



T-1283-88

ENTRE:

RENÉ GRIGNON,

Demandeur

ET:

**JEAN-ALAIN ROUSSEL,
COMMUNICATIONS TALBECOR INC.,**

Défendeurs

ET:

**SOCIÉTÉ DE DROIT DE REPRODUCTION DES
AUTEURS, COMPOSITEURS ET ÉDITEURS DU
CANADA (S.O.D.R.A.C.) INC.,
et
SOCIÉTÉ DES DROITS D'EXÉCUTION DU CANADA
INC., (S.D.E.)**

Mises en cause

MOTIFS DE JUGEMENT

LE JUGE DENAULT:

La musique de la chanson "Tous les juke-box" qu'on retrouve dans le microsillon de Martine St-Clair mis en marché en mars 1988 est-elle une composition originale dont la paternité doit être attribuée au demandeur René Grignon ou au défendeur Jean-Alain Roussel qui s'en dit l'auteur? Tel

est en substance l'objet de ce litige et la question à résoudre dans cette action en injonction permanente et dommages-intérêts intentée par le demandeur contre le défendeur pour la violation de ses droits d'auteur.

LES PROCÉDURES

Il importe de résumer sommairement les faits tels qu'allégués dans les procédures. Selon le demandeur, vers le mois d'août 1986, il aurait composé une oeuvre musicale intitulée "*Chanson numéro 7*" qu'il a distribuée à certains paroliers et personnes du milieu artistique montréalais, espérant qu'on en fasse éventuellement une chanson. Comme c'est la coutume dans le milieu, le demandeur s'est adressé à lui-même, le 9 février 1987, une enveloppe contenant l'enregistrement sur cassette de son oeuvre, pour en attester de l'authenticité. Personne n'a semblé intéressé à son oeuvre. En mars 1988, la chanteuse Martine St-Clair a lancé un microsillon comprenant une chanson, "*Tous les juke-box*", dont la mélodie du refrain ressemblait étrangement à celle du demandeur; le contenant de la cassette indiquait cependant que la musique était du défendeur Jean-Alain Roussel. Luc Plamondon en avait écrit les paroles. Frustré, le demandeur a fait enregistrer son oeuvre musicale en avril 1988 et a éventuellement exercé le présent recours en injonction et en dommages-intérêts pour violation de son droit d'auteur.

Le défendeur prétend pour sa part que son oeuvre est une composition originale, totalement différente de la "*Chanson numéro 7*" que prétend avoir composée le demandeur. Il ajoute n'avoir eu accès en aucun temps à l'oeuvre du demandeur lorsqu'il a composé "*Tous les juke-box*" et que de toute façon, son oeuvre a été rendue publique avant celle du demandeur. Dans sa défense, il prétend avoir composé une première version de cette oeuvre au début de 1986 et une nouvelle version en 1987 soumise à différents paroliers dont Luc Plamondon qui a éventuellement écrit les paroles de la chanson interprétée plus tard par Martine St-Clair. Il soumet enfin que des compositions existantes et antérieures ont exploité un thème similaire et que

de ce fait, la musique de l'oeuvre du demandeur n'a qu'un caractère banal dans la musique populaire.

L'action intentée vise le défendeur qui se serait, sans le consentement exprès ou tacite du demandeur, illégalement approprié le droit d'auteur du demandeur et la défenderesse Communications Talbecor Inc., présumément le producteur de l'oeuvre. La procédure initiale visait trois autres maisons d'édition mais le demandeur s'est ultérieurement désisté de son action à l'encontre de chacune d'elles. Le procès, tenu à Montréal, a duré cinq jours durant lesquels les parties ont soumis une preuve largement contradictoire. Pour différentes raisons dont les parties n'ont pas fourni d'explications au tribunal, sept témoins ont été entendus hors Cour et les notes sténographiques de l'interrogatoire de ces personnes ont été déposées lors du procès. Le président du tribunal n'a donc pas eu, comme c'est la règle, l'occasion de voir ces témoins et au besoin, de les interroger; la force probante de ces témoignages en est d'autant diminuée. Six experts ont également déposé des rapports et témoigné en Cour, dont cinq pour le compte du demandeur.

LE DROIT D'AUTEUR AU CANADA

Avant de procéder à l'analyse détaillée de la preuve, il importe de rappeler succinctement les règles qui régissent le droit d'auteur au Canada. En vertu de notre droit, du moment où un auteur a conçu une oeuvre originale littéraire, dramatique, musicale ou artistique et lui a donné une forme matérielle quelconque, un titre de propriété lui est automatiquement conféré. Il ressort de ce principe que d'une part on ne peut revendiquer un droit d'auteur sur une idée; elle doit avoir pris une forme matérielle quelconque pour jouir de la protection du droit d'auteur. D'autre part, l'oeuvre créée doit être originale ou à tout le moins présenter un caractère innovateur; on ne peut copier une oeuvre existante. La loi prévoit qu'on peut faire enregistrer une oeuvre mais il importe de rappeler que contrairement aux dessins industriels et aux brevets d'invention dont la loi exige

l'enregistrement pour que l'auteur puisse en revendiquer le titre de propriété, en matière de droit d'auteur l'enregistrement n'est pas créateur mais seulement déclaratoire de droit. Bref, l'enregistrement d'une oeuvre n'est pas nécessaire pour assurer la protection du droit de propriété de son auteur. L'intérêt pratique de l'enregistrement découle surtout du fait que la personne inscrite est, en l'absence de preuve contraire, réputée titulaire du droit qu'elle revendique. Plutôt que d'aider à établir la qualité d'auteur, l'enregistrement aide à établir la qualité de titulaire des droits d'auteur et facilite, devant le tribunal, la preuve de la titularité des droits. L'article 53(2) de la *Loi sur le droit d'auteur*, (L.R.(1985), ch.C-42) précise la limite de ce qu'accorde l'enregistrement du droit d'auteur:

Un certificat d'enregistrement de droit d'auteur sur une oeuvre est une preuve que cette oeuvre fait l'objet d'un droit d'auteur et que la personne portée à l'enregistrement est le titulaire de ce droit d'auteur.

Le demandeur, dont l'oeuvre a été enregistrée après la distribution de l'oeuvre du défendeur qui lui en conteste d'ailleurs l'originalité, peut-il bénéficier de la présomption créée par cet article 53 et ainsi prouver plus facilement sa qualité de titulaire d'un droit? La question n'est pas sans importance en regard du fardeau de la preuve d'établir le droit d'auteur. J'estime que l'enregistrement tardif de l'oeuvre du demandeur ne peut en l'occurrence le faire bénéficier de cette présomption à l'encontre des défendeurs actuels vu que l'enregistrement de son oeuvre est postérieur à la publication de "*Tous les juke-box*" dont le défendeur revendique la paternité de la musique.

Mais, je l'ai indiqué plus haut, l'enregistrement n'ayant aucun effet sur l'existence même d'un droit d'auteur, le demandeur peut malgré l'absence d'enregistrement revendiquer son droit de propriété. Dans toute action intentée par un demandeur pour violation de son droit, si le défendeur conteste l'existence de ce droit d'auteur, l'oeuvre du demandeur est présumée être une oeuvre protégée par un droit d'auteur et, jusqu'à preuve du

contraire, le demandeur est présumé être le titulaire du droit d'auteur. Ce sont les dispositions de l'article 34.(3)¹ de la loi. De plus, dans toute contestation de cette nature, si un nom paraissant être celui de l'auteur de l'oeuvre y est indiqué, la personne dont le nom est ainsi indiqué est jusqu'à preuve du contraire, présumé être l'auteur de l'oeuvre (34.(4))².

Pour réussir dans une action semblable, un demandeur doit démontrer les éléments suivants: 1) qu'il a un droit d'auteur dans cette oeuvre musicale, 2) qu'il s'agit d'une oeuvre originale, et 3) que le défendeur l'a copiée injustement c'est-à-dire qu'il a eu accès à l'oeuvre du demandeur avant de composer la sienne et qu'une partie substantielle des deux oeuvres comporte un haut degré de ressemblance.

LE DROIT D'AUTEUR DU DEMANDEUR

Comme je l'ai indiqué plus haut, le demandeur bénéficie de la présomption, jusqu'à preuve contraire, que son oeuvre est protégée par un droit d'auteur et qu'il est le titulaire de ce droit. En fait, il n'est pas facile de voir, dans cette cause, si le défendeur conteste au demandeur son droit de propriété dans la "*Chanson numéro 7*". On a plaidé davantage sur les faits que sur les questions de droit et le débat a porté plus sur l'originalité de l'oeuvre du demandeur, sa ressemblance avec celle du défendeur et sur le plagiat par celui-ci que sur le droit de propriété du demandeur. Il faut tout de même y regarder de plus près et voir si le demandeur est titulaire de ce droit.

Lors de son témoignage, le demandeur a démontré qu'il avait composé cette pièce musicale au début d'août 1986; il en a déposé le texte

¹ 34.(3) Dans toute action pour violation du droit d'auteur sur une oeuvre, si le défendeur conteste l'existence du droit d'auteur ou la qualité du demandeur:
a) l'oeuvre est, jusqu'à preuve contraire, présumée être une oeuvre protégée par un droit d'auteur;
b) l'auteur de l'oeuvre est, jusqu'à preuve contraire, présumé être le titulaire du droit d'auteur.

² 34.(4) Dans toute contestation de cette nature, si aucune cession du droit d'auteur ou d'un intérêt dans le droit d'auteur par cession ou par licence n'a été enregistrée sous l'autorité de la présente loi:
a) si un nom paraissant être celui de l'auteur de l'oeuvre y est imprimé ou autrement indiqué, en la manière habituelle, la personne dont le nom est ainsi imprimé ou indiqué est, jusqu'à preuve contraire, présumée être l'auteur de l'oeuvre;

manuscrit (P-1). Il la destinait à Céline Dion pour qui il avait déjà composé certaines pièces musicales dont l'une avait été retenue et fait un succès ("*Fais ce que tu voudras*"). Vu le nombre de ses compositions, il avait pris l'habitude de les numéroté et l'oeuvre en litige, selon le demandeur, s'intitulait "*Chanson numéro 7*". Le demandeur a fait parvenir une cassette à René Angelil, gérant de Céline Dion, mais la chanson n'a pas été retenue. Peu après, surtout entre novembre 1986 et avril 1987, il en a adressé des exemplaires à d'autres personnes du milieu (P-21) dont un à Luc Plamondon, un parolier bien connu, à qui il aurait été heureux d'associer son nom.

Selon son témoignage, comme les réponses tardaient à venir, il a cru utile, comme c'est la coutume dans ce milieu, de s'adresser une cassette reproduisant son oeuvre - introduction, couplets et refrain - et une lettre datée du 9 février 1987. Cet envoi, sous enveloppe dûment scellée, a été fait le même jour et le demandeur a conservé cette enveloppe en lieu sûr jusqu'au procès alors qu'elle a été ouverte: elle contenait une cassette (P-2C) et une lettre manuscrite du demandeur indiquant qu'il avait composé la chanson "*Luc*" en novembre 1986. Manifestement surpris du titre inattendu donné à son oeuvre et de sa date de composition, le demandeur s'est empressé de préciser que l'oeuvre d'abord destinée à Céline Dion avait été composée en août 1986 mais qu'ayant essuyé un refus, il l'avait rebaptisée "*Luc*" en l'honneur de Luc Plamondon à qui il l'a expédiée en novembre 1986. Rien n'autorise le tribunal à douter de la sincérité et de la véracité de ces propos du demandeur à cet égard, d'autant plus qu'ils avaient fait l'objet de son témoignage avant même l'ouverture de l'enveloppe révélant que la chanson était d'une date de composition différente. D'ailleurs, Francyne Gingras qui a été à l'emploi de René Angelil a formellement reconnu avoir reçu la cassette de la "*Chanson numéro 7*" avant de quitter son emploi pour être hospitalisée, en août 1986. On a fait jouer en Cour la cassette contenue dans cet envoi, et même si elle comporte une introduction, un couplet et le refrain

alors que la cassette P-1A ne reproduit en alternance que le refrain des deux oeuvres litigieuses, il s'agit manifestement de la même pièce musicale. Nous reviendrons plus loin sur les différences entre ces deux interprétations de la même oeuvre du demandeur.

Le défendeur n'a pas contesté cette preuve. Il a plutôt affirmé, lors de son témoignage, avoir eu l'idée de sa propre oeuvre musicale en 1983 et l'avoir mise sur cassette en 1986, mais il n'a apporté aucune preuve contraire à celle du demandeur concernant la composition de ce dernier. Les parties ne se connaissaient pas et la défense n'a pas démontré qu'à une époque quelconque le demandeur avait été mis en présence de l'oeuvre du défendeur.

J'estime donc que l'oeuvre musicale composée par le demandeur en août 1986 et portant indistinctement les noms de "*Chanson numéro 7*" ou de "*Luc*" est l'oeuvre du demandeur et qu'il en détient les droits d'auteur.

L'ORIGINALITÉ DE L'OEUVRE

L'oeuvre musicale du demandeur est-elle une oeuvre originale? Avant d'aborder l'analyse proprement dite de cette question, il importe de voir à qui il incombe de prouver cet élément essentiel. En principe, le demandeur doit faire la preuve des éléments essentiels de son action. Une certaine jurisprudence³ et un auteur citant de la jurisprudence principalement américaine⁴ affirment qu'un demandeur dans une action en violation de droit d'auteur a droit *prima facie* à une présomption d'originalité en vertu de l'article 53.(2) de la loi. Selon cette interprétation, "*when copyright is*

³ *Bluecrest Music Inc. v. Kanoosa Records Inc.*, (1975) 17 C.P.R. 2d, 149 C.F. infirmé en partie (1980) 1 R.C.S. 357.

⁴ Voir la jurisprudence citée dans *The song you write may not be your own! Proving musical copyright infringement: A review of Gondus v. Hardy; Gondus v. Toth*, Carolyn Crowe, *Intellectual property journal*, 1984-1985, Vol.1, p.29.

presumed to subsist, then necessarily originality is, as well, presumed". À mon avis, l'article 53.(2) ne dit pas cela. Même s'il devait en être ainsi, ce que je n'accepte pas, cette interprétation ne vaudrait que lorsqu'il y a enregistrement de l'oeuvre ce qui, dans la jurisprudence américaine, est un prérequis à l'exercice d'un recours. En l'instance, comme j'ai affirmé plus haut que l'enregistrement de l'oeuvre musicale du demandeur n'était pas opposable au défendeur parce que fait tardivement, il incombe donc au demandeur de faire la preuve de l'originalité de son oeuvre. Tout au plus son droit d'auteur, que je lui reconnais, lui accorde-t-il une présomption de fait (*juris tantum*), réfragable. Le défendeur peut alors tenter de démontrer que le demandeur a eu accès à des oeuvres antérieures identiques ou semblables dont il s'est inspiré ou qu'il a copiées. Les parties peuvent avoir recours à des opinions d'expert pour démontrer la présence ou l'absence d'originalité d'une oeuvre.

En l'occurrence, le demandeur a affirmé avoir commencé à travailler sur cette oeuvre en juillet 1986 et l'avoir terminée au début d'août suivant. Pour démontrer que cette oeuvre n'était pas originale, le procureur du défendeur a longuement contre-interrogé le demandeur d'abord sur ses connaissances musicales en tant que compositeur puis sur ses connaissances d'autres oeuvres semblables à la sienne. Sans grand succès. Ainsi, le demandeur a nié connaître la chanson "*Born to run*" dont le thème, selon le défendeur, ressemblerait à la "*Chanson numéro 7*", et le film dont elle est tirée.

Plusieurs experts ont témoigné mais on n'a demandé à aucun d'eux de se prononcer spécifiquement sur l'originalité de l'oeuvre du demandeur. Leurs recherches ont consisté, en ce qui concerne les experts du demandeur, à faire une étude comparative de la "*Chanson numéro 7*", d'abord avec "*Tous les juke-box*", et ensuite avec deux chansons de Piot, présumément écrites en 1972, "*Malicieux flirteurs*" et "*Mélodie en bleu*". Je précise à l'égard de ces

deux dernières chansons que la preuve n'a pas été faite par la partie défenderesse que le demandeur connaissait ces mélodies. Dans leurs rapports, les cinq experts du demandeur ont unanimement conclu que ces deux pièces de Piot ne souffraient pas la comparaison avec la "*Chanson numéro 7*". Entre celle-ci et "*Mélodie en bleu*", les similitudes semblaient être tellement minces qu'elles paraissaient, de toute évidence, non pertinentes. Quant à "*Malicieux flirteurs*", Sylvain Lelièvre indique dans son rapport que "si une vague ressemblance des premières notes peut tromper l'oreille d'un amateur, la suite se révèle profondément dissemblable".

L'expert du défendeur, Luc Beaugrand, ne s'est pas davantage prononcé sur l'originalité de l'oeuvre du demandeur, et s'est plutôt attardé, à l'opposé des autres experts, à démontrer les dissemblances entre la "*Chanson numéro 7*" et "*Tous les juke-box*", sujet sur lequel nous reviendrons plus loin. Analysé strictement sous l'angle de l'originalité, il n'a pas exprimé d'opinion, se contentant de comparer les deux oeuvres quant à leur "style-homogénéité". Alors qu'il attribue à la "*Chanson numéro 7*" un "*type banal, déjà-vu, qui incorpore différents éléments empruntés à plusieurs styles musicaux*", "*Tous les juke-box*" représente pour lui une "*composition... bien construite, d'une manière savante et sans naïveté*". Après avoir entendu en alternance (P-1A) le refrain de ces deux oeuvres musicales, j'estime qu'une telle affirmation de cet expert est pour le moins exagérée si on s'en tient aux mesures du refrain. Il faut cependant dire à la décharge de cet expert que contrairement aux autres, il a fait une étude globale des deux oeuvres musicales comprenant introduction, couplet et refrain et non seulement des huit premières mesures du refrain. L'analyse de toutes les composantes de ces deux oeuvres musicales plutôt que d'une partie du refrain a pu influencer favorablement cet expert.

Cet expert a aussi fait une étude comparative de l'oeuvre du demandeur avec celle de nombreux autres auteurs (B-14), sans doute pour démontrer que l'oeuvre du demandeur constituait du "*déjà entendu*". Le

témoign a fait l'analyse comparative des huit premières mesures de la mélodie des chansons suivantes, dont on a aussi produit les disques ou cassettes: "Un souvenir heureux" d'un 45 tours de Diane Dufresne (D-15), "Bella Vita" de David L. Jonathan (D-16), "That night" de Shiffrin (D-17), "C'est joli la mer" du long-jeu de Jacqueline Boyer "Parlez-moi d'amour" (D-18), "Un souvenir heureux" sur le disque de Fernand Gignac "Les grands thèmes" (D-21) et "Mélodie en bleu" de Piot (D-22). On avait aussi fait déposer au témoin Allan Katz la bande sonore de "Leaving in the rain" de Baker (D-2), devenu en français "Pour une histoire d'un soir" sur le long-jeu "À l'état pur" de Marie-Denise Pelletier (D-3). Il importe de préciser qu'à part "Born to run", on n'a fait identifier aucune de ces mélodies par René Grignon et on n'a pas cherché à savoir s'il les connaissait ou s'il les avait déjà entendues.

Dans son traité "*Canadian Law of Copyright and Industrial Designs*"⁵, Fox a réuni les critères retenus par la jurisprudence sur la question d'originalité d'une oeuvre:

Subject Matter - Originality. In order to be entitled to copyright there must, of course, be originality in the music.²³ Mere variations from or additions to a musical work such as could be made by a fairly good musician, the same old tune being preserved, cannot be the subject of copyright.²⁴ A musical piece to be original need not be an absolutely new production; a new arrangement of an old piece may be copyrighted provided it is more than a mere copy with variations;²⁵ the same test is to be applied as in the case of patents, that it must indicate exercise of inventive genius as distinguished from mere mechanical skill or change.²⁶ But originality in the realm of popular music lies within a very narrow scope. Popular songs are built upon a rather simple accepted pattern, and similarity of tone succession, which is to a certain degree inevitable in all musical compositions because of the limits of the chromatic scale, is more likely to appear within this narrow pattern. Slight variation in the use of rhythm or harmony - of accent and tempo - may achieve originality.²⁷

A musical composition is original if it is the spontaneous, unsuggested result of the author's imagination,²⁸ and slight variations may achieve originality.²⁹ But there must be sufficient originality to make it a new work rather than a copy of an old work with minor changes; it must be the result of some original or creative work. Thus, the translation of a Russian song into English and then changing the music to adapt it to the English syllables, with no change in the original harmony, does not constitute proper subject matter for a musical work.³⁰

Re-Arrangement, Selection and Adaptation: Copyright may be based upon the re-arrangement of existing music,³¹ and it is clear that there can be copyright in a selection of common, ordinary, well-known musical materials.³² An accompaniment written around an old air has been held to form a new and

⁵ Harold G. Fox, *The Canadian Law of Copyright and Industrial Designs*, 1967, Carswell, Second Edition, p.148-149.

original work.³³ Thus, a person who writes words to an old air and procures an accompaniment and publishes them together, is entitled to the copyright in the whole work.³⁴ A new adaptation such as a piano arrangement for the orchestral score of an opera, or *vice versa*, is entitled to copyright³⁵

-
- 23. *Tubb et ux v. Laidler*, [1911] Macg.Cop.Cas.1.
 - 24. *Cooper v. James* (1914), 213 Fed.Rep.871.
 - 25. See *Robertson v. Lewis*, *The Times*, June 1, 1960; *Nom Music Inc. v. Kaslin* (1965), 343 F. 2d.198
 - 26. *Arnstein v. Edward B. Marks Music Corp.* (1935), 27 USPQ 127, (1936), 28 USPQ 426
 - 27. *Hirsch v. Paramount Pictures Inc.* (1937), 17 F.Supp.816, 32 USPQ 233
 - 28. *Robertson v. Lewis*, *The Times*, June 1, 1960
 - 29. *Hirsch v. Paramount Pictures Inc.* (1937), 32 USPQ 233
 - 30. *Norden v. Oliver Ditson Co.Inc.* (1936), 28 USPQ 183; *Nom Music Inc. v. Kaslin* (1965), 343 F.2d.198, 145 USPQ 237
 - 31. Cf. Convention, Art. 2(2) *post* at p.738; *Italian Book Co.Inc. v. Rossi* (1938), 27 F. 2d.1014
 - 32. *Austin v. Columbia Graphophone Co.Ltd.*, [1923] Macg.Cop.Cas.398
 - 33. *Leader v. Purday* (1849), 7 C.B. 4, 18 L.J.C.P. 97
 - 34. *Leader v. Purday* (1849), 7 C.B. 4, 18 L.J.C.P. 97; *Lover v. Davidson* (1856), 1 C.B. N.S. 182
 - 35. *Edmunds v. Stern* (1918), 248 F. 897

À la lumière de ces principes, j'estime qu'en l'occurrence même si le demandeur a utilisé un air déjà connu du défendeur ou de son expert, il n'a pas été prouvé par la défense que le demandeur connaissait ces oeuvres ni même que la "Chanson numéro 7" leur était comparable. Au contraire, la preuve révèle que le demandeur a fait montre de créativité et d'originalité en composant cette oeuvre musicale. Même en supposant qu'il a utilisé une mélodie connue, ce qui n'a pas été prouvé, et une structure harmonique et un rythme qui ne présentent aucun élément de nouveauté, l'agencement de ces éléments en fait une oeuvre originale dont il est l'auteur.

Le tribunal ayant retenu que le demandeur possède un droit d'auteur sur une oeuvre musicale originale, il reste à voir 1) si l'oeuvre du défendeur que celui-ci croit aussi originale, présente une ressemblance objectivement suffisante à celle du demandeur pour faire l'objet d'une condamnation, et 2) s'il peut être démontré que l'oeuvre du demandeur est à l'origine de celle du défendeur. Tel est en effet le test que la jurisprudence reconnaît pour qu'un demandeur puisse obtenir réparation pour la violation de son droit d'auteur. Dans *Gondos v. Hardy*⁶ et dans *Verge v. Imperial Oil*⁷ les juges ont repris ce

⁶ (1982) 38 O.R.2d 555

⁷ T-3527-71

qu'avait énoncé Lord Diplock dans *Francis, Day & Hunter Ltd. et al v. Bron (trading as Delman Publishing Co.) et al*⁸:

First, as to the law...it is well established that to constitute infringement of copyright in any literary, dramatic or musical work there must be present two elements: First, there must be sufficient objective similarity between the infringing work and the copyright work, or a substantial part thereof, for the former to be properly described, not necessarily as identical with, but as a reproduction or adaptation of the latter; secondly, the copyright work must be the source from which the infringing work is derived...But, while the copyright work must be the source from which the infringing work is derived, it need not be the direct source;...there must be a causal connexion between the copyright work and the infringing work. To borrow an expression once fashionable in the law of negligence, the copyright work must be shown to be a *causa sine qua non* of the infringing work.

Nous étudierons d'abord le premier critère: une similitude objective sur une partie suffisamment importante des oeuvres litigieuses au point que celle du défendeur, sans être identique à celle du demandeur, n'en peut être qu'une reproduction ou une adaptation. La question de la ressemblance entre la "*Chanson numéro 7*" du demandeur et "*Tous les juke-box*" du défendeur a fait l'objet d'une preuve assez élaborée dont nous allons maintenant faire l'analyse. Nous verrons ensuite, au besoin, si l'oeuvre du demandeur a été à l'origine de celle du défendeur, ou en d'autres mots si le défendeur, au moment de composer son oeuvre musicale, avait eu accès à l'oeuvre du demandeur et s'il y a relation de cause à effet entre les deux oeuvres.

LA RESSEMBLANCE ENTRE LES DEUX OEUVRES

Y-a-t'il ressemblance frappante entre les deux oeuvres musicales au point que celle du défendeur constitue une violation du droit d'auteur du demandeur?

⁸ [1963] 2 All E.R. 16, p.27

Il est utile de reproduire les huit premières mesures des deux oeuvres litigieuses, quant à leurs lignes harmoniques, selon les expertises de Jacques Faubert [A] pour le demandeur et de Luc Beaugrand [B] pour le défendeur (D-14).

[A]

TOUTES LES AUTRES NOTES

[B]

TOUTES LES AUTRES NOTES

N.B.: Ceci n'est qu'un exemple. Les conditions d'admissibilité des experts sont indiquées dans le document D-14.

La lecture comparée des accords harmoniques attribués par chacun des experts à la troisième mesure de "*Tous les juke-box*" n'est pas la même. La différence n'est pas sans intérêt. Lors de son témoignage, l'expert Beaugrand a en effet reproché à l'expert Faubert d'avoir attribué à la troisième mesure de l'oeuvre du défendeur un accord de do mineur (C^m), alors qu'il s'agirait, selon lui, d'un accord de mi bémol sur sol (E^b/G). Il en a conclu que seulement 4 accords sur 8 sont semblables contrairement à l'expert Faubert qui à ce sujet avait attribué une note de similitude de 6 sur 8. Entendu en contrepreuve, l'expert Faubert a maintenu qu'il s'agissait d'un do mineur. Comme tous deux ont transcrit ces mélodies à partir de l'audition de la cassette, la question n'a pas été résolue et il ne m'appartient pas de la trancher. J'attache d'ailleurs peu d'importance à ce "reproche" adressé par l'expert Beaugrand à l'expert Faubert vu les commentaires que je formulerai plus loin au sujet de ce rapport.

La Loi sur le droit d'auteur définit comme oeuvre musicale:

Toute combinaison de mélodie et d'harmonie, ou l'une ou l'autre, imprimée, manuscrite, ou d'autre façon produite ou reproduite graphiquement.

Il ne fait pas de doute qu'à cet égard, l'oeuvre du demandeur à la fois écrite (P-1) et reproduite sur cassette (P-2C) est une oeuvre musicale.

En substance, le demandeur reproche au défendeur d'avoir copié les huit premières mesures de son refrain, et il plaide qu'à son avis, elles constituent la partie la plus importante de l'oeuvre, celle qui fait que dans une chanson dédiée à un public, celui-ci s'accroche à cette mélodie. D'ailleurs, en l'occurrence, les parties admettent qu'à toutes fins utiles, le reste des oeuvres est différent et ne fait pas l'objet du litige. Selon le demandeur et ses experts, c'est souvent la partie accrocheuse, communément appelée "le

hook" qui identifie une chanson, la distingue, et en fait parfois un succès populaire et commercial. Le demandeur plaide qu'une partie substantielle des deux oeuvres est semblable, et il demande à la Cour d'appliquer à cet égard le test qualitatif plutôt que quantitatif. C'est d'ailleurs le test que la jurisprudence a reconnu: alors que dans *Canadian Performing Rights Society v. Canadian National Exhibition*⁹, on a conclu à la violation du droit d'auteur par un défendeur qui avait copié entre 5 (selon le défendeur) et 32 mesures (selon le demandeur) d'une oeuvre, dans *Hawkes & Son (London) Ltd. v. Paramount Film Service Ltd.*¹⁰, on a retenu le critère de la durée (20 secondes sur une oeuvre de 4 minutes). Il importe aussi de noter que comme le dit Fox en référant à plusieurs arrêts¹¹:

The question of infringement is not, however, to be decided by note for note comparison, but whether the substance of the original work is taken or not. This falls to be determined by the ear as well as by the eye.

Pour démontrer la similitude entre les deux oeuvres, le procureur du demandeur a déposé la cassette P-1A où on entend, en alternance, les mesures introductives des refrains, reprises deux fois. La similitude est évidemment frappante. Il a aussi fait appel au témoignage de cinq experts dont la Cour entame maintenant l'étude des rapports et des témoignages.

LES EXPERTS

Parmi les cinq experts entendus pour le compte du demandeur, un seul, Jacques Faubert, possède une formation académique poussée, au sens classique du terme. Les autres ne sont pas dépourvus de qualifications, loin de là, mais ils ont surtout fait leur marque dans les cercles musicaux québécois comme auteurs-compositeurs ou arrangeurs. À cet égard, la Cour

⁹ (1934) 4 D.L.R. 154

¹⁰ [1934] Ch.593, 50 T.L.R. 316 at 363

¹¹ Fox, *op.cit.* page 376

a estimé qu'ils avaient la compétence nécessaire pour exprimer une opinion concernant la ressemblance entre ces deux oeuvres musicales. Tous les experts, dans leur rapport, ont exprimé librement leur opinion, certains s'aventurant même à qualifier de plagiat une oeuvre par rapport à l'autre. Il ne leur revenait pas d'exprimer une telle opinion: c'est le rôle du tribunal. Leur rôle devait se limiter à éclairer le tribunal sur les points de ressemblance ou de dissemblance entre les différents aspects musicaux des oeuvres, à savoir le rythme, l'harmonie, la mélodie et les arrangements et en soulignant, s'il y a lieu, l'impression générale de similitude ou non entre les deux oeuvres litigieuses.

Il ne m'apparaît pas nécessaire de reprendre en détail les rapports des experts Robert Léger, Serge Laporte, Sylvain Lelièvre et Frédéric Weber. Ils concluent tous que l'audition comparée des deux oeuvres dégage une impression d'identité mélodique, harmonique et rythmique. J'exprime une réserve sérieuse à l'endroit du rapport de Frédéric Weber dont l'analyse, contrairement aux autres, a manqué de rigueur et constitué davantage un plaidoyer politique en faveur de la révision de la *Loi sur le droit d'auteur*.

Au point de vue mélodique, les experts voient des éléments troublants de ressemblance entre les deux oeuvres, l'un d'eux (Serge Laporte) faisant remarquer que *"les deux chansons ont le même débit et les mêmes "hooks" (points forts) et les mêmes "chutes" pour l'ensemble de la mélodie. Le fait que les accords soient légèrement différents dans la chanson de Roussel n'est pas probant, car il est facile pour un compositeur expérimenté de substituer un accord pour un autre dans une cadence donnée (par exemple, une cadence de résolution)"*(P-5). Quant à Sylvain Lelièvre, il souligne un élément qui à son avis est encore plus significatif que les similitudes apparaissant à la lecture de la feuille musicale. Il précise que *"la singularité des deux oeuvres (en langage commercial, le "hook") réside dans l'anticipation systématique de la résolution mélodique sur la résolution harmonique. ... Ici, le "hook" s'exprime d'après moi*

au moyen de cette anticipation, du moins dans les cinq premières mesures" (P-6).

Cet élément lui semble aussi important que les similitudes mélodiques.

Au point de vue harmonique, les experts Léger, Laporte et Lelièvre considèrent unanimement que les deux refrains présentent une structure harmonique bien connue, dite "cycle de quintes". *"Vivaldi, entre autres, en abusait"* dit Robert Léger, et il ajoute que *"de légères substitutions (ré-mineur pour si-bémol et do-mineur pour la-bémol) n'atténuent en rien à l'audition le caractère similaire des deux progressions d'accords"* (P-4). Quant à Sylvain Lelièvre, il est d'avis que les légères modifications qu'on retrouve dans *"Tous les juke-box"* au niveau des accords sont en fait des "accords de substitution". *"L'usage des accords de substitution"* écrit-il dans son rapport (P-6) *"est généralement plus typique d'une attitude d'arrangeur - et largement répandue chez ceux-ci - dont la raison d'être en musique populaire est justement d'adapter les contours d'une oeuvre originale au devis spécifique d'un marché donné"*.

Au point de vue du rythme, les experts expriment l'avis qu'il est fort semblable dans les deux oeuvres et que *"les motifs rythmiques joués par la batterie, la basse et les claviers relèvent de la même pulsation sans toutefois être identiques"* (Robert Léger, P-4). Le tempo *"à quelques poussières métronomiques près"* est le même pour les deux chansons, soit 124 à la noire. Enfin, quant aux arrangements, au style et au son en général, les experts expriment unanimement l'avis que ces deux oeuvres, de style euro-synthé, très à la mode à la fin des années 1980, s'inscrivent clairement dans le même style et le même son. Comme l'indique Robert Léger: *"Les deux oeuvres ont une couleur semblable pour une oreille non exercée (outre les similitudes déjà mentionnées), mais des détails d'arrangement les différencient"*.

L'expert Jacques Faubert, aussi entendu pour le compte du demandeur, présente un dossier académique fort impressionnant et a démontré, dans son rapport et au procès, des connaissances musicales approfondies.

Contrairement aux autres experts du demandeur qui n'ont pas consacré un nombre considérable d'heures à la préparation de leurs rapports, il a fait un travail minutieux à partir d'une approche différente. Détenteur du Premier prix du Conservatoire national supérieur de musique de Paris en analyse musicale et fugue, il a l'habitude des études comparatives même s'il s'agissait pour lui - et pour les autres aussi - de sa première expérience dans le domaine de la chanson; il a en effet écrit une thèse démontrant l'influence de Claude Debussy (*Pelléas et Mélisande*) chez Béla Bartok (*Le château de Barbe-bleue*). Il enseigne l'écriture de la musique au Conservatoire de musique de Montréal et est très actif dans les cercles de musique chorale.

Dans son rapport et au procès, cet expert s'est attardé à isoler et à comparer les lignes mélodiques, les réalisations harmoniques, l'organisation rythmique et la nature des arrangements. En regard de chacun de ces aspects, il a isolé les principaux éléments dans chacune des deux oeuvres et les a chiffrés selon leur similitude. Ainsi, il a évalué à 6 sur 7 la similitude mélodique, 7 sur 8 la similitude harmonique, 5.5 sur 7 la similitude de l'organisation rythmique et 6 sur 7 la similitude de la nature des arrangements. Il en conclut à une évaluation globale de 24.5 sur 29 ou de 84.5% représentant le degré de similitude entre les deux refrains faisant l'objet de son expertise. Il a enfin exprimé le commentaire suivant: "*Ce résultat m'oblige à exclure l'effet du hasard des hypothèses qui pourraient justifier une telle force de ressemblance*". Cette méthode d'analyse n'est sûrement pas dépourvue d'intérêt et peut à l'occasion s'avérer fort efficace. J'estime cependant que toute rigoureuse qu'elle soit, elle ne peut à elle seule être utilisée aux fins de comparaison d'une chanson populaire. De plus, elle ne peut évidemment pas servir à elle seule de critère d'évaluation et remplacer, comme le témoin l'a reconnu, le test de l'oreille. En dernière analyse, il revient au juge - tant mieux s'il a de l'oreille et des connaissances musicales - de décider s'il se dégage des oeuvres musicales litigieuses une

impression de ressemblance, selon sa propre évaluation, son expérience et son jugement.

L'expert du défendeur, Luc Beaugrand, sans avoir le dossier académique de l'expert précédent, possède un bagage musical fort impressionnant. Il est compositeur, instrumentiste (UZEB), professeur d'harmonie au piano à l'Université McGill et d'improvisation de jazz à l'Université de Montréal et d'autres collèges. Comme je l'ai indiqué auparavant, ce témoin a abordé son étude de façon différente car il estime qu'une oeuvre musicale, comme un organisme vivant, constitue un tout qu'il faut analyser globalement. Sur le plan de l'appréciation musicale, j'en conviens. Mais en l'espèce, le demandeur prétend que sur le plan juridique le défendeur a violé son droit d'auteur en copiant ce qu'il considère une partie substantielle de son oeuvre: c'est celle-ci qu'il incombe aux témoins, aux experts et à la Cour d'examiner. Cet expert a certes comparé la "*Chanson numéro 7*" avec "*Tous les juke-box*" sur le plan de la forme, à savoir le nombre de mesures pour les introduction, couplet, refrain et interlude pour en venir à la conclusion qu'il n'y a aucune similitude, mais à cet égard, j'exprimerai rapidement l'opinion qu'il a largement excédé son mandat ou n'en a pas compris la portée. Par ailleurs lorsqu'il s'agit d'analyser le style des deux oeuvres musicales, il se réfère à des éléments empruntés à plusieurs styles musicaux pour conclure que la "*Chanson numéro 7*" est "*du type banal, déjà vu*". Il utilise le même procédé pour analyser la phrase mélodique et l'arrangement. Bref, si son rapport présente une certaine valeur pour décider de l'originalité de l'oeuvre, il n'est pas très utile pour juger de la ressemblance entre les deux oeuvres sur la partie qui fait l'objet du litige, soit les huit premières mesures du refrain.

J'ai eu l'occasion à plusieurs reprises au cours du procès et lors du délibéré d'entendre non seulement le refrain mais les oeuvres musicales complètes de la "*Chanson numéro 7*", de "*Tous les juke-box*" et des autres dont

on a tenté de prouver que la première était inspirée. Il s'agit du test de l'oreille. Sans doute s'agit-il d'un test subjectif mais c'est celui qu'on doit ultimement retenir en pareille matière, tout comme et encore davantage dans les cas de marque de commerce, pour juger de la similarité d'oeuvres après que la preuve d'experts eût établi la ressemblance objective. L'écriture impose des limites naturelles à la reproduction de ce qu'on perçoit à l'audition d'une oeuvre musicale; on ne peut reproduire fidèlement par des mots l'impression que crée à l'oreille l'écoute en alternance des premières mesures du refrain de ces deux oeuvres : elle est saisissante. En l'occurrence, je n'ai pas d'hésitation à conclure que sur les plans mélodique, harmonique et rythmique, les huit premières mesures de la "*Chanson numéro 7*" et de "*Tous les juke-box*" ont une ressemblance frappante au point que l'une ne peut être que la copie de l'autre, des différences mineures résultant d'arrangements ou d'accords de substitution. J'estime aussi que cette ressemblance porte sur une partie importante de l'oeuvre, non en termes quantitatifs mais plutôt qualitatifs, en ce qu'il porte sur les premières mesures du refrain, lesquelles constituent l'élément accrocheur que l'oreille retient pour permettre l'identification d'une pièce.

ACCÈS DU DÉFENDEUR À L'OEUVRE DU DEMANDEUR

Un défendeur ne peut être condamné pour violation d'un droit d'auteur à moins qu'on prouve qu'il a eu accès de quelque façon à l'oeuvre du demandeur et qu'il y a relation de cause à effet entre ces deux oeuvres. Il s'agit d'un des éléments déterminants dans une cause de cette nature et le demandeur doit en faire la preuve sous peine de voir son action rejetée, la ressemblance entre deux oeuvres pouvant être le fruit du hasard ou de la pure coïncidence. Le demandeur doit ainsi démontrer que le défendeur a eu

accès soit à la partition écrite de l'oeuvre ou à la reproduction sonore sur cassette ou autre moyen de reproduction.

En l'instance, on l'a vu plus haut, la preuve du demandeur est à l'effet qu'ayant essuyé un refus de Céline Dion et de son gérant René Angelil à qui il avait fait parvenir une cassette de sa "*Chanson numéro 7*", le demandeur en a fait d'autres exemplaires qu'il a commencé à distribuer à compter de novembre 1986 aux artistes ou à leurs gérants, au nombre de neuf, dont les noms apparaissent à la pièce P-2D. Quelques-unes de ces cassettes, pour différentes raisons, ne sont pas parvenues à destination. Ainsi, celle adressée à Disques Star à l'intention de Martine St-Clair en novembre 1986, n'est pas parvenue à sa destinataire vu la rupture du contrat entre l'artiste et ses producteurs et la brouille qui en est résultée. Martine St-Clair a d'ailleurs catégoriquement nié avoir reçu cette cassette. Il en va ainsi de celle adressée à Luc Plamondon à la même époque; habitué à recevoir de nombreuses cassettes de musiciens en herbe ou reconnus, il a pris l'habitude de retourner les colis sans même les ouvrir. Il a aussi nié catégoriquement avoir reçu cette cassette. L'éditeur et producteur de la chanteuse Belgazou, Jehan Valiquet a reçu une cassette du demandeur qu'il a remise à Belgazou. Celle-ci a tenté de mettre des paroles sur cette musique mais le projet est demeuré sans suite. Il ne croit pas avoir fait une copie de cette cassette pour la remettre au défendeur par la suite.

Allan Katz, maintenant avocat, était en 1987 le gérant de la chanteuse Marie-Denise Pelletier. Après avoir produit un premier microsillon en 1986, il travaillait, au printemps 1987, à la production d'un second microsillon. La preuve du demandeur a déjà identifié Marie-Denise Pelletier, son promoteur Pierre Tremblay et son gérant Allan Katz comme un groupe de personnes à qui le demandeur a fait parvenir une cassette de sa "*Chanson numéro 7*" en mars 1987. Le témoignage d'Allan Katz est à l'effet que dès 1986, on a tenté

de produire un premier microsillon en collaboration avec le défendeur Roussel qui devait voir aux arrangements et fournir le studio d'enregistrement. Les parties n'en sont pas venues à une entente. Le disque a été produit mais sans la participation du défendeur. Au printemps 1987 on préparait un second microsillon, "*À l'état pur*", et on était alors à la recherche de pièces musicales pouvant convenir à cette artiste. En préparation de ce second disque, le témoin s'est présenté au studio de Jean-Alain Roussel à St-Charles-sur-Richelieu avec un certain nombre de cassettes comprenant des enregistrements de Mark Baker et entre autres la "*Chanson numéro 7*" de René Grignon dont la cassette lui avait été remise par Marie-Denise Pelletier ou son promoteur Pierre Tremblay. Selon le témoin, l'artiste avait insisté pour que la "*Chanson numéro 7*" de Grignon fût portée à l'attention de Jean-Alain Roussel: il a rempli sa promesse et fait écouter la "*Chanson numéro 7*" à Jean-Alain Roussel même si selon lui, cette chanson ne convenait pas à cette artiste à ce stade de sa carrière. Lors de cette rencontre avec le défendeur à son studio de St-Charles-sur-Richelieu, on a procédé à l'audition de plusieurs cassettes dont l'une, "*Leaving in the rain*" de Mark Baker devait être éventuellement retenue par Marie-Denise Pelletier qui en a fait la chanson "*Pour une histoire d'un soir*". Ces deux interprétations ont été déposées au procès (D-2 et D-3) mais selon le témoin, elles ne présentaient pas de ressemblance avec la "*Chanson numéro 7*" du demandeur. Lorsqu'il a quitté le défendeur, Allan Katz lui a laissé les cassettes dont celle du demandeur et ne les a récupérées - le témoin est imprécis quant à la date - qu'environ une et peut-être deux ou trois semaines plus tard. Le témoin ne se rappelait pas avoir identifié René Grignon, lors de la séance d'audition, comme étant l'auteur de la "*Chanson numéro 7*" mais il a affirmé catégoriquement avoir fait entendre la cassette au défendeur. Les parties n'ont pu s'entendre sur le projet de co-production qui a finalement été abandonné. En contre-interrogatoire, le procureur du défendeur a

longuement cherché à confondre ce témoin qui établissait que le défendeur avait directement eu accès à l'oeuvre musicale du demandeur avant même que le défendeur commence à travailler avec Martine St-Claire, à l'été 1987, à l'arrangement d'une chanson qui devait devenir "*Tous les juke-box*". Le procureur a fait grand état des imprécisions du témoin quant aux dates des événements, aux pièces musicales qu'il a fait entendre au défendeur et en particulier à "*Leaving in the rain*" de Baker dont Marie-Denise Pelletier a éventuellement interprété la version française "*Pour une histoire d'un soir*". Sans être musicien, le témoin n'a cependant vu aucune similitude entre "*Leaving in the rain*" et la "*Chanson numéro 7*", admettant cependant qu'il s'agissait d'un air semblable. On a aussi fait grand état d'un appel téléphonique que le demandeur aurait fait au témoin au printemps 1990, alors qu'il cherchait à savoir si le défendeur avait eu l'occasion d'écouter la "*Chanson numéro 7*"; Allan Katz lui aurait alors confirmé avoir fait jouer la "*Chanson numéro 7*" à Jean-Alain Roussel.

Au moment de son témoignage, le défendeur Roussel n'a pas nié ces visites d'Allan Katz à son studio ni que celui-ci lui avait fait entendre différentes interprétations musicales dont celle de Baker qu'il affectionne particulièrement. Il ne se rappelait cependant pas avoir entendu l'interprétation de la "*Chanson numéro 7*" ni qu'Allan Katz lui ait laissé des cassettes au moment de son départ. Après la sortie du microsillon de Martine St-Clair en mars 1988, devant la réaction qu'avait suscité la chanson "*Tous les juke-box*", le défendeur, lors d'une conversation téléphonique à ce sujet, avait voulu lui remémorer avoir composé cette mélodie devant elle. Elle a carrément nié ce fait. Même réaction de la part de Michel Nault, frère de Martine St-Clair et son gérant à l'époque, à qui le défendeur a aussi prétendu avoir composé sa mélodie devant sa soeur, puis sept mois puis seize mois auparavant. Le témoin n'en a rien cru et peu après, on a mis fin à toute relation avec le défendeur.

Il est évident que la mémoire du témoin Katz est imprécise à propos de certains détails concernant ces rencontres avec le défendeur, mais il est catégorique sur les points importants. Ainsi il se rappelle fort bien que cette rencontre a eu lieu au printemps 1987, qu'il a fait écouter cette mélodie au défendeur et qu'il lui a laissé la cassette contenant cet enregistrement. Devant ce témoignage affirmatif d'Allan Katz sur les points importants, et l'imprécision du témoignage du défendeur dont le procureur n'a par ailleurs pas réussi à mettre en doute le témoignage d'Allan Katz, le tribunal retient que la preuve a été faite que dès mars 1987, le défendeur a entendu l'interprétation de la "*Chanson numéro 7*" et qu'il a eu cette cassette en sa possession durant quelque temps.

Un dernier élément à considérer: y-a-t'il une relation de causalité entre les deux oeuvres? Ou au contraire ces deux refrains peuvent-ils avoir fait l'objet d'une création indépendante par chacun des deux artistes au point que la similitude entre les oeuvres résulterait d'une pure coïncidence? La preuve ne me permet pas d'accepter ce second énoncé. D'abord le demandeur a positivement démontré les circonstances entourant la création de son oeuvre et la Cour a estimé qu'il s'agissait d'une oeuvre originale. La Cour a aussi estimé qu'il y avait ressemblance frappante sur une partie importante des oeuvres des parties. Par ailleurs la partie défenderesse a bien tenté de démontrer, sans succès, que la création de la musique de "*Tous les juke-box*" était antérieure à la "*Chanson numéro 7*". Au contraire, la preuve démontre que le défendeur Roussel a eu accès à l'oeuvre du demandeur à peine quelque temps avant de se mettre à la création de "*Tous les juke-box*", à l'été 1987. À mon avis, ces preuves directes et circonstanciées de même que la ressemblance frappante de ces mélodies, prouvée par les experts et perceptibles à une oreille le moins attentif ne peut être le fruit de la coïncidence ou du hasard. J'estime au contraire qu'il s'agit d'un cas flagrant de violation par le défendeur du droit d'auteur du demandeur.

LES CONCLUSIONS RECHERCHÉES

Dans sa déclaration, le demandeur réclame l'émission d'une injonction permanente ordonnant de cesser toute reproduction, publication, production, fabrication, distribution, exécution en public de la chanson "*Tous les juke-box*" et du microsillon Martine St-Clair, tant que cette chanson y sera reproduite. On demande également l'émission d'une ordonnance condamnant les défendeurs à préparer et conserver un état détaillé des exemplaires vendus du microsillon Martine St-Clair, de rendre compte de tous les microsillons fabriqués et vendus, et de payer au demandeur la somme de cinquante cents pour chaque microsillon ainsi vendu. On demande en outre que les mises en cause S.O.D.R.A.C. et S.D.E. (maintenant la "S.O.C.A.M.") préparent et rendent au demandeur un état complet des revenus générés par la perception des droits de reproduction, synchronisation et exécution publique de cette chanson et lui paient la totalité des revenus en provenant. Le demandeur réclame enfin des dommages de \$50,000, le tout avec intérêt et les frais établis sur la base avocat/client.

Vu les conclusions auxquelles la Cour en vient sur le fond du litige, la question des dommages et du redressement demandé devient primordiale. Malheureusement, les procureurs s'y sont à peine attardés. Lors du procès, seules les représentantes de la Société canadienne des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (S.O.C.A.M.) née de la fusion de la Société des droits d'exécution du Canada (S.D.E.) et de la CAPAC, et de la Société de droit de reproduction des auteurs, compositeurs et éditeurs du Canada (S.O.D.R.A.C.) ont témoigné. Selon la représentante de la S.O.C.A.M., chargée de percevoir les droits d'exécution publique des oeuvres musicales jouées à la télévision, à la radio, dans les salles de spectacle, les bars, les restaurants et tout endroit public, les droits afférents à la partie musicale de l'oeuvre s'élevaient au moment du procès à \$3,455.11. On en avait gelé la distribution à cause des présentes procédures. La partie payable au parolier Luc Plamondon lui avait cependant été payée. Le demandeur a droit à ce

montant. Quant à la S.O.D.R.A.C., elle s'occupe de la perception des droits de reproduction mécanique, soit principalement les disques vendus et le matériel audiovisuel. Au moment du procès, les montants perçus et à toucher dans l'immédiat s'élevaient à \$2,969.12, ce qui correspondait à la totalité des droits. La preuve n'a pas révélé la partie afférente à la composition musicale.

Lors des plaidoiries, le procureur du demandeur n'a fait aucune représentation particulière sur toutes les questions de droit et de faits relatifs à la nécessité et aux modalités d'émission d'une injonction permante et il a à peine effleuré la notion de dommages laissant toutefois entendre que la réclamation de \$50,000 à titre de dommages, telle que libellée dans les conclusions de la déclaration, en était une pour dommages exemplaires et punitifs. Quant au procureur des défendeurs, il n'a pas abordé ces sujets.

Ces questions d'injonction permanente et de dommages présentent des problèmes sérieux que les procureurs des parties ont passé sous silence, omis de traiter ou laissé au tribunal le soin d'en disposer. Il est injuste pour les deux parties que ces questions demeurent en suspens, d'autant plus qu'elles impliquent des tiers dont les intérêts risquent d'être sérieusement affectés. Je me permets à cet égard de formuler quelques questions demeurées sans réponse: 1) le demandeur a-t-il vraiment intérêt à obtenir une injonction permanente empêchant la diffusion d'une chanson dont la valeur économique reliée à sa diffusion, fort limitée dans le temps, diminue constamment? 2) si une injonction devait être accordée, qu'arrive-t-il des droits de l'interprète et du parolier de "*Tous les juke-box*", victimes innocentes de ce litige entre les parties, et davantage des autres paroliers ou auteurs de la musique des autres chansons sur le microsillon Martine St-Clair, si la diffusion devait en être interrompue? 3) les circonstances de l'affaire justifient-elles en faits et en droit une condamnation à des dommages exemplaires ou punitifs? Bref il

m'apparaît que ces questions, et d'autres incidentes, à défaut d'entente entre les parties, devraient faire l'objet d'une nouvelle audition devant la Cour. J'accepte donc, à cet égard, de demeurer saisi du dossier. Les procureurs des parties pourront, s'il y a entente entre les parties à ce sujet, soumettre un projet de jugement sur cette partie des conclusions et à défaut d'entente, soumettre une demande d'audition.

La Cour entend par ailleurs émettre dès maintenant un jugement à l'effet que la "*Chanson numéro 7*" est une oeuvre musicale protégée dont le demandeur est propriétaire et que ses droits ont été violés par les défendeurs dans la chanson "*Tous les juke-box*". Il y a lieu également d'ordonner immédiatement aux défendeurs de préparer et conserver un état détaillé des exemplaires vendus du microsillon Martine St-Clair et de rendre compte de tous les microsillons fabriqués et vendus. En l'occurrence, il n'est pas approprié que la Cour se prononce immédiatement sur la question des intérêts et elle se réserve d'en disposer ultérieurement à défaut d'entente entre les parties. Le demandeur a droit aux frais et dépens sur la base de client/avocat.

OTTAWA, le 28 juin 1991



J.C.F.C.

COUR FÉDÉRALE DU CANADA
SECTION DE PREMIÈRE INSTANCE
NOMS DES AVOCATS ET PROCUREURS INSCRITS AU DOSSIER

N° DU DOSSIER DE LA COUR : T-1283-88

INTITULÉ DE LA CAUSE : René Grignon
- et - Jean-Alain Roussel et al.

LIEU DE L'AUDITION : Montréal (Québec)

DATE DE L'AUDITION : le 6 mai 1991

MOTIFS DU JUGEMENT DE LA COUR PAR : L'honorable juge Denault

EN DATE DU : le 28 juin 1991

COMPARUTIONS :

M^e Gabriel Lapointe
M^e Josée D'Aoust

pour la partie demanderesse

M^e Daniel Chénard

pour la partie défenderesse

PROCUREURS INSCRITS AU DOSSIER:

Lapointe, Schachter, Champagne
& Talbot
Montréal (Québec)

pour la partie demanderesse

Chénard, Gagnon
Vieux-Montréal (Québec)

pour la partie défenderesse



T-1283-88

ENTRE:

RENÉ GRIGNON,

Demandeur

ET:

JEAN-ALAIN ROUSSEL,
COMMUNICATIONS TALBECOR INC.,

Défendeurs

ET:

SOCIÉTÉ DE DROIT DE REPRODUCTION DES
AUTEURS, COMPOSITEURS ET ÉDITEURS DU
CANADA (S.O.D.R.A.C.) INC.,
et
SOCIÉTÉ DES DROITS D'EXÉCUTION DU CANADA
INC., (S.D.E.)

Mises en cause

JUGEMENT

LE JUGE DENAULT:

LA COUR:

- ACCUEILLE l'action du demandeur;
- DÉCLARE que la "*Chanson numéro 7*" est une oeuvre musicale protégée par la *Loi sur le droit d'auteur* et dont le demandeur est le titulaire des droits;
- DÉCLARE que les droits d'auteur du demandeur en cette oeuvre ont été violés par les défendeurs Jean-Alain Roussel et Communications TALBECOR INC., en publiant la chanson "*Tous les juke-box*" dans le microsillon "*Martine St-Clair*".

- ORDONNE aux défendeurs de préparer et conserver un état détaillé des exemplaires vendus du microsillon "Martine St-Clair" et de permettre au demandeur et à ses représentants d'en prendre connaissance et d'en tirer des copies, dans un délai de soixante jours du jugement à intervenir, et à l'expiration de chaque période de soixante jours par la suite;
- ORDONNE aux défendeurs de rendre compte de tous les microsillons fabriqués et vendus du long-jeu "Martine St-Clair" reproduisant l'oeuvre "*Tous les juke-box*" dans un délai de soixante jours du jugement à intervenir, et à l'expiration de chaque période de soixante jours par la suite;
- ORDONNE à la mise en cause S.O.C.A.M., aux droits de la S.D.E., de payer au demandeur la somme de \$3.455.00;
- ORDONNE à la mise en cause S.O.D.R.A.C. de payer au demandeur la partie afférente au compositeur de la somme de \$2,969.12 qu'elle détient;
- ORDONNE aux mises en cause de préparer et rendre au demandeur un état de compte complet des revenus générés par la perception des droits de reproduction, synchronisation et exécution publique de la chanson "*Tous les juke-box*" dans un délai de soixante jours du jugement à intervenir, et à l'expiration de chaque période de soixante jours par la suite;
- CONDAMNE les défendeurs à payer au demandeur les frais et dépens sur la base de client/avocat jusqu'à la date du présent jugement;
- RÉSERVE aux parties, à défaut d'entente entre elles, de se faire entendre sur la question de l'émission d'une injonction permanente, des dommages exemplaires et des intérêts.

OTTAWA, le 28 juin 1991


J.C.F.C.