occupent des fonctions dites « réputées » mentionnées à l'article 1.2 LSA sont également couvertes par la loi. Cependant, ces personnes ne le sont qu'uniquement au regard des « productions audiovisuelles visées à l'Annexe I », à savoir les productions télévisuelles et cinématographiques, le film publicitaire et le vidéoclip.

Les raisons ayant mené à l'ajout de ces fonctions dites « réputées » en 2009 sont multiples mais la logique était simple : le législateur estimait que les personnes occupant de telles fonctions, bien qu'étant un peu plus éloignées du travail créatif direct, travaillent très étroitement et de manière indissociable avec les « artistes » plus classiques visés par l'article 1 LSA. Au surplus, l'ajout de ces « fonctions réputées » était d'autant plus logique que, ces personnes partageant la même vulnérabilité et essentiellement les mêmes caractéristiques que les artistes traditionnels visés par l'article 1 LSA, il était nécessaire de les doter du même cadre législatif de négociation collective que ces derniers.

Or, la pratique depuis 2009 a démontré à l'UDA que cette symbiose fonctionnelle entre les artistes plus classiques et les personnes occupant des fonctions réputées est présente dans de nombreux autres secteurs culturels au sein desquels l'UDA œuvre, incluant le domaine des arts de la scène. À titre d'exemple, tout comme le réalisateur dans une production cinématographique compte sur l'aide d'un ou de plusieurs assistants-réalisateur – une « fonction réputée » visée par l'article 1.2 LSA – le metteur en scène dans une production théâtrale travaille tout aussi étroitement avec un ou des assistants-metteur en scène, qui vivent les mêmes réalités que le premier sur le plan des conditions de travail. Malgré cette situation, l'assistant-metteur-en-scène ne peut actuellement pas faire l'objet d'une demande de reconnaissance et bénéficier du régime de la LSA en raison de la rédaction étroite et limitative de l'article 1.2 de la loi.

L'UDA estime qu'il est maintenant temps pour le gouvernement de lever cette barrière et d'étendre à tous les domaines de production culturelle la reconnaissance qui fut donnée en 2009 aux personnes qui effectuent des « fonctions réputées » relativement aux productions mentionnées à l'annexe I de la LSA.

Proposition 5 : étendre l'application de la LSA aux personnes occupant des « fonctions réputées », pour tous les types de productions couvertes par la loi.

Modalités de mise en œuvre proposées :

- Remplacer le texte de l'article 1.2 al. 1 de la LSA par ce qui suit :

« 1.2. Dans le cadre d'une production **visée par la présente loi**, est assimilée à un artiste, qu'elle puisse ou non être visée par l'article 1.1, la personne physique qui exerce à son propre compte l'une des fonctions suivantes ou une fonction jugée analogue par le Tribunal, et qui offre ses services moyennant rémunération. »

5. La compétence du Tribunal administratif du travail

La jurisprudence a établi que le Tribunal administratif du travail ne possède pas une compétence générale pour se saisir de tout litige découlant de l'application de la *LSA*. Contrairement à sa compétence générale au regard du Code du travail, le TAT ne peut qu'entendre uniquement les affaires relevant des matières nommément mentionnées au paragraphe 26 de l'annexe I de la *Loi instituant le Tribunal administratif du travail*⁹ (ci-après, « la *LITAT* »).

L'article 5 de la *LITAT* prévoit ce qui suit :

5. Sont instruites et décidées par la division des relations du travail, les affaires découlant de l'application du Code du travail (chapitre C-27) ou d'une disposition d'une autre loi visée à l'annexe I, à l'exception de celles prévues aux chapitres V.1 et IX de ce code.

L'annexe I de la *LITAT* prévoit ce qui suit :

En plus des affaires découlant de l'application du Code du travail (chapitre C-27) autres que celles de la section V.1 de ce code, la division des relations du travail connaît et dispose des affaires découlant:

[...]

26° des articles 12, 20, 22, 42.5, 56, 57, 58 et 59.1 de la Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma (chapitre S-32.1);

[...]

Dans l'affaire *Union des artistes c. Association des producteurs conjoints*, 2010 QCCRT 420, la Commission des relations du travail retenait qu'aucune compétence générale à l'égard de la *LSA* ne lui avait été attribuée par le législateur¹⁰ :

[22] Le législateur n'a pas accordé à la Commission une compétence générale sur la Loi, comme il l'a fait en regard du Code du travail, L.R.Q., c. C-27 (le Code), à son article 114. Il a spécifiquement énuméré à l'article 18.2 de l'Annexe 1 du Code les recours de la Loi sur lesquels elle a compétence. Ses pouvoirs généraux, énoncés aux articles 118 et 119, ne peuvent être exercés que si la Commission a, au départ, compétence.

⁹ RLRQ, c. T-15.1.

¹⁰ Cette analyse a été faite avant l'entrée en vigueur du Tribunal administratif du travail, mais l'apparition de ce nouveau tribunal ne s'est accompagné d'aucun changement à la compétence d'attribution du tribunal à l'égard de la *LSA*.

[23] Quels sont ces recours? Ils concernent essentiellement la reconnaissance : celle d'une association d'artistes ou d'une association de producteurs (articles 12, 42.5 et 56), l'annulation de la reconnaissance (articles 20 et 22), la définition du secteur de négociation ou des champs d'activités (article 57), l'inclusion ou non d'une personne dans un secteur de négociation ou dans un champ d'activités et de toute question liée à la reconnaissance (article 58), la résolution de difficultés découlant de l'application du Code et de la Loi (article 59.1). À cela, s'ajoute le pouvoir de statuer sur la conformité à la Loi des conditions d'admissibilité prévues par les règlements d'une association reconnue et de leur respect dans le cadre de leur application (article 56).

Même si l'on pouvait concevoir une interprétation large du paragraphe 1 de l'article 56, de l'article 58 et de l'article 59.1 qui aurait pour effet d'étendre la sphère juridictionnelle du TAT à l'égard de la LSA, les tribunaux ont rejeté cette option dans l'affaire *Union des artistes et Compagnie Marie Chouinard*.

Le TAT a décidé¹¹ expressément dans cette affaire que le TAT était sans compétence pour se saisir d'une plainte ou demande fondée sur les articles 7 (liberté d'association), 11.1 (interdiction de l'entrave), 11.2 (interdiction de l'intimidation) ou 30 (obligation de négociier de bonne foi) de la LSA :

[31] Tenter d'appuyer un recours fondé sur les articles 7, 11.1, 11.2 ou 30 de la LSA sur des articles qui traitent essentiellement de « reconnaissance », et ce, malgré la clarté de l'énumération contenue à l'article 26 de l'annexe 1 de la LITAT, équivaut à demander au Tribunal de modifier la loi. Ce n'est pas son rôle.

[32] Dans l'état actuel des lois applicables, il est clair que le législateur n'a pas confié au Tribunal la compétence nécessaire pour se saisir d'une plainte fondée sur les articles 7, 11.1, 11.2 ou 30 de la LSA. Par ailleurs, les articles 56, 58 et 59.1 de la même loi ne permettent pas de déroger aux dispositions claires de l'annexe 1 de la LITAT.

[33] On peut le déplorer, certes, compte tenu de l'expertise du Tribunal en semblables matières et de la recommandation en ce sens faite par le Comité L'Allier, mais il n'appartient pas au Tribunal de s'attribuer une compétence que le législateur ne lui a manifestement pas confiée.

[Référence omise.]

¹¹ *Union des artistes (UDA) et Compagnie Marie Chouinard*, 2016 QCTAT 6715.

Cette décision a été confirmée par les tribunaux supérieurs¹². Notons de plus que le jugement de la Cour supérieure sur la demande de pourvoi en contrôle judiciaire de l'UDA a appliqué la norme de la décision correcte à la décision du TAT. Ainsi, il ne s'agit pas d'une situation où un autre décideur du TAT pourrait parvenir à une autre décision quant à la compétence du tribunal dont la raisonnabilité pourrait également être validée en contrôle judiciaire.

Par conséquent, la voie est irrémédiablement bloquée du côté des tribunaux pour faire valoir que le TAT peut se saisir de tout litige découlant de l'application de la *LSA* et seule une intervention du législateur permettrait d'obtenir ce résultat.

L'UDA souligne que ce résultat concerne tant les associations d'artistes que les producteurs et associations de producteurs. À titre d'exemple, une association d'artistes ou un producteur qui souhaiterait se plaindre d'une action concertée, incluant une grève ou un lockout, doit irrémédiablement s'en remettre aux tribunaux judiciaires alors pourtant que le TAT possède une expertise reconnue et incontestable s'agissant de matières analogues en vertu du *Code du travail*.

Une intervention législative confiant au TAT une compétence à l'égard de l'ensemble de la *LSA* se situerait en droite ligne de ce qui paraissait être l'intention du législateur au moment de la création du régime de la *LSA*.

En effet, en créant la *LSA*, le législateur cherchait à établir un régime spécifique, complet¹³, qui fournirait aux artistes un cadre dans lequel pourrait s'exercer leur liberté d'association et leur droit constitutionnel à la négociation collective.

Ainsi, lors des débats parlementaires entourant l'adoption de la loi, l'adjointe parlementaire à la ministre des Affaires culturelles affirmait que la loi « vise à établir un régime de négociation d'entente collective¹⁴ ». Elle poursuivait en disant :

Le projet de loi prévoit la création d'une commission de reconnaissance des associations d'artistes qui sera chargée de voir à l'application du régime de négociation¹⁵.

¹² La Cour supérieure a rejeté la demande de pourvoi en contrôle judiciaire de l'UDA : *Union des artistes (UDA) c. Tribunal administratif du travail*, 2019 QCCS 1194. La Cour d'appel et la Cour suprême du Canada ont quant à elle refusé d'octroyer une permission d'appel : *Union des artistes c. Compagnie Marie Chouinard*, 2019 QCCA 1713; *Union des artistes c. Compagnie Marie Chouinard*, 2020 CanLII 30834 (dossier n° 38935).

¹³ *Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS) c. Association des producteurs de théâtre privé du Québec (AFTP)*, 2012 QCCA 1524, au para. 88 (citant les propos de la ministre des Affaires culturelles et vice-première ministre, Lise Bacon, lors des débats parlementaires entourant l'adoption de la loi).

¹⁴ Québec, Assemblée nationale, *Journal des débats*, 1^{re} session, 33^e législature, vol. 29, n° 147, 1^{er} décembre 1987, à la p. 9945.

¹⁵ *Ibid.*

Le rôle de cette Commission a été confié à la Commission des relations du travail en 2001, puis au Tribunal administratif du travail en 2016.

On voit bien que, en 1987, le législateur envisageait pour le tribunal administratif en question un rôle *général* d'application du régime de négociation établi par la loi.

L'adjointe parlementaire poursuivait plus loin en évoquant le genre de situation que l'on souhaitait éviter :

Que l'on se rappelle certaines négociations qui se sont soldées par un jugement de la Cour supérieure entre l'Union des artistes et l'ADISQ et on conviendra que c'est ce genre de situation que tous souhaitent éviter en demandant d'instituer un tel cadre de négociation.

Cet extrait fait manifestement référence à une affaire survenue en 1986, alors que l'ADISQ saisissait la Cour supérieure afin d'obtenir une injonction visant à lever tout obstacle à la diffusion du gala de l'ADISQ sur les ondes de Radio-Canada. En vertu de la convention collective liant l'UDA et Radio-Canada, cette dernière devait obtenir l'autorisation expresse de l'UDA pour diffuser une manifestation artistique dont elle n'était pas productrice (ce qui était le cas du gala de l'ADISQ). Or, contrairement aux années précédentes, l'UDA refusait cette année-là d'octroyer l'autorisation nécessaire à la diffusion par Radio-Canada du gala. Ce refus découlait de la fin de non-recevoir qu'opposait l'ADISQ à tout dialogue en vue de négocier une entente avec l'UDA ou même d'entamer des pourparlers. La Cour supérieure rejeta la requête de l'ADISQ et affirma que l'UDA avait le droit d'exercer son droit découlant de la convention négociée avec Radio-Canada¹⁶.

Ainsi, le législateur souhaitait manifestement en adoptant la *LSA* éviter des situations où le refus d'une partie d'entreprendre des négociations en vue de conclure une entente collective nécessiterait l'implication des tribunaux supérieurs. Il souhaitait plutôt adopter un cadre de négociation clairement balisé et confier l'application de ce régime à un tribunal spécialisé.

Malheureusement, le libellé des dispositions législatives portant sur la compétence d'attribution du TAT à l'égard de la *LSA*, à tout le moins tel qu'interprété par les tribunaux, n'a pas permis d'atteindre cet objectif sur la base de la jurisprudence précitée dans l'affaire Marie Chouinard.

Il convient maintenant de rectifier le tir et d'attribuer au TAT une compétence générale lui permettant de se saisir de toute affaire découlant de l'application de la *LSA* (c'est le libellé utilisé à l'article 5 de la LITAT en ce qui concerne le *Code du travail*).

Rien ne saurait valablement justifier que le tribunal spécialisé qu'est le TAT ne soit pas chargé d'entendre certains litiges se rapportant à des droits ou obligations contenus dans le régime de relations de travail (obligation de négocier de bonne foi, interdiction de l'entrave,

¹⁶ *ADISQ et Société Radio-Canada*, DTE 86T-932 (CS)

liberté d'association, etc.) qu'il est autrement chargé d'appliquer et, corollairement, de forcer les associations artistes et autres acteurs impliqués de se tourner vers les tribunaux de droit commun, qui n'ont aucune expertise particulière en matière de relations de travail ou à l'égard de la *LSA* et dont l'usage implique des débours importants pour toutes les parties impliquées en plus d'alourdir leurs rôles d'audience déjà chargés.

La cohérence décisionnelle, l'expérience institutionnelle du TAT, tant en matière de relations de travail au sens large qu'à l'égard de la *LSA* de façon particulière, la saine administration de la justice et l'accès à la justice, l'efficacité, la réduction des coûts pour les associations d'artistes et les autres acteurs impliqués ainsi que pour le gouvernement : tout cela milite de façon claire pour que le TAT soit habilité à remplir sans entrave la mission d'interpréter et d'appliquer la *LSA*.

Notons de plus que le TAT lui-même suggérait dans l'affaire *UDA* et *Compagnie Marie Chouinard* qu'une telle compétence générale à l'égard de la *LSA* serait à souhaiter étant donné son expertise en la matière¹⁷.

Le comité L'Allier, bien qu'il ne se soit pas penché sur la question de la compétence du tribunal (alors la CRT) de façon générale, recommandait tout de même aussi dans son rapport que le tribunal puisse entendre des plaintes pour négociation de mauvaise foi¹⁸.

Soulignons que la *Loi sur le statut de l'artiste*¹⁹ fédérale indique expressément que le Conseil canadien des relations industrielles a compétence, entre autres matières figurant dans la loi, sur les plaintes de négociation de mauvaise foi, de modifications des conditions de travail durant la période de gel, de pratiques déloyales de travail²⁰.

Enfin, il convient de noter que le caractère exclusif d'une compétence générale qui serait attribuée au TAT est déjà garanti par le deuxième alinéa de l'article 1 de la *LITAT*, qui prévoit ce qui suit :

Le Tribunal a pour fonction de statuer sur les affaires formées en vertu des dispositions visées aux articles 5 à 8 de la présente loi. Sauf disposition contraire de la loi, il exerce sa compétence à l'exclusion de tout autre tribunal ou organisme juridictionnel.

Proposition 6 : modifier la *LITAT* pour conférer au TAT une compétence d'attribution générale faisant en sorte qu'il soit le seul tribunal compétent pour régler toute question ou litige découlant de l'application et de l'interprétation de la *LSA* dans son ensemble.

¹⁷ *Union des artistes (UDA)* et *Compagnie Marie Chouinard*, 2016 QCTAT 6715, para. 33, où le TAT indique ce qui suit : [33] On peut le déplorer, certes, compte tenu de l'expertise du Tribunal en semblables matières et de la recommandation en ce sens faite par le Comité L'Allier, mais il n'appartient pas au Tribunal de s'attribuer une compétence que le législateur ne lui a manifestement pas confiée. ».

¹⁸ Recommandation n° 10 du rapport L'Allier, aux p. 35-36 et 73.

¹⁹ LC 1992, c. 33.

²⁰ *Ibid.*, art. 53(1).

Modalités de mise en œuvre proposées :

- Remplacer le texte de l'article 5 de la *LITAT* par ce qui suit :

« 5. Sont instruites et décidées par la division des relations du travail, les affaires découlant de l'application du Code du travail (chapitre C-27), de la Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma (chapitre S-32.1) ou d'une disposition d'une autre loi visée à l'annexe I, à l'exception de celles prévues aux chapitres V.1 et IX de ce code. »

- Remplacer le texte du troisième alinéa de l'article 1 de la *LITAT* par ce qui suit :

« Le Tribunal est aussi chargé d'assurer l'application diligente et efficace du Code du travail (chapitre C-27) et de la Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma (chapitre S-32.1) et d'exercer les autres fonctions que ce code, cette loi et toute autre loi lui attribuent. »

- Abroger le paragraphe 26 de l'annexe I de la *LITAT*.

6. L'intégration de dispositions pertinentes du *Code du travail*

a) *Le gel des conditions de travail*

Présentement, la *LSA* ne contient aucune disposition interdisant à un producteur de modifier les conditions de travail des artistes dont il a retenu les services dans le cadre de la négociation d'une entente collective.

Ainsi, la *LSA* ne contient aucune mesure de la nature de la protection prévue à l'article 59 du *Code du travail*, qui interdit à un employeur de modifier les conditions de travail après l'accréditation ou l'expiration de la convention collective.

Il s'agit d'un problème bien réel, dont le dossier *UDA* et *Compagnie Marie Chouinard* est une triste illustration. Dans cette affaire, le TAT avait décidé dans une première décision que les danseurs de la Compagnie étaient des artistes au sens de la *LSA* et ordonnait à la Compagnie de négocier de bonne foi une entente collective avec l'UDA²¹.

Un mois avant ce qui devait être la première rencontre de négociation, l'UDA apprend que la Compagnie entend modifier le protocole décrivant leurs conditions de travail, en offrant à ses danseurs des contrats à durée indéterminée lorsque les contrats annuels (à durée déterminée) arriveraient à échéance. La Compagnie tentait ce faisant de se soustraire à l'ordonnance rendue dans la première décision du TAT et, plus largement, de soustraire les danseurs à l'application de la *LSA*.

²¹ *Union des artistes et Compagnie Marie Chouinard*, 2016 QCTAT 4769.

En réponse, l'UDA a déposé une plainte alléguant une violation de l'interdiction de l'entrave, de l'obligation de négocier de bonne foi et de la liberté d'association. Une ordonnance de sauvegarde était également sollicitée. Le TAT ne s'est jamais prononcé sur le fond de la plainte ou sur la demande d'ordonnance de sauvegarde, car, comme indiqué plus haut, il a conclu qu'il était tout simplement sans compétence pour se saisir du dossier²².

Les motifs sous-tendant la protection contre les modifications des conditions de travail que garantit l'article 59 du *Code du travail*, éloquentement décrits par la Cour suprême du Canada dans l'affaire *Travailleurs et travailleuses unis de l'alimentation et du commerce, section locale 503 c. Compagnie Wal-Mart du Canada*²³, sont parfaitement transposables au contexte dans lequel se trouvent les artistes et les associations qui les représentent :

[34] À mon avis, en encadrant les pouvoirs de l'employeur, l'art. 59 ne vise pas seulement à créer un équilibre ni à assurer le statu quo, mais plus exactement à faciliter l'accréditation et à favoriser entre les parties la négociation de bonne foi de la convention collective [...]

[35] En effet, le « gel » des conditions de travail que codifie cette disposition législative limite l'utilisation du moyen principal dont disposerait autrement l'employeur pour influencer les choix de ses employés : son pouvoir de gestion au cours d'une période critique [...] Or, en limitant ainsi le pouvoir de décision unilatérale de l'employeur, le « gel » restreint l'influence potentielle de celui-ci sur le processus associatif, diminue les craintes des employés qui exercent activement leurs droits et facilite le développement de ce qui deviendra éventuellement le cadre des relations de travail au sein de l'entreprise.

[36] Dans ce contexte, il importe de reconnaître la fonction véritable de l'art. 59, qui consiste à favoriser l'exercice du droit d'association [...]

Pour les mêmes motifs, il convient d'ajouter à la LSA cette protection fondamentale pour l'exercice du droit d'association des artistes.

Cette protection est d'autant plus justifiée que les tribunaux, incluant la Cour suprême du Canada, ont, depuis 1987, considérablement rehaussé l'importance et le contenu normatif de la liberté d'association et de son corolaire, la négociation collective.

L'UDA estime qu'il est plus que temps en 2021 de mettre à jour la LSA. La constitution et les droits fondamentaux évoluent, leur mise en œuvre statutaire dans le contexte de la LSA doit également évoluer.

Notons que la LSA fédérale prévoit une telle mesure de gel à son article 32b).

²² *Union des artistes et Compagnie Marie Chouinard*, 2016 QCTAT 6715.

²³ 2014 CSC 45.

Proposition 7 : ajouter à la LSA un article interdisant aux producteurs de modifier les conditions de travail des artistes dans le cadre du processus de négociation d'une entente collective.

Modalités de mise en œuvre proposées :

Ajouter l'article suivant :

« **34.1.** À compter du dépôt d'un avis en vertu de l'article 28 et tant qu'une entente collective n'est pas conclue ou qu'une décision arbitrale en tenant lieu n'est pas intervenue, un producteur ne doit pas modifier la rémunération ni les autres conditions de travail des artistes dont il a retenu les services sans le consentement écrit de chaque association d'artistes demandant la reconnaissance et, le cas échéant, de l'association d'artistes reconnue.

Il en est de même à compter de l'expiration de l'entente collective et tant qu'une entente collective n'est pas conclue ou qu'une décision arbitrale en tenant lieu n'est pas intervenue. »

b) L'aliénation d'entreprise

Le libellé de l'article 26.2 de la LSA entretient un certain flou sur la portée exacte de la protection qu'il confère. Rappelons ses termes :

26.2. L'aliénation de l'entreprise d'un producteur ou la modification de sa structure juridique par fusion ou autrement ne met pas fin au contrat de l'artiste.

Ce contrat lie l'ayant cause du producteur. Celui-ci est lié, notamment par la rémunération qui peut devenir due à tout artiste qui a initialement contracté avec le producteur, si les productions visées par ces contrats sont transférées au nouveau producteur.

Par exemple, dans l'affaire *Alliance québécoise des techniciens et techniciennes de l'image et du son c. Salvail*²⁴, le producteur Media Ranch, qui a racheté les actifs de Salvail & Co, plaidait que le grief le visant (ainsi que Salvail & Co et différentes compagnies de production y étant liées) devait être rejeté de façon sommaire à son égard, car il prétendait que les actifs rachetés ne comprendraient pas la production *En mode Salvail*.

Dans sa décision interlocutoire, l'arbitre saisi des griefs a rejeté la requête en rejet sommaire de Media Ranch, estimant prématuré de trancher le moyen à ce stade, notamment avant que la preuve soit entendue.

²⁴ 2019 CanLII 2725 (QC SAT).

Bien que la question soulevée dans cette affaire demeure litigieuse dans l'état actuel de l'article 26.2 (rappelons, notamment, que la première phrase du 2^e alinéa indique bien, sans restriction, que le « contrat lie l'ayant cause du producteur », et que la seconde phrase de cette alinéa ne paraît indiquer qu'une des situations visées par le principe général établi dans la première phrase), il conviendrait d'apporter des modifications à l'article 26.2 pour, à certains égards, clarifier son application, et, à d'autres égards, étendre sa portée, de manière à offrir une protection qui s'approche davantage de celle offerte par l'article 45 du *Code du travail*.

Lors des débats parlementaires entourant l'adoption du projet de loi 64, il fut notamment dit que la disposition ajoutée à la *LSA* visait à « sécuriser les artistes dans l'exercice de leur profession²⁵ ».

Afin d'atteindre de manière réellement efficace cet objectif et pour que les conditions de travail des artistes ne soient pas tributaires de transactions sur lesquelles ils n'ont aucun contrôle, il importe d'apporter les précisions et changements suivants :

- la protection s'applique aussi bien à une aliénation qu'à une concession totale ou partielle ;
- l'ayant cause (le producteur successeur) est non seulement lié par les contrats d'artistes, mais aussi par les ententes collectives qui liaient le producteur prédécesseur ;
- la deuxième phrase du deuxième alinéa de l'article 26.2 nous paraissant introduire des ambiguïtés suscitant un certain flou juridique, il nous semble opportun de la retirer et de plutôt indiquer de façon claire que le nouveau producteur est lié par l'ensemble du contenu des contrats et ententes collectives auxquels le producteur prédécesseur était lié.

L'UDA estime qu'il n'existe aucune justification pour qu'un artiste soit privé des termes de son contrat d'engagement ou de la protection de son entente collective en raison d'une aliénation ou d'une concession partielle ou totale de l'entreprise qui est intervenue sans son consentement. L'exposer à un flou juridique à cet égard est de nature à significativement accroître sa vulnérabilité économique.

Proposition 8 : clarifier l'application de l'article 26.2 de la *LSA* et étendre sa portée.

Modalités de mise en œuvre proposées :

Modifier le texte de l'article 26.2 par ce qui suit :

« **26.2.** L'aliénation ou la concession totale ou partielle de l'entreprise d'un producteur ou la modification de sa structure juridique par fusion ou autrement ne met pas fin au contrat de l'artiste ni aux ententes collectives auxquelles le producteur est partie.

²⁵ Journal des débats de l'Assemblée nationale, 35^e législature, 2^e session, 26 novembre 1996, vol. 35, n^o 57.

Ce contrat et ces ententes collectives lient l'ayant cause du producteur. Celui-ci est lié par le contrat et les ententes collectives comme s'il y était nommé et devient par le fait même partie à toute procédure s'y rapportant, en lieu et place du producteur précédent. »

c) La compétence exclusive de l'arbitre de griefs

Bien qu'il existe un certain nombre de décisions estimant que la *LSA* – de concert avec la *LITAT*, ajouterions-nous – établit un régime de compétence exclusive de l'arbitre de griefs sur les litiges découlant de l'interprétation, de l'application, de l'administration ou de l'inexécution d'une entente collective, le libellé de l'article 35.1 pourrait être encore plus explicite, comme l'est par exemple celui de l'article 100 du *Code du travail* (« Tout grief doit être soumis à l'arbitrage [...] »).

Le problème n'est pas que théorique, car dans l'affaire *Fiori (Éditions Sang latin) c. Gestion Son Image inc. (GSI Musique et Éditions Gestion son image)*²⁶, la Cour supérieure laisse planer un doute quant à savoir si la *LSA* serait suffisamment claire pour attribuer « formellement et exclusivement » (le juge reprend les termes de l'article 33 du *Code de procédure civile*) à l'arbitre de griefs la compétence de trancher les griefs se rapportant à une entente collective.

La Cour d'appel avait autorisé l'appel dans ce dossier²⁷, mais en a ultimement été dessaisie, le dossier ayant fait l'objet d'un règlement hors cour. La question demeure par conséquent toujours ouverte.

L'existence de ce jugement laissant planer un doute quant à la suffisance de l'attribution exclusive de compétence à l'arbitre de griefs commande une intervention législative claire pour lever toute ambiguïté.

Par ailleurs, l'article 35.1 contient encore à ce jour une référence désuète à l'article 129 du *Code du travail*, cette disposition ayant été abrogée par la *Loi regroupant la Commission de l'équité salariale, la Commission des normes du travail et la Commission de la santé et de la sécurité du travail et instituant le Tribunal administratif du travail*²⁸. Il faudrait renvoyer à la nouvelle disposition remplaçant l'article 129 du *Code*, soit l'article 51 de la *LITAT*.

Proposition 9 : clarifier hors de tout doute que l'arbitre de griefs a une compétence exclusive à l'égard de tous les litiges découlant d'une entente collective.

²⁶ 2018 QCCS 5533.

²⁷ *Union des artistes (UDA) c. Fiori*, 2019 QCCA 580.

²⁸ LQ 2015, c. 15 (art. 138).

Modalités de mise en œuvre proposées :

- Ajouter la définition suivante à l'article 1 :

« **Grief** : toute mésentente relative à l'interprétation, l'application, l'administration ou l'inexécution d'une entente collective ; »

- Remplacer le texte de l'article 35.1 par ce qui suit :

« **35.1.** L'entente collective doit prévoir une procédure d'arbitrage de griefs.

Tout grief doit être soumis à l'arbitrage en la manière prévue dans l'entente collective si elle y pourvoit et si les parties y donnent suite.

Lorsque les parties ne s'entendent pas sur la nomination d'un arbitre ou l'entente collective ne pourvoit pas à sa nomination, l'une des parties peut en demander la nomination au ministre.

L'arbitre de griefs exerce sa compétence à l'exclusion de tout autre tribunal ou organisme juridictionnel. »

- Ajouter l'article 35.5 (déplacement et modification de l'ancien 2^e alinéa de l'article 35.1) (voir les prochaines sous-sections du présent mémoire pour l'article 35.3 et 35.4) :

« **35.5** L'article 101 du Code du travail (chapitre C-27), et l'article 51 de la Loi instituant le Tribunal administratif du travail (chapitre T-15.1) s'appliquent, compte tenu des adaptations nécessaires, aux sentences arbitrales rendues dans le cadre de cette procédure. »

- Ajouter l'article 35.6 (déplacement de l'ancien 3^e alinéa de l'article 35.1) :

« **35.6.** L'entente collective peut aussi prévoir que, à la date de son expiration, les conditions minimales pour l'engagement des artistes contenues dans cette dernière continuent de s'appliquer jusqu'à la signature d'une nouvelle entente. »

d) Les pouvoirs de l'arbitre de griefs

La *LSA* ne contient présentement aucune disposition établissant les pouvoirs de l'arbitre de griefs (ni renvoi en cette matière au *Code du travail*), tant en ce qui concerne la gestion de l'instance qu'en ce qui concerne les mesures de redressement qu'il peut ordonner.

Ainsi, la capacité même de l'arbitre de mener à bien la mission que lui a confiée le législateur, soit de décider des griefs découlant d'une entente collective, est laissée au jeu de la négociation collective.

De fait, des producteurs refusent de négocier certains pouvoirs essentiels à l'accomplissement de la mission arbitrale – par exemple, le pouvoir de rendre des ordonnances de sauvegarde ou provisoires.

L'UDA estime qu'il est inapproprié de ne pas donner à un décideur dont le mandat est établi par voie législative – et à qui l'on confère de surcroît une compétence exclusive – tous les outils nécessaires pour mener à bien sa mission. Cela n'empêchera évidemment aucunement les parties d'ajouter des éléments additionnels lors de la négociation de l'entente collective si elles le désirent.

Il n'existe aucune raison persuasive de ne pas doter l'arbitre de griefs agissant en vertu de la *LSA* des mêmes pouvoirs dont dispose l'arbitre de griefs agissant en vertu du *Code du travail*, puisque sa mission statutaire est essentiellement la même.

De plus, en renvoyant directement aux dispositions du *Code du travail*, les arbitres pourront s'appuyer sur le corpus jurisprudentiel existant pour éclairer en cas de besoin l'interprétation à donner à ces pouvoirs, conférant ainsi un plus grand niveau de prévisibilité au processus juridictionnel d'arbitrage des griefs.

Dans leur ouvrage sur la *LSA*, les auteurs Dionne et Lesage recommandent aussi de clarifier en ce sens les pouvoirs de l'arbitre de griefs²⁹.

Proposition 10 : établir dans la *LSA* les pouvoirs de l'arbitre de griefs.

Modalités de mise en œuvre proposées :

Ajouter l'article 35.3 :

« **35.3.** Les articles 100.0.1 à 100.12 et 101.2 à 101.9 du Code du travail (chapitre C-27) s'appliquent à l'arbitre de griefs et à la sentence qu'il rend avec les adaptations nécessaires. »

7. La santé et la sécurité au travail

Un flou juridique important entoure l'application de la *Loi sur les accidents du travail et les maladies professionnelles*³⁰ (ci-après, la LATMP) et la *Loi sur la santé et la sécurité du travail*³¹ (ci-après la LSST) aux artistes et aux producteurs.

²⁹ Norman A. Dionne et Laurent Lesage, *Le régime de relations de travail applicable aux artistes en droit québécois*, Éditions Yvon Blais, 2010, aux p. 283 à 287.

³⁰ RLRQ, c. A-3.001.

³¹ RLRQ, c. S-2.1.

Dans le cas de la *LATMP*, la CNESST (à l'époque la CSST) a fait un examen en 2005, puis en 2010, qui visait « à éclaircir la question des obligations des producteurs et, par voie de conséquence, celle de la couverture des artistes³² ».

La CNESST a examiné un certain nombre d'ententes collectives en cherchant notamment à « déterminer si ces ententes s'apparentent davantage à des contrats de travail (statut de travailleur pour l'artiste) ou à des contrats d'entreprise (statut de travailleur autonome pour l'artiste)³³. » Un bulletin d'information a été produit à ce sujet³⁴.

Au terme de cette démarche, la CNESST a conclu que les artistes représentés aux fins de la *LSA* par un certain nombre d'associations d'artistes, incluant l'UDA, étaient présumés avoir un statut de « travailleur » au sens de la *LATMP* et bénéficiaient donc de ses dispositions. Les artistes représentés par certaines autres associations étaient par ailleurs assimilés à des « travailleurs autonomes » pouvant potentiellement être considérés comme des « travailleurs » au sens de la loi, notamment s'ils travaillaient plus de 420 heures par année pour un producteur.

Par ailleurs, les artistes qui fournissent leurs services à un producteur par l'entremise d'une personne morale – ce que permet expressément l'article 3 de la *LSA* – ne sont *pas* admissibles aux bénéfices de la *LATMP*, la définition de « travailleur » qui y est établie requérant la présence d'une « personne physique³⁵ ».

Il importe toutefois de noter que ce bulletin d'information n'a pas force de loi et qu'ultimement, ce sont les critères établis dans la *LATMP* qui déterminent l'admissibilité des artistes aux bénéfices de la loi.

En ce qui concerne la *LSST*, la situation est encore plus floue, aucun bulletin du même genre n'ayant été publié. Tout au plus peut-on trouver une fiche rédigée par le comité technique de la Table de concertation paritaire de l'industrie du cinéma et de la vidéo du Québec, lequel incluait la CSST, indiquant qu'un « producteur peut constituer un « employeur » au sens de la *LSST*³⁶. ».

Ce flou juridique a pour conséquence que l'application de la *LATMP* et de la *LSST* aux artistes demeure incertaine et inconstante. Elle peut par exemple dépendre de l'approche que retiendra dans un dossier donné le fonctionnaire en charge.

La présente situation au regard de la *LSST*, qui met l'accent sur la présence du danger au Québec pour les fins du retrait préventif de la travailleuse enceinte et son droit à des

³² CNESST, *Détermination d'un statut d'une personne physique aux fins de la cotisation : présentation des situations particulières pour lesquelles le statut a déjà été établi*, octobre 2020, à la p. 10.

³³ *Ibid.*

³⁴ CNESST, *Producteurs du domaine artistique : la Loi sur les accidents du travail et les maladies professionnelles, ça vous concerne!*, février 2020, DC100-2114-2.

³⁵ *LATMP*, art. 2, définition de « travailleur ».

³⁶ Table de concertation paritaire de l'industrie du cinéma et de la vidéo du Québec, *Obligations générales en matière de santé et de sécurité du travail*, fiche 1 des *Règles de sécurité pour l'industrie du cinéma et de la vidéo du Québec*, 3^e édition, mars 2013, DC400-1364-1b.

indemnités de remplacement de revenus (IRR), est particulièrement problématique. En effet, il est choquant de constater qu'une artiste en retrait préventif cessera de toucher des IRR si, pour le cas d'une danseuse en tournée par exemple, la tournée se déplace à l'extérieur de la province. Pourtant, le danger lié à la grossesse est né au Québec et lié à un producteur situé au Québec, et il est profondément injuste de faire supporter à cette artiste les réalités du travail d'une danseuse en tournée. Le danger existe pour elle peu importe l'endroit où la tournée se déplace et son droit au retrait préventif doit être le même sans égard à l'endroit où la tournée se déplace.

En somme, il importe de fournir aux artistes, qui sont exposés dans leur travail à des dangers concernant leur santé et leur sécurité, la protection fondamentale que la *LATMP* et la *LSST* fournit aux autres travailleurs.

Proposition 11 : modifier la *LATMP* pour clarifier que les artistes visés par la *LSA* constituent des travailleurs au sens de cette loi.

Proposition 12 : modifier la *LSST* pour clarifier que les artistes visés par la *LSA* constituent des travailleurs au sens de cette loi.

Modalités de mise en œuvre proposées :

- Remplacer le texte de la définition de « travailleur » à l'article 2 de la *LATMP* par ce qui suit :

« « **Travailleur** » : une personne qui exécute, en vertu d'un contrat de travail ou d'un contrat d'apprentissage, même sans rémunération, un travail pour un employeur, y compris un étudiant dans les cas déterminés par règlement, à l'exception:

1° d'une personne qui est employée à titre de gérant, surintendant, contremaître ou représentant de l'employeur dans ses relations avec les travailleurs ;

2° d'un administrateur ou dirigeant d'une personne morale, sauf si une personne agit à ce titre à l'égard de son employeur après avoir été désignée par les travailleurs ou une association accréditée ;

est assimilé à un travailleur l'artiste au sens de la Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma (chapitre S-32.1) dont les services sont retenus par un producteur au sens de cette loi ; »

- Remplacer le texte de la définition de « travailleur » à l'article 1 de la *LSST* par ce qui suit :

« « **Travailleur** » : une personne qui exécute, en vertu d'un contrat de travail ou d'un contrat d'apprentissage, même sans rémunération, un travail pour un employeur, y compris un étudiant dans les cas déterminés par règlement, à l'exception :

1° d'une personne qui est employée à titre de gérant, surintendant, contremaître ou représentant de l'employeur dans ses relations avec les travailleurs ;

2° d'un administrateur ou dirigeant d'une personne morale, sauf si une personne agit à ce titre à l'égard de son employeur après avoir été désignée par les travailleurs ou une association accréditée ;

est assimilé à un travailleur l'artiste au sens de la Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma (chapitre S-32.1) dont les services sont retenus par un producteur au sens de cette loi ; »

8. La protection à l'encontre du harcèlement psychologique

Seuls les artistes dont il serait éventuellement démontré qu'ils sont *également* des salariés au sens de la *Loi sur les normes du travail* bénéficient de la protection à l'encontre du harcèlement psychologique que cette loi prévoit, et des recours qu'elle établit (ce qui inclut différentes formes de harcèlement, dont le harcèlement sexuel).

Cette situation pose problème autant à l'égard des artistes qui pourraient éventuellement être couverts que pour ceux qui ne le sont pas : les premiers ne disposent que d'un droit incertain à la protection, puisqu'elle dépend de la détermination d'un statut juridique qui peut être litigieux (et ainsi entraîner un fastidieux débat préliminaire à ce sujet gaspillant de précieuses ressources) et les seconds, les artistes ayant un statut de travailleur autonome, sont carrément privés de cette protection indispensable.

L'absence de protection dans la *LSA* abandonne la protection contre le harcèlement pour les artistes au jeu de la négociation. De fait, les associations d'artistes peinent à négocier avec les producteurs des clauses en matière de harcèlement dans les ententes collectives, car ceux-ci nient fréquemment leurs responsabilités à cet égard ou encore tentent de marchander l'inclusion de dispositions à cet effet. Ceci est inacceptable pour l'UDA : le droit d'être exempt d'harcèlement psychologique ou sexuel n'a pas à être marchandé, il doit être immuable et garanti. Aucun compromis ne peut être fait sur cette question, qui continue de gangréner le milieu artistique au Québec.

Une certaine idée s'est imposée en ce qui concerne les droits de la personne, selon laquelle ceux-ci ne peuvent être laissés au jeu de la négociation et doivent s'appliquer d'emblée en raison du respect de la dignité humaine qui est dû à toute personne. La même idée devrait trouver application en ce qui concerne les protections nécessaires à la prévention et à l'éradication du harcèlement en milieu de travail.

Les vagues de dénonciation et de sensibilisation du mouvement #metoo ont démontré que le milieu artistique, comme d'autres milieux de travail, n'est pas exempt de situations d'harcèlement et que des mesures énergiques sont requises pour y mettre un terme. Un pas important a été fait par le gouvernement par l'octroi d'un financement de 900 000\$ pour

appuyer notamment le guichet unique dans le milieu culturel³⁷, il est maintenant nécessaire de mettre à jour la législation applicable.

L'UDA estime qu'il est de la responsabilité du gouvernement d'envoyer un message fort à cet égard : le milieu des artistes n'est pas le parent pauvre des milieux de travail et le harcèlement n'y est pas plus permis qu'ailleurs.

Proposition 13 : rendre les dispositions sur le harcèlement psychologique de la *Loi sur les normes du travail* applicables aux artistes visés par la *LSA*.

Mesures de mise en œuvre proposées :

- Ajouter l'article 8.1 à la *LSA* :

« **8.1.** Les articles 81.18 à 81.20 de la Loi sur les normes du travail (chapitre N-1.1) s'appliquent à un artiste. »

- Ajouter l'article 35.5 à la *LSA* :

« **35.5.** Les articles 123.15 et 123.16 de la Loi sur les normes du travail (chapitre N-1.1) s'appliquent à l'arbitre de griefs avec les adaptations nécessaires. »

- Ajouter l'article 35.6 à la *LSA* :

« **35.6.** Toute plainte relative à une conduite de harcèlement psychologique doit être déposée dans les deux ans de la dernière manifestation de cette conduite. »

9. Les diffuseurs et l'autoproduction

Les notions de diffuseurs et d'autoproduction sont intimement liées en ce qui a trait à l'interprétation que les tribunaux ont fait de l'application de la *LSA* : les tribunaux ont en effet conclu que le « simple diffuseur » qui ne ferait que mettre à la disposition d'un artiste ses installations pour que celui-ci puisse s'y produire – l'artiste étant ici jugé comme agissant à titre d'autoprodacteur – n'est pas un producteur au sens de la *LSA*.

Les tribunaux ont ainsi par exemple décidé que le Festival international de Jazz de Montréal, les Francfolies et Coup de cœur francophone n'étaient pas des producteurs à l'égard de la vaste majorité des spectacles qu'ils présentaient³⁸ ou que le Café Sarajevo n'agissait pas à titre de producteur en présentant des artistes de la relève³⁹.

³⁷ Voir le communiqué de presse du 23 mars 2018 du gouvernement, accessible à <https://bit.ly/2ISGOF0>.

³⁸ *Union des artistes c. Festival international de jazz de Montréal*, 2014 QCCA 1268.

³⁹ *2623-3494 Québec Inc. (Café Sarajevo) c. Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs*, 2004 CanLII 20651 (QC CS).

L'état actuel de la *LSA* telle qu'interprétée dans ces décisions fait en sorte que les artistes offrant leurs spectacles à de « simples diffuseurs » ou encore les artistes de la relève s'autoproduisant, ne bénéficient d'aucun tarif minimal pour leurs prestations artistiques. En fait, ces artistes qui se retrouvent bien souvent avec un pouvoir de négociation minimal voire inexistant, doivent même fréquemment *payer* eux-mêmes pour se produire dans un festival ou avoir accès à un autre diffuseur.

Il faut absolument mettre en place des protections pour ces artistes qui tombent entre les mailles du filet de la *LSA*.

Proposition 14 : prévoir dans la *LSA* des mécanismes établissant des tarifs minimaux pour les artistes dont les services sont utilisés par un « simple diffuseur » (qui n'est pas un producteur) et les artistes qui s'autoproduisent.

Modalités de mise en œuvre proposées :

- Ajouter dans la *LSA* (chapitre IV.1) un pouvoir réglementaire par lequel le ministre ou le gouvernement fixerait des tarifs minimaux applicables au cas où les services d'un artiste sont utilisés par un diffuseur ou lorsqu'un artiste s'autoproduit. Les tarifs pourraient éventuellement être modulés en fonction de critères déterminés.

ou

- Ajouter dans la *LSA* une obligation pour les diffuseurs de rémunérer les artistes qu'ils présentent au tarif minimal qui existe dans le secteur dans lequel ils se produisent.

10. La désignation de la loi applicable

En ce qui concerne le contrat de travail, le *Code civil* prévoit que « Le choix par les parties de la loi applicable au contrat de travail ne peut avoir pour résultat de priver le travailleur de la protection que lui assurent les dispositions impératives de la loi de l'État où il accomplit habituellement son travail, même s'il est affecté à titre temporaire dans un autre État ou, s'il n'accomplit pas habituellement son travail dans un même État, de la loi de l'État où son employeur a son domicile ou son établissement⁴⁰. »

Ainsi, le fait pour les parties à un contrat de travail de stipuler que la loi d'un autre État régit le contrat ne pourrait priver un salarié travaillant au Québec de la protection contre le congédiement sans cause juste et suffisante que l'article 124 de la *Loi sur les normes du travail* lui confère, notamment.

Aucune protection de cette nature n'existe pour les artistes, qui, dans bien des cas, ne travaillent pas en vertu d'un contrat de travail.

⁴⁰ *Code civil du Québec*, art. 3118.

Ainsi, rien n'empêcherait les parties à un contrat d'artiste de stipuler que celui-ci serait régi par une loi d'un État autre que le Québec en dépit du fait, par exemple, que le contrat en cause serait entièrement exécuté au Québec. Une telle stipulation aurait pour effet de soustraire le contrat à l'application de la *LSA*.

Il importe donc d'ajouter à la *LSA* une protection de la nature de celle offerte par l'article 3118 du Code civil en matière de contrat de travail, comme le recommandait d'ailleurs il y a plus de dix (10) ans le comité L'Allier dans son rapport⁴¹.

Proposition 15 : empêcher que la désignation de la loi applicable à un contrat d'artiste ait pour effet d'exclure l'application des conditions de travail minimales prévues aux ententes collectives.

Modalités de mise en œuvre proposées :

Ajouter l'article 5.1 à la *LSA* :

« **5.1** Le choix de la loi applicable à un contrat entre un artiste et un producteur ne peut avoir pour résultat de priver l'artiste de la protection que lui assurent les dispositions de la présente loi s'il rend habituellement ses services au Québec, même s'il est affecté à titre temporaire dans un autre État ou si le producteur a son domicile ou son établissement au Québec. »

11. Le chevauchement entre la reconnaissance et l'accréditation

Il est maintenant bien établi que des artistes au sens de la *LSA* peuvent également être des salariés au sens du *Code du travail*, que, dans ce cas, des artistes peuvent s'associer sous le régime de l'accréditation du *Code* plutôt que sous le régime de la *LSA*, et que la *LSA* s'applique par ailleurs à ces artistes-salariés⁴².

L'article 5 de la *LSA* empêche toutefois la délivrance d'une reconnaissance – l'application de la *LSA*, en fait – lorsqu'une accréditation ou un décret en vertu de la *Loi sur les décrets de convention collective* vise une occupation d'un artiste :

5. La présente loi ne s'applique pas à une personne dont les services sont retenus pour une occupation visée par une accréditation accordée en vertu du Code du travail (chapitre C-27) ou par un décret adopté en vertu de la Loi sur les décrets de convention collective (chapitre D-2).

Cette prohibition ne s'applique toutefois pas en sens inverse.

⁴¹ Recommandation n° 6 du rapport L'Allier, aux p. 27 à 29 et 72.

⁴² *Alliance québécoise des techniciens de l'image et du son (AQTIS) c. Association des producteurs de théâtre privé du Québec (APTP)*, 2012 QCCA 1524.

Ainsi, il demeure tout à fait possible d'obtenir une accréditation visant un artiste qui serait pourtant déjà régi visé par une reconnaissance octroyée à une association d'artistes sous le régime de la *LSA*.

Par exemple, la Commission des relations du travail a accrédité en 2013 une association de salariés en vertu du *Code* pour représenter les danseurs des Grands Ballets Canadiens⁴³ malgré que cette fonction artistique soit couverte par la reconnaissance octroyée à l'UDA sous le régime de la *LSA*⁴⁴.

La possibilité de déposer des requêtes en accréditation en vertu du *Code* visant des fonctions déjà couvertes par une reconnaissance en vertu de la *LSA* mine le rôle de représentation des associations d'artistes, compromet l'application légitime de la *LSA* et fragilise la paix industrielle. Un exemple marquant est la situation des danseurs, qui restent peu de temps au sein d'un même producteur, ce qui rend l'application du Code du travail illusoire, instable et inadéquate.

Le comité L'Allier faisait le constat d'un « risque important pour la paix industrielle⁴⁵ » en raison du fait que « l'application de la loi à certaines catégories de personnes [est] ainsi tributaire de la démarche et de la volonté d'une association de salariés⁴⁶ ». Il recommandait ainsi de faire en sorte « que les fonctions des personnes qui répondent à la définition d'artiste ne puissent pas faire l'objet d'une requête en accréditation en vertu du *Code du travail*⁴⁷ ».

L'UDA estime qu'il convient d'ajouter au *Code* une disposition empêchant le cumul des régimes de représentation.

Proposition 16 : ajouter au *Code du travail* une disposition prévoyant que les fonctions des personnes qui répondent à la définition d'artiste de la *LSA* ou qui sont visées par la reconnaissance d'une association d'artistes ne peuvent faire l'objet d'une requête en accréditation.

Modalités de mise en œuvre proposées :

Ajouter à la fin de l'article 21 du *Code du travail* l'alinéa suivant :

« L'accréditation ne peut viser des fonctions exercées par des artistes au sens de la Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et

⁴³ *Canadian Actor's Equity Association (CAEA) c. Les Grands Ballets Canadiens*, dossier AM-2001-4286, cas CM-2013-1860, 7 mai 2013.

⁴⁴ *Union des artistes et al.*, dossier R-24-91, décision 18-02-1993 (définition du secteur de négociation); *Union des artistes et al.*, dossier R-24-91, décision 07-04-1993 (reconnaissance de l'UDA)

⁴⁵ Rapport L'Allier, à la p. 23.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, aux p. 23-24 et 72 (recommandation n° 3).

du cinéma (chapitre S-32.1), des fonctions visées à l'article 1.2 de cette loi ou des fonctions visées par une reconnaissance que détient une association d'artistes. »

12. Les conditions de travail des enfants

La *Loi sur les normes du travail* contient, aux articles 84.2 à 84.7, des dispositions régissant le travail des enfants. Certaines règles particulières aux articles 35.1 et 35.2 du Règlement⁴⁸ permettent toutefois de déroger aux règles générales de la loi en ce qui concerne le travail de nuit des enfants ; les enfants effectuant un travail à titre de créateur ou d'interprète dans les domaines artistiques énumérés sont ainsi dispensés de l'interdiction générale visant le travail de nuit.

Cette loi ne s'applique toutefois pas aux enfants artistes qui ne sont pas des salariés, et qui fournissent leur prestation de travail pour un « producteur » par opposition à un « employeur ».

Ainsi, la réglementation du travail des enfants devient tributaire de la négociation. Les ententes collectives ne sont par conséquent pas uniformes et ne couvrent pas nécessairement de façon adéquate le sujet.

De plus, il est possible pour les enfants de cumuler plusieurs contrats en vertu d'ententes collectives différentes, lesquelles ne fonctionnent pas de façon harmonisée ou complémentaire.

Dans le cas des producteurs qui ne sont pas liés par des ententes collectives – c'est notamment le cas de plusieurs dans le domaine de la publicité –, aucune règle ne s'applique.

En bref, des enfants artistes peuvent par exemple travailler un nombre illimité d'heures par jour ou par semaine, et ce, sans aucune balise législative ou réglementaire.

Vu la nécessité de protéger de façon adéquate et uniforme les enfants s'adonnant à un travail artistique, il convient de mettre en place une solution réglementaire s'appliquant de façon globale à l'entièreté du travail artistique non visé par la *Loi sur les normes du travail*.

Les règles adoptées par d'autres États⁴⁹ pourraient être consultées à titre de référence. Un exemple intéressant près de nous constitue l'Ontario, qui s'est doté en 2015 de la *Loi de 2015 sur la protection des enfants artistes*⁵⁰.

⁴⁸ *Règlement sur les normes du travail*, RLRQ c. N-1.1, r. 3.

⁴⁹ Voir par exemple les dispositions relatives à l'industrie du divertissement (*entertainment industry*) dans les Child Labor Laws de la Californie : <https://www.dir.ca.gov/DLSE/ChildLaborLawPamphlet.pdf> ou les règles établies par la Commission des enfants du spectacle en France.

⁵⁰ L.O. 2015, chapitre 2, disponible en ligne : <https://www.ontario.ca/fr/lois/loi/15p02>.

Proposition 17 : baliser le travail artistique des enfants.

Modalités de mise en œuvre proposées :

Ajouter dans la *LSA* un pouvoir réglementaire par lequel le ministre ou le gouvernement pourrait établir des normes régissant le travail des enfants, qui s'appliqueraient à tout producteur retenant leurs services, incluant ceux qui ne sont pas liés par une entente collective.

et

Rajouter un article dans la *LSA* libellé comme suit :

« **27.1.** Les articles 84.2 à 84.7 de la Loi sur les normes du travail (chapitre N-1.1) relatifs au travail des enfants sont applicables à tout enfant et tout producteur régi par la présente loi, avec les adaptations nécessaires. Les dispositions de ces articles sont réputées faire partie de toute entente collective. Tout enfant dont le travail n'est pas régi par une entente collective et qui estime qu'une ou plusieurs des présentes dispositions n'est pas respectée peut, directement ou par son association d'artistes, déposer une plainte à cet effet au Tribunal administratif du travail, qui l'instruit d'urgence. »

Ou

Se doter d'une loi spécifiquement dédiée à la réglementation des enfants artistes, à l'instar de l'Ontario.

13. Les sociétés constituées par projet et les difficultés d'exécution en résultant

Comme nous l'indiquons plus haut, les sociétés de production créent fréquemment des sociétés distinctes pour chacun des projets qu'ils mettent de l'avant (par exemple, une société par film, série télévisée, saison ou spectacle), le tout afin de maximiser les mécanismes publics de financement des productions culturelles.

Ce foisonnement corporatif pose des questions parfois difficiles à trancher sur la véritable identité du producteur aux termes de la *LSA*, voire de la présence d'un producteur par mosaïque/osmose, et des difficultés d'exécution très sérieuses, tant durant l'administration courante d'une entente collective qu'à l'occasion de l'exécution d'une sentence arbitrale.

Ce sont les producteurs qui sont liés par les termes des ententes collectives négociées. La *LSA* définit le producteur comme « 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 »⁵¹.

⁵¹ *LSA*, art. 2, définition de « producteur ».

La notion de rétention de services se trouve au cœur de la détermination de l'identité du producteur⁵².

Dans l'arrêt *Union des artistes c. Festival international de jazz de Montréal*⁵³, la Cour d'appel citait les critères retenus par la CRT pour déterminer qui retient les services de l'artiste :

[27] Citant le jugement 2623-3494 *Québec inc. (Café Sarajevo) c. Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs et certaines décisions antérieures de la CRAAAP*, la CRT retient, au chapitre des facteurs à prendre en compte pour identifier une rétention de services, l'engagement respectif du producteur et de l'artiste moyennant rémunération, l'assignation des tâches, la détermination de la durée des services, le risque financier, la mise en circulation du spectacle, la supervision et le contrôle de même que la publicité, tout en précisant que chacun n'est pas toujours pertinent, selon les circonstances. Une approche globale doit être privilégiée.

[28] Ainsi, un certain contrôle sur la prestation de services peut aussi être exercé par un diffuseur qui achète un spectacle, sans nécessairement devenir un producteur. La personne qui retient les services de l'artiste est donc celle qui, globalement et en fonction des facteurs décrits précédemment, exerce le plus grand contrôle sur la prestation des services, de la conception à la représentation, et sur les conditions de travail. À cet égard, rien n'empêche une personne de jouer plusieurs rôles : producteur, diffuseur, gérant, etc. [...] »

Dans la décision *Provigo Distributions inc. et Guilde des musiciens du Québec*⁵⁴, la CRAAAP concluait que Provigo était le producteur malgré le fait que certains des musiciens étaient recrutés par l'entremise d'une agence de placement. Elle s'inspirait ce faisant des critères élaborés par la Cour suprême dans le domaine du droit du travail dans l'arrêt *Pointe-Claire*⁵⁵ de la Cour suprême, lequel faisait du contrôle sur tous les aspects du travail le point focal de l'analyse pour déterminer qui est le véritable employeur dans une relation tripartite.

Toutefois, dans l'affaire *Guilde des musiciens du Québec et Société des casinos du Québec*⁵⁶, la CRAAAP concluait plutôt que la Société avait réorganisé ses activités en matière d'organisation des spectacles et que ceux-ci étaient maintenant confiés à des tiers spécialisés (Productions Phaneuf, Zone 3, etc.), ce qui était une pratique que rien dans la *Loi* n'interdit. La CRAAP concluait donc que la Société n'était pas un producteur au sens de la *Loi*.

⁵² *Union des artistes c. Festival international de Jazz de Montréal inc.*, 2010 QCCRT 523, au para. 235.

⁵³ 2014 QCCA 1268.

⁵⁴ D.T.E. 2002T-458.

⁵⁵ *Pointe-Claire (Ville) c. Québec (Tribunal du travail)*, [1997] 1 RCS 1015

⁵⁶ AZ-50298596.

Dans le cas où une société de production que nous appellerons la « société-mère » décidait de créer des sociétés distinctes pour chacun de ses projets (appelons-les « sociétés-filles » ou encore « sociétés-sœurs »), il pourrait devenir nécessaire de déterminer qui est le véritable producteur pour régler des enjeux d'exécution de sentences arbitrales, par exemple, car c'est le « producteur », en vertu de la *LSA*, qui assume les obligations découlant de l'entente collective.

Étant donné le critère expliqué ci-dessus, la réponse pourrait éventuellement varier selon les circonstances de chaque dossier.

Rappelons ici que l'existence d'un contrat entre un artiste et une personne n'est pas nécessairement suffisante pour conclure au statut de producteur de cette dernière⁵⁷. Toutefois, un tel contrat pourrait constituer un indice parmi d'autres du statut de producteur.

En vertu du principe de la responsabilité limitée et distincte d'une personne morale (comme l'est une société par actions, par exemple), les dettes ou obligations d'une personne morale n'engagent qu'elle-même, et non les personnes – physiques ou morales – qui y sont liées⁵⁸.

Dans le cas qui nous concerne, dans l'hypothèse par exemple où une société-fille/sœur serait bel et bien le véritable producteur, est-il possible en l'état actuel des choses de faire reconnaître la responsabilité de la société-mère à l'égard des obligations découlant de l'entente collective liant la société-fille/sœur ? Il s'agit d'un problème réel, les associations d'artistes étant trop régulièrement confrontées à des coquilles vides qui ont tôt fait de disparaître après les productions, rendant ainsi illusoire la véritable mise en œuvre de conditions de travail pourtant parfaitement et régulièrement négociées, et sans véritable sens des griefs pourtant bien fondés. Une condition de travail ne vaut en effet que le papier sur lequel elle est couchée s'il devient impossible de la mettre en œuvre en raison de la liquidation d'une coquille de production devenue vide tandis que le ou les véritables producteurs continuent de produire d'autres œuvres, sans conséquence tangible.

La réponse à la question qui précède montre l'incertitude juridique considérable qui caractérise cet enjeu et les difficultés pratiques qu'il pose.

Il existe bien des circonstances où le principe de la responsabilité limitée et distincte des personnes morales peut être mis de côté et où l'on peut donc rechercher la responsabilité d'autres personnes – une société liée, par exemple, ou un administrateur de la personne morale – pour les dettes de la personne morale concernée.

Ces exceptions sont toutefois relativement limitées ou difficiles d'accès dans l'état actuel du droit.

⁵⁷ *Guilde des musiciennes et musiciens du Québec, section locale 406 de la Fédération américaine des musiciens des États-Unis et du Canada et Orchestre symphonique de Montréal*, 2014 QCTA 482, au para. 60 (s'appuyant sur l'affaire *Café Sarajevo* et sur l'affaire *UDA c. Festival international de jazz de Montréal*).

⁵⁸ Le principe est codifié à l'article 309 du *Code civil du Québec*.

La responsabilité solidaire des administrateurs des sociétés par actions à l'égard des salaires des employés de la personne morale prévue par les différentes lois sur les sociétés par actions en est un exemple⁵⁹. Cette responsabilité est toutefois limitée : elle ne vise que les salaires impayés, pour une période maximale de six mois, et dans des circonstances précises.

Surtout, cette disposition ne vise que les « employés » ; les artistes qui ne satisfont pas ce critère parce qu'ils sont des travailleurs autonomes ne peuvent en bénéficier.

Il existe également des circonstances permettant de passer outre à la personnalité distincte de la personne morale, par l'entremise du soulèvement du voile corporatif, l'application de la notion de sociétés *alter ego* ou l'application de l'article 317 du *Code civil du Québec*.

Bien que ces doctrines et cette disposition peuvent être utiles dans certains scénarios, elles ne permettent pas d'embrasser l'ensemble des situations pouvant se présenter et peuvent être difficiles d'application, en plus d'imposer un lourd fardeau de preuve aux associations d'artistes.

La situation actuelle permet trop souvent à des producteurs d'éluder leurs responsabilités : les dettes restent avec la société, qui devient pour une raison ou une autre vide d'actifs (faillite, manœuvre d'évitement volontaire, etc.) et les actifs d'une autre société ou ceux des administrateurs société-mère pour faire exécuter les obligations de la société qui est liée aux artistes, sont intouchables ou difficiles d'accès.

La difficulté d'exécution de sentences arbitrales condamnant des producteurs au paiement de sommes dues en vertu de l'entente collective due au cloisonnement corporatif décrit ici est un problème extrêmement important vécu par les associations d'artistes qui appelle des solutions efficaces.

Deux solutions sont proposées ici, de façon conjointe : la première concerne la solidarisation des obligations entre sociétés liées et la seconde concerne la responsabilité solidaire des administrateurs d'un producteur pour la rémunération due aux artistes mais non versée.

L'UDA estime que ces modifications sont d'autant plus nécessaires que les réalités du financement dans le milieu de la culture amènent les producteurs à souvent développer beaucoup d'ingéniosité dans la création des entités juridiques qui dans les faits agissent conjointement comme un seul et unique producteur. Ce serait fragiliser davantage les artistes que de ne pas clarifier qu'ils ont droit à la protection de la LSA peu importe le démembrement des attributs de la fonction de producteur ou le fonctionnement comme producteur-mosaïque.

C'est pourquoi il est d'autant plus nécessaire que les mesures proposées par l'UDA ne trouvent pas application uniquement en situations de faillite, comme c'est le cas pour le

⁵⁹ *Loi sur les sociétés par actions*, RLRQ, c. S-31.1, art. 154; *Loi canadienne sur les sociétés par actions*, LRC 1985, c. C-44, art. 119.

cas des sociétés par actions « régulières » tel que prévu à l'article 154 de la Loi sur les sociétés par actions. Le foisonnement de nouvelles personnes morales étant dans notre domaine la norme, il est tout aussi normal que les mécanismes proposés ci-dessus soient appliqués de manière normale, et non de manière exceptionnelle comme pour les sociétés par actions « régulières ».

Proposition 18 : rendre les sociétés liées solidairement responsables les unes envers les autres pour les dettes découlant d'une entente collective ou d'un contrat d'artiste que l'une d'entre elles doit.

Proposition 19 : rendre les administrateurs d'un producteur solidairement responsables avec la société de la rémunération due aux artistes mais non versée.

Modalités de mise en œuvre proposées :

- Ajouter dans la *LSA* un pouvoir réglementaire pour définir la notion de « société associée à un producteur » (cf. article 256 de la *Loi sur l'impôt sur le revenu*, LRC 1985, c. 1).

- Ajouter l'article suivant :

« **42.01.** Une société associée à un producteur est solidairement responsable des obligations qui découlent des ententes collectives qui lient celui-ci et des contrats avec des artistes auxquels il est partie. »

- Ajouter l'article suivant :

« **42.02.** Les administrateurs d'un producteur sont solidairement responsables envers les artistes dont celui-ci retient les services, jusqu'à concurrence de six mois de rémunération, pour les services rendus au producteur pendant leur administration respective. »

14. La révision périodique de la LSA

S'il est resté relativement immuable pendant plusieurs décennies, le domaine culturel a subi, au cours des dernières années, des changements profonds et cette transformation n'en est manifestement qu'à ses débuts. Puisque tous les paliers gouvernementaux reconnaissent l'existence de cette vague transformative profonde et la rapidité de l'évolution et des changements qu'elle occasionne, il est crucial de prévoir un mécanisme de révision automatique au sein de la *LSA* afin de suivre cette évolution et rester pertinent.

Dans ce contexte, l'UDA estime nécessaire de prévoir un mécanisme de révision périodique quinquennal. En outre, une révision régulière présentera l'avantage d'envisager des révisions plus chirurgicales et mineures à la *LSA* plutôt que d'entreprendre la révision en profondeur qui est présentement à l'étude.

Proposition 20 : Prévoir un mécanisme de révision obligatoire et automatique de la LSA aux cinq (5) ans.

LISTE DES PROPOSITIONS

- Proposition 1 : modifier les programmes de soutien de l'État aux producteurs (subventions, crédits d'impôts, etc.) de manière à préciser que l'octroi de financement est conditionnel à l'application par les producteurs de conditions de travail minimales pour les artistes. 7
- Proposition 2 : ajouter dans la *LSA* (chapitre IV.1) un pouvoir conféré au ministre d'ordonner aux organismes subventionnaires du domaine de la culture d'exiger des producteurs l'application de conditions de travail minimales pour les artistes avant de leur octroyer un financement. 7
- Proposition 3 : ajouter dans la *LSA* une déclaration de principe du gouvernement sur l'importance de l'accessibilité au travail pour l'ensemble des artistes et qui obligerait les producteurs à tenir compte de ces principes lors de toute rétention de services des artistes. 7
- Proposition 4 : rendre la négociation collective en vertu de la *LSA* véritablement sectorielle. 10
- Proposition 5 : étendre l'application de la *LSA* aux personnes occupant des « fonctions réputées », pour tous les types de productions couvertes par la loi. 11
- Proposition 6 : modifier la *LITAT* pour conférer au TAT une compétence d'attribution générale faisant en sorte qu'il soit le seul tribunal compétent pour régler toute question ou litige découlant de l'application et de l'interprétation de la *LSA* dans son ensemble. 16
- Proposition 7 : ajouter à la *LSA* un article interdisant aux producteurs de modifier les conditions de travail des artistes dans le cadre du processus de négociation d'une entente collective. 19
- Proposition 8 : clarifier l'application de l'article 26.2 de la *LSA* et étendre sa portée. 20
- Proposition 9 : clarifier hors de tout doute que l'arbitre de griefs a une compétence exclusive à l'égard de tous les litiges découlant d'une entente collective. 21
- Proposition 10 : établir dans la *LSA* les pouvoirs de l'arbitre de griefs. 23
- Proposition 11 : modifier la *LATMP* pour clarifier que les artistes visés par la *LSA* constituent des travailleurs au sens de cette loi. 25
- Proposition 12 : modifier la *LSST* pour clarifier que les artistes visés par la *LSA* constituent des travailleurs au sens de cette loi. 25
- Proposition 13 : rendre les dispositions sur le harcèlement psychologique de la *Loi sur les normes du travail* applicables aux artistes visés par la *LSA*. 27
- Proposition 14 : prévoir dans la *LSA* des mécanismes établissant des tarifs minimaux pour les artistes dont les services sont utilisés par un « simple diffuseur » (qui n'est pas un producteur) et les artistes qui s'autoproduisent. 28

Proposition 15 : empêcher que la désignation de la loi applicable à un contrat d'artiste ait pour effet d'exclure l'application des conditions de travail minimales prévues aux ententes collectives.	29
Proposition 16 : ajouter au <i>Code du travail</i> une disposition prévoyant que les fonctions des personnes qui répondent à la définition d'artiste de la <i>LSA</i> ou qui sont visées par la reconnaissance d'une association d'artistes ne peuvent faire l'objet d'une requête en accréditation.	30
Proposition 17 : baliser le travail artistique des enfants.	32
Proposition 18 : rendre les sociétés liées solidairement responsables les unes envers les autres pour les dettes découlant d'une entente collective ou d'un contrat d'artiste que l'une d'entre elles doit.	36
Proposition 19 : rendre les administrateurs d'un producteur solidairement responsables avec la société de la rémunération due aux artistes mais non versée.	36
Proposition 20 : Prévoir un mécanisme de révision obligatoire et automatique de la <i>LSA</i> aux cinq (5) ans.	37