

TRAVAIL DE FIN D'ÉTUDES
en vue de l'obtention du titre de

BACHELIER EN DROIT

Année académique 2024-2025

**Quand l'intelligence artificielle réécrit
les partitions: comment (ré)accorder la protection
des intérêts des créateurs de musique avec
la liberté d'expression et de reproduction?**

Présenté par
PISELLI Julien

Je tiens tout d'abord à remercier sincèrement Madame Sauvage, ma promotrice, pour ses précieux conseils, sa disponibilité et son accompagnement tout au long de ce travail de fin d'études.

Je souhaite également exprimer ma profonde gratitude aux professionnels que j'ai eu l'opportunité d'interviewer. Leurs riches témoignages ont nourri mes analyses. Ces échanges ont été essentiels à la construction de ce mémoire.

Enfin, je remercie chaleureusement mes amis Erine et Mathys pour leur relecture ainsi que leurs remarques constructives sur ce travail; mes parents, pour leur confiance et les valeurs qu'ils m'ont transmises; ainsi que ma compagne, Cathy, pour son indéfectible soutien à chaque étape de ce long parcours.

NOTE METHODOLOGIQUE SUR LES ENTRETIENS REALISES

Dans le cadre de ce travail de fin d'études, plusieurs entretiens ont été menés afin d'enrichir l'analyse juridique. L'objectif de cette démarche était de confronter les normes théoriques aux réalités vécues par les différents acteurs du monde juridique et de l'industrie musicale, cette dernière étant particulièrement touchée par les mutations liées au numérique et à l'intelligence artificielle (IA).

1. Objectif de la démarche

Afin de compléter l'analyse juridique par une approche plus ancrée dans les réalités professionnelles, plusieurs entretiens ont été menés dans le cadre de ce travail de fin d'études. Cette démarche visait à recueillir les perceptions, les préoccupations et les propositions d'acteurs directement concernés par les mutations du droit d'auteur à l'ère du numérique et de l'IA. Les interviews ayant lieu durant toute la durée d'élaboration de ce travail de fin d'études, ces acteurs ont eu un impact important sur la présente contribution.

2. Méthodologie

Les entretiens ont été réalisés entre novembre 2024 et mai 2025, soit en présentiel, soit à distance (visioconférence).

Chaque intervenant a été informé du cadre de l'entretien et a donné son consentement préalable à l'enregistrement de l'échange. Les enregistrements ont ensuite été retranscrits par le biais d'une IA, puis analysés selon une approche thématique, en lien avec les grands axes du TFE.

Les extraits de ces entretiens ont été intégrés dans le corps du texte pour illustrer, nuancer ou appuyer certaines analyses juridiques. La sélection des extraits s'est faite de manière rigoureuse, sans altération du propos, et toujours en lien avec le thème abordé.

3. Liste des personnes interviewées:

Fabian Hidalgo – Musicien professionnel, coordinateur de FACIR, membre de la Chambre de Concertation des Musiques et du Conseil Supérieur de la Culture

Jean-Christophe Lardinois – Avocat au barreau de Bruxelles, juge suppléant au tribunal de l'entreprise de Bruxelles

Christian Martin – Musicien professionnel, président de PlayRight

Olivier Maeterlinck – Juriste, directeur de la communication de la SABAM

Mathis Lambermont (Blunt) – Musicien indépendant et étudiant en droit

Bernard Vanbrabant – Avocat aux barreaux de Liège et de Bruxelles, professeur à l'Université de Liège

Alain Strowel – Avocat au barreau de Bruxelles, professeur à l'Université catholique de Louvain

Axel Beelen – Juriste spécialisé en droit d'auteur, protection des données et IA, formateur au Data Protection Institute

Les retranscriptions complètes des entretiens sont disponibles dans les annexes du présent document.

Les citations intégrées dans le TFE sont accompagnées, lorsque nécessaire, d'un renvoi à ces annexes pour consultation intégrale. Les propos ont été exploités dans le respect de l'intégrité des discours et dans un but strictement académique.

INTRODUCTION

*"On ne lit pas ni écrit de la poésie parce que c'est joli. On lit et écrit de la poésie car on fait partie de l'humanité. Et l'humanité est faite de passions. La médecine, le droit, le commerce sont nécessaires pour assurer la vie, mais la poésie, la beauté, la romance, l'amour, c'est pour ça qu'on vit."*¹

Ces quelques mots, prononcés par le personnage de John Keating dans le film "Le cercle des poètes disparus", résument avec justesse la place si particulière de l'art dans nos vies. La musique, au même titre que la poésie, nous accompagne, nous bouleverse, nous rassemble. Elle n'est pas simplement un divertissement ou un produit de consommation. Elle est, avant tout, une forme d'expression profondément humaine.

L'histoire récente de la musique est traversée par des ruptures successives qui ont modifié en profondeur la manière dont la musique est créée, diffusée, consommée et protégée. Le passage du vinyle au CD, puis du CD au MP3, a laissé place à l'ère du streaming et, désormais, à celle de l'intelligence artificielle (IA) générative. Chaque étape a ébranlé les équilibres établis entre artistes, producteurs, distributeurs et consommateurs.

Dans un article publié en 2004, M. Bourreau et B. Labarthe-Piol analysaient déjà les secousses provoquées par l'émergence des réseaux "peer-to-peer"². Ces plateformes de partage entre particuliers ont, à l'époque, mis l'industrie du disque face à une crise sans précédent. En permettant aux utilisateurs de s'échanger gratuitement des fichiers musicaux, ces réseaux ont court-circuité les canaux de distribution traditionnels, provoquant une chute des ventes de CD et obligeant les acteurs historiques à revoir leur modèle économique. Les auteurs insistaient sur un point essentiel: cette crise n'était pas uniquement causée par le piratage. Elle révélait surtout les difficultés de l'industrie à s'adapter aux changements des usages et des attentes des consommateurs³.

Aujourd'hui, une nouvelle transformation d'ampleur est à l'œuvre: l'intelligence artificielle, et plus particulièrement les modèles génératifs, redéfinissent ce que signifie "créer".

Que devient cette expression profondément humaine qu'est la musique, lorsqu'elle est générée par une intelligence artificielle? Peut-on encore parler de passion, de vécu, de sensibilité, quand

¹ P. WEIR (réal.), "Le Cercle des poètes disparus", Touchstone Pictures, États-Unis, 1989, 128 min, réplique du professeur John Keating (Robin Williams).

² M. BOURREAU et B. LABARTHE-PIOL, "Le peer to peer et la crise de l'industrie du disque: Une perspective historique", *Réseaux*, 2004, vol. 125, n° 3, pp. 17-54.

³ *Ibid.*, pp. 51-52.

une mélodie est produite par un algorithme? Ces questions ne relèvent plus de la science-fiction. Elles traversent aujourd'hui le quotidien des artistes, des juristes ainsi que de tous les acteurs de l'industrie musicale, à mesure que les outils d'IA générative évoluent.

L'arrivée de ces technologies rebat les cartes de la création musicale et pose de nombreux défis juridiques, éthiques et économiques. Les données utilisées pour entraîner ces systèmes respectent-elles les droits des auteurs? Comment distinguer une simple inspiration d'un plagiat automatisé? Comment concilier la garantie que les créateurs humains puissent continuer à vivre de leur art sans brider l'innovation technologique qui bouleverse notre société?

C'est à partir de ces interrogations que s'est construite la réflexion développée dans ce travail. La question centrale qui la guide est la suivante: comment assurer un équilibre entre les droits des créateurs, les exigences de liberté d'expression et les nouveaux usages liés à l'intelligence artificielle dans le domaine musical?

Pour répondre à cette problématique, ce travail s'organise en trois parties qui visent à articuler entre elles les principes fondamentaux du droit d'auteur, les ruptures technologiques contemporaines et les pistes juridiques d'adaptation possibles.

La première partie revient sur les fondements du droit d'auteur et des droits voisins dans le domaine musical. Elle met en lumière les équilibres délicats entre les droits exclusifs des créateurs, la liberté d'expression artistique et les usages permis par la loi. Elle aborde la notion d'originalité, qui est fondamentale en droit d'auteur ainsi que la distinction, souvent subtile, entre inspiration licite et plagiat, notion centrale pour appréhender les enjeux liés à l'IA.

La deuxième partie s'intéresse spécifiquement à l'intelligence artificielle générative, en abordant ses fondements ainsi que ses répercussions dans l'univers musical. Elle examine le fonctionnement de ces technologies, leurs modalités d'entraînement et les tensions nouvelles qu'elles font émerger en matière de droit d'auteur: atteintes potentielles aux droits de reproduction, imitation de style... autant de pratiques qui remettent en question le cadre actuel.

Enfin, la troisième partie adopte une perspective plus globale et tente d'apporter des solutions à la question de recherche. Elle s'appuie sur des initiatives européennes récentes comme le rapport FairMusE, le projet du code de bonnes pratiques sur les IA à usage général ou encore le développement du futur cadre juridique à travers l'IA Act. Cette dernière section propose également une réflexion éthique et sociétale sur la redéfinition de la créativité à l'ère du numérique, sur le rôle renouvelé des sociétés de gestion collective et sur la manière dont le droit pourrait (ou devrait) évoluer pour répondre à ces enjeux.

Tout au long de ce travail, nous avons veillé à croiser les regards: celui des juristes, des musiciens, des développeurs, mais aussi celui de la société dans son ensemble. En effet, derrière les débats juridiques et les défis techniques, une même question demeure: quelle place voulons-nous accorder à l'intelligence artificielle dans la création artistique de demain?

PARTIE I: LIBERTE D'EXPRESSION ET PROTECTION DES DROITS

D'AUTEUR: UNE TENSION ACTUELLE

1. La liberté d'expression et l'exception du droit d'auteur

L'article 11 de la Charte des droits fondamentaux de l'UE consacre la liberté d'expression comme un droit fondamental⁴. Cependant, aucun droit, même fondamental, n'est absolu⁵. Ainsi, cette liberté peut être restreinte, notamment par le droit d'auteur, qui établit un rapport d'exclusivité entre l'auteur et son œuvre⁶. Ce droit implique plusieurs prérogatives, à la fois morales (revendication de la paternité de l'œuvre⁷) mais aussi patrimoniales⁸ (contrôle de l'exploitation financière de sa création).

Le droit d'auteur, en tant que droit de propriété intellectuelle, est expressément protégé par la Charte⁹. Toutefois, il ne doit pas entraver la liberté de création d'autrui. Il est essentiel de garder un "juste équilibre". Nous verrons plus loin dans cet exposé l'importance capitale de ce concept.

2. Législation nationale et internationale

2.1 Convention de Berne

L'analyse débute avec un texte international fondamental: la Convention de Berne¹⁰, particulièrement influente en droit belge. Comme le rappelle A. Berenboom, la loi belge du 25 mars 1999¹¹ permet aux auteurs d'invoquer ces dispositions si elles sont plus favorables que la loi nationale¹². Ce principe, également consacré dans le Code de droit économique¹³, est

⁴ Art. 11 de la Charte des Droits Fondamentaux de l'Union Européenne.

⁵ A l'exception de l'interdiction de la torture et des peines ou traitements inhumains ou dégradants, ce droit fondamental est absolu.

⁶ B. VANBRABANT, "Conclusion du Titre I", in *La propriété intellectuelle - Tome 1 - Nature juridique*, 1^{re} éd., Bruxelles, Larcier, 2016, p. 205.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Art. 17 de la Charte des Droits Fondamentaux de l'Union Européenne.

¹⁰ Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques (modifiée le 28 septembre 1979).

¹¹ Loi du 25 mars 1999 relative à l'application aux belges de certaines dispositions de la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques du 9 septembre 1886, 25 mars 1999.

¹² A. BERENBOOM, "Chapitre 1. -Le cadre réglementaire du droit d'auteur", *op. cit.*, pp. 50-51.

¹³ Art. XI. 290 du Code de droit économique, 28 février 2013.

renforcé par la jurisprudence *Le Ski*¹⁴ qui affirme le principe de primauté des normes internationales à effet direct sur le droit interne.

Pour bénéficier de cette protection, l'œuvre doit relever de la définition de l'article 2 de la Convention¹⁵: œuvres littéraires et artistiques, dont les compositions musicales avec ou sans paroles.

Le droit d'auteur naît automatiquement du seul fait de la création, tant que l'œuvre présente une originalité, entendue comme étant l'empreinte de la personnalité de l'auteur. Aucune forme d'enregistrement ou de dépôt n'est requise pour que la protection s'applique. Cette spécificité du droit d'auteur la distingue des autres droits de la propriété intellectuelle. Par exemple, l'obtention d'un brevet requiert le respect de formalités telles que le dépôt, l'examen de la demande...

Nous développerons la condition "d'originalité" du droit d'auteur plus loin dans la présente contribution.

2.2 Lois belges

En Belgique, le Livre XI du Code de droit économique (C.D.E.) encadre le droit d'auteur. Plusieurs directives européennes ont influencé sa rédaction¹⁶, notamment les directives 96/9 2001/84/CE, 2001/29/CE, 2012/2 et 2014/26/UE. L'article XI.165 du C.D.E. reconnaît à l'auteur d'une œuvre littéraire ou artistique un droit exclusif de reproduction, d'adaptation, de traduction, de communication au public et de distribution¹⁷. Ce droit s'étend à toutes les formes de diffusion, y compris l'accès à la demande. Le principe de l'épuisement du droit s'applique après la première mise sur le marché dans l'Union, ce qui limite les prérogatives de l'auteur sur les exemplaires vendus. La durée de protection est de septante ans après le décès de l'auteur, conformément à l'article XI.166. Passé ce délai, l'œuvre tombe dans le domaine public¹⁸.

¹⁴ Cass., 27 mai 1971, *Pas.*, 1971.

¹⁵ Art. 2, Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques (modifiée le 28 septembre 1979).

¹⁶ A. BERENBOOM, "Chapitre 1. -Le cadre réglementaire du droit d'auteur", in *Le nouveau droit d'auteur*, Bruxelles, Larcier, 2022, pp. 49-50.

¹⁷ Art. XI.165 du Code de droit économique, 28 février 2013.

¹⁸ Art. XI.166 *Ibid.*

2.3 Les Sociétés de Gestion Collective

Les droits d'auteur, comme les droits voisins, sont gérés par les sociétés de gestion collective. Celles-ci sont définies dans une directive européenne comme étant:

*"tout organisme dont le seul but ou le but principal consiste à gérer le droit d'auteur ou les droits voisins du droit d'auteur pour le compte de plusieurs titulaires de droits, au profit collectif de ces derniers, qui y est autorisé par la loi ou par voie de cession, de licence ou de tout autre accord contractuel, et qui remplit les deux critères suivants ou l'un d'entre eux: il est détenu ou contrôlé par ses membres et il est à but non lucratif."*¹⁹

Cette directive européenne a été transposée en Belgique par la loi du 8 juin 2017. Ce sont donc ces organismes qui se chargent de percevoir la rémunération des droits d'auteurs, droits voisins et qui, par la suite, les redistribuent aux titulaires de ces droits, en déduisant des frais de fonctionnement. Cette perception s'effectue notamment par le biais de licences accordées aux utilisateurs d'œuvres moyennant le paiement d'une redevance. Par exemple, lorsqu'une chanson est diffusée à la radio, la société de gestion collective perçoit une rémunération de la part de la radio pour ensuite la reverser à l'auteur, au compositeur ou à l'interprète. Il est utile de préciser que la Belgique a été un précurseur en la matière²⁰ puisque le législateur européen s'est inspiré de la loi du 30 juin 1994 relative au droit d'auteur et aux droits voisins²¹ ainsi que la loi du 10 décembre 2009²² pour élaborer sa directive 2014/26/UE. Par conséquent, les modifications apportées par cette directive n'ont pas révolutionné de façon considérable le cadre législatif belge déjà existant.

On peut mentionner quelques *"modifications de terminologies, un agrandissement du champ d'application (qui a été étendu aux organismes étrangers de gestion collective et aux entités de gestion indépendante), le délai de répartition des sommes perçues aux ayants droit (passant de 24 à 9 mois), ainsi que les dispositions relatives à l'octroi de licences multi territoriales"*²³. L'art. XI. 248 du C.D.E. énonce que les sociétés de gestion collective administrent les droits des ayants droit dans leur intérêt, en veillant à une gestion équitable, diligente, efficace et non discriminatoire. Elles ne peuvent imposer aux ayants droit que les obligations strictement nécessaires à la protection de leurs droits et intérêts ou à l'efficacité de cette gestion²⁴. La société

¹⁹ Art 3 a) de la Directive 2014/26/UE du Parlement européen et du Conseil du 26 février 2014 concernant la gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins et l'octroi de licences multi territoriales de droits sur des œuvres musicales en vue de leur utilisation en ligne dans le marché intérieur.

²⁰ M. SAINT-AMAND, "La gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins au regard de la nouvelle loi du 8 juin 2017", *A. & M.*, février 2019, n° 2017/4, p. 334.

²¹ Loi du 30 juin 1994 relative au droit d'auteur et aux droits voisins, *M.B.*, 27 juillet 1994.

²² Loi du 10 décembre 2009 modifiant, en ce qui concerne le statut et le contrôle des sociétés de gestion de droits d'auteurs et de droits voisins prévu par la loi du 30 juin 1994 relative au droit d'auteur et aux droits voisins, *M.B.*, 23 janvier 1999.

²³ M. SAINT-AMAND, "La gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins au regard de la nouvelle loi du 8 juin 2017", *op. cit.*, p. 342.

²⁴ Art. XI. 248 du Code de droit économique, 28 février 2013.

de gestion collective SABAM assure la perception et la distribution des droits d'auteur tandis que la société de gestion collective PlayRight a un rôle analogue pour les droits voisins.

3. La condition d'originalité et son rôle dans la protection des œuvres

3.1 L'originalité: une définition clé

En 1989, deux arrêts de la Cour de cassation belge ont défini la "condition d'originalité".

Tout d'abord, dans un premier arrêt, la Cour énonce qu'une œuvre est originale si elle porte l'empreinte de la personnalité de son auteur, sans qu'il soit nécessaire qu'elle présente des qualités artistiques ou esthétiques. Une photographie, par exemple, est protégée si elle résulte d'un choix créatif personnel²⁵.

Ensuite, dans un second arrêt, la Cour confirme que l'œuvre doit faire preuve d'originalité, entendue comme l'expression de la personnalité de son auteur. Ce concept ne doit pas être confondu avec la nouveauté: contrairement aux droits de propriété industrielle, le droit d'auteur ne requiert pas que l'œuvre soit inédite ou innovante. Une création peut ainsi être protégée même si elle s'inspire d'éléments préexistants, dès lors qu'elle traduit des choix libres et créatifs de son auteur²⁶. Ainsi, une œuvre peut bénéficier de la protection du droit d'auteur même si elle n'apporte rien de nouveau, pour autant qu'elle porte la marque de la personnalité de son créateur.

Ces deux arrêts poseront des fondations solides en matière de litiges concernant les droits d'auteur, fondations qui seront la base de toute la jurisprudence qui suivra ces deux affaires. Cependant, la condition d'originalité, aussi primordiale soit-elle, n'est pas suffisante pour bénéficier de la protection du droit d'auteur. Elle doit être mise en relation avec la forme (au stade de la protection), les similitudes constitutives de la contrefaçon ou encore l'emprunt coupable (au stade de la contrefaçon)²⁷.

²⁵ Cass., 27 avril 1989, *Pas.*, 1989.

²⁶ Cass, 25 octobre 1989, *Pas.*, 1989.

²⁷ J. CABAY, "La condition d'originalité en droit: in abstracto, in concreto", in *Propriété intellectuelle et secrets d'affaires*, Commission Université-Palais, n° CUP 230, Liège, Anthemis, 18 octobre 2024, p. 11.

3.2 La distinction "*in abstracto*" et "*in concreto*" dans l'appréciation de l'originalité

Selon J. Cabay, une distinction fondamentale doit être opérée: la condition d'originalité dans son ensemble, donc "*in abstracto*", et la condition d'originalité qui ne concerne que les parties originales, donc "*in concreto*"²⁸.

Lorsque l'on considère l'œuvre dans son ensemble, ce qui compte, c'est que l'auteur ait exercé une certaine liberté de création. Dès lors qu'il en a fait usage de manière créative, son œuvre bénéficie de la même protection par le droit d'auteur que toute autre, indépendamment de l'étendue de cette liberté, tant qu'elle existe²⁹. L'utilisation d'éléments non protégés d'une œuvre, c'est-à-dire ceux qui ne relèvent pas d'un choix créatif, ne peut en aucun cas être considérée comme une reproduction. Par ailleurs, plus la liberté créative de l'auteur est restreinte, moins les composantes de l'œuvre résultent d'un véritable exercice de cette liberté. Ainsi, la portée de la protection du droit d'auteur *in concreto* varie en fonction du degré de liberté créative dont a bénéficié l'auteur³⁰.

3.3 Méthodologie pour détecter la contrefaçon

J. Cabay propose un raisonnement en deux temps:

En premier lieu, au stade de la protection, il convient d'examiner si l'œuvre présente une "forme originale"³¹. La forme revendiquée désigne ce que l'auteur délimite comme étant l'objet précis de la protection qu'il invoque. Lorsque la forme revendiquée correspond entièrement à l'œuvre protégée, l'évaluation de l'originalité se fait *in abstracto*, conformément à la distinction précédemment établie. Dans ce cas, l'œuvre est appréciée dans sa globalité. En revanche, si la forme revendiquée ne coïncide pas exactement avec l'œuvre protégée – qu'elle ne concerne qu'une partie de celle-ci ou qu'elle se situe à un niveau plus abstrait – l'examen de l'originalité s'effectue *in concreto*³². Si l'objet revendiqué est démesurément abstrait, au point de ne pas pouvoir être identifié avec une objectivité et une précision suffisante, il relève du domaine de l'idée, qui n'est pas protégeable. Dans ce cas, l'absence de protection découle directement du non-respect de la condition de forme, laquelle, en jouant un rôle de filtre, permet d'exclure d'emblée toute protection en assurant un équilibre entre différents intérêts³³. À l'inverse, si l'objet revendiqué présente un degré de concrétisation suffisant, il constitue bien une forme. Il convient

²⁸ *Ibid.*, p. 10.

²⁹ *Ibid.*, p. 11.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 13.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 14.

alors d'examiner son originalité, en vérifiant si le choix de cette forme résulte d'une démarche "libre et créative"³⁴.

En second lieu, au stade de la contrefaçon, il convient d'analyser la qualification des similitudes. Lorsqu'elles sont reconnues comme "constitutives de la contrefaçon", elles se distinguent de celles qui, bien que n'entraînant pas directement une violation du droit d'auteur, revêtent néanmoins une valeur probatoire en démontrant l'existence d'un emprunt³⁵.

Cela nous conduit à la seconde condition caractérisant la contrefaçon: "l'emprunt coupable". Le terme "emprunt" renvoie à la relation de causalité entre deux œuvres, expliquant la présence de similitudes entre elles. Pour être qualifié de "coupable", cet emprunt doit porter sur des éléments originaux de l'œuvre première et ne pas être justifié par une cause légitime, telle qu'une autorisation de l'auteur ou l'application d'une exception légale³⁶.

Ces causes de justification doivent être clairement distinguées de la notion de "création indépendante". Cette dernière ne constitue pas une justification de l'emprunt, mais bien son antithèse. Elle désigne une œuvre présentant des similitudes avec une œuvre antérieure, sans que ces ressemblances résultent d'un acte d'emprunt. En d'autres termes, les similitudes sont le fruit du hasard, ce qui exclut toute qualification de contrefaçon³⁷.

4. Les Exceptions à l'Exclusivité du Droit d'Auteur

4.1 La Citation et L'Arrêt *Pelham*

Nous allons maintenant dresser une liste des exceptions à l'exclusivité du titulaire du droit d'auteur sur sa création, en nous limitant à ce qui est pertinent pour cet exposé.

Les articles XI.191/1 et suivants du C.D.E. énoncent diverses exceptions au droit d'auteur. Parmi elles, l'exception de citation³⁸ permet, à des fins de critique, polémique ou revue, de reproduire un extrait d'œuvre publiée, sous condition de proportionnalité et de mention de la source, sauf impossibilité.

Dans son arrêt *Pelham*³⁹ de 2019, la Cour de justice de l'Union Européenne (C.J.U.E.) a précisé que la citation implique une interaction intellectuelle avec l'œuvre citée. Il ne suffit pas d'insérer

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 16.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, pp. 16-17.

³⁸ Art. XI.189 Code de droit économique, *op. cit.*

³⁹ Cour de Justice, *Pelham GmbH ea contre Ralf Hütter et Florian Schneider-Esleben*, 29 juillet 2019, C-476/17.

un extrait: encore faut-il que ce dernier serve un propos identifiable et permette une confrontation intellectuelle entre les deux œuvres⁴⁰.

Cet arrêt oppose Pelham GmbH, une société de production musicale, à Ralf Hütter et Florian Schneider-Esleben, membres du groupe Kraftwerk. En 1977, Kraftwerk sort la chanson "*Metall auf Metall*". En 1997, le producteur Moses Pelham extrait un fragment de 2 secondes de cette œuvre (un *sampling*⁴¹) et l'intègre en boucle dans une chanson de Sabrina Setlur. Kraftwerk porte plainte pour violation de leurs droits de producteur sur l'enregistrement sonore.

La Cour fédérale de justice allemande pose les questions suivantes⁴² à la C.J.U.E.: la première question est "Pouvons-nous considérer que le *sampling* est en l'espèce une reproduction non autorisée du titre de Kraftwerk? "; La deuxième question est: "Est-ce que la notion de citation couvre également une situation dans laquelle il n'est pas possible d'identifier l'œuvre citée?"; La troisième question est "Faut-il considérer le *sampling* comme étant une "copie" de l'œuvre originale?".

Concernant la première question, la C.J.U.E. mentionne au point 29 de son arrêt que *"la reproduction par un utilisateur d'un échantillon sonore, même très bref, d'un phonogramme doit, en principe, être considérée comme une reproduction "en partie" de ce phonogramme, au sens de ladite disposition, et qu'une telle reproduction relève du droit exclusif conféré par celle-ci au producteur d'un tel phonogramme"*. L'utilisation du *sampling* est bel et bien une reproduction de l'œuvre initiale.

Cependant, la C.J.U.E. tempère ce principe avec son point 31: *"Cela étant, lorsqu'un utilisateur, dans l'exercice de la liberté des arts, prélève un échantillon sonore sur un phonogramme, afin de l'utiliser, sous une forme modifiée et non reconnaissable à l'écoute, dans une nouvelle œuvre, il y a lieu de considérer qu'une telle utilisation ne constitue pas une "reproduction", au sens de l'article 2, sous c), de la directive 2001/29"*. La Cour rajoute au sein de son point 34 qu'il faut mettre le droit d'auteur en balance avec les autres droits fondamentaux et en l'espèce, avec la liberté des arts qui relève de la liberté d'expression. Rappelons d'ailleurs que la liberté des arts est protégée par l'art. 13 de la Charte⁴³. Au point 35 de cet arrêt, la C.J.U.E. assimile bien la technique du *sampling* à une forme d'expression artistique et par conséquent, celle-ci relève bien de la liberté des arts.

La position de la Cour concernant la première question est donc la suivante: le titulaire du droit d'auteur a le droit de s'opposer à ce qu'un tiers utilise un extrait musical de son œuvre, aussi court

⁴⁰ A. BERENBOOM, "Chapitre 3- Quels sont les droits des auteurs?", *op. cit.*, pp. 242-243.

⁴¹ Un *sampling* est une technique musicale qui consiste à extraire un fragment sonore d'un enregistrement existant pour l'intégrer dans une nouvelle composition. Ce fragment peut être un extrait de mélodie, un rythme, une voix, ou même un bruit spécifique.

⁴² F. BRISON et M. SAHAGUN, "L'arrêt Pelham nous éclaire non seulement sur le droit de "reproduction" mais aussi sur le droit de "distribution" et l'exception de "citation"", *A. & M.*, septembre 2022, n° 2021/4, p. 465.

⁴³ Art. 13 de la Charte des Droits Fondamentaux de l'Union Européenne, *op. cit.*

soit-il, mais uniquement à la condition que cet extrait soit reconnaissable. Si l'extrait musical est modifié ou qu'il ne permet pas de reconnaître l'œuvre originale, alors, le titulaire du droit d'auteur de l'œuvre protégée ne pourra pas s'opposer au *sampling*.

Concernant la deuxième question, en l'absence de définition de citation dans la directive, la Cour se base sur le sens usuel du mot et définit la citation comme ayant:

*"Pour caractéristiques essentielles l'utilisation, par un utilisateur qui n'en est pas l'auteur, d'une œuvre ou, plus généralement, d'un extrait d'une œuvre aux fins d'illustrer un propos, de défendre une opinion ou encore de permettre une confrontation intellectuelle entre cette œuvre et les propos dudit utilisateur, l'utilisateur d'une œuvre protégée qui entend se prévaloir de l'exception de citation devant dès lors avoir pour objectif d'interagir avec ladite œuvre, ainsi que M. l'avocat général l'a relevé au point 64 de ses conclusions."*⁴⁴

Autrement dit, si l'extrait utilisé ne permet pas l'identification du morceau original, alors la notion de citation ne pourra s'appliquer.

Concernant la troisième question, la Cour s'est basée sur la Convention de Genève pour y répondre. Malgré le fait qu'elle ne soit pas soumise à la Convention, la C.J.U.E. a jugé utile de se baser sur ce texte étant donné qu'aucun article de la directive 2006/115 ne définit la notion de "copie". En se basant sur l'article 1 C de ladite convention, il est apparu qu'une copie d'un phonogramme est une reproduction comprenant la totalité ou une partie substantielle du son de l'œuvre originale. Donc, en l'espèce, ce *sampling* ne comprenant que quelques secondes de l'œuvre protégée, il ne s'agit pas d'une reproduction comprenant la totalité ou une partie substantielle de l'œuvre. La Cour a répondu à cette question en déclarant qu'il n'y avait pas de copie.

Il est intéressant de noter que la notion de juste équilibre a guidé la C.J.U.E. dans son raisonnement. Ce concept repose sur l'idée de concilier les droits des titulaires, tels que ceux du producteur de phonogrammes, avec d'autres droits fondamentaux garantis par la Charte des droits fondamentaux de l'Union européenne, notamment la liberté d'expression et la liberté des arts. Dans l'arrêt *Pelham*, la Cour insiste sur le fait que le droit exclusif de reproduction ne doit pas être exercé de manière absolue. Lorsqu'un artiste utilise un extrait sonore transformé et non reconnaissable dans un but créatif, il convient de prendre en considération cette finalité artistique. Il ne s'agit pas seulement de protéger les droits du producteur, mais également de préserver un espace de liberté pour la création. Le juge doit alors évaluer l'ensemble des circonstances et chercher un équilibre entre les intérêts en jeu afin de trouver le "juste équilibre". Ce concept est fondamental, comme nous le verrons dans des développements ultérieurs.

⁴⁴ Cour de justice, *Pelham GmbH et al contre Ralf Hütter et Florian Schneider-Esleben*, 29 juillet 2019, *op. cit.*, p. 71.

4.2 La Caricature, la Parodie et le Pastiche

Ces exceptions sont également reconnues, à condition qu'elles respectent les usages honnêtes⁴⁵. Elles ne seront pas développées en détail ici.

4.3 Les Exceptions pour l'Enseignement et la Recherche Scientifique

La sous-section 2 de la section 6, chapitre 2 du Livre XI C.D.E. prévoit des exceptions pour usage pédagogique ou scientifique, à condition d'absence de but lucratif et de respect des usages honnêtes.

Ces exceptions couvrent:

- La citation à des fins d'enseignement ou de recherche;
- La représentation gratuite lors d'activités scolaires;
- La reproduction numérique d'extraits (hors partitions musicales) pour un usage strictement encadré;
- La fouille de textes et de données sur des œuvres légalement accessibles;
- L'usage d'œuvres par des structures d'accueil de la petite enfance.

La source et le nom de l'auteur doivent être mentionnés, sauf impossibilité. Ces exceptions seront réexaminées dans la section consacrée à l'IA.

5. Tension entre monopole de l'auteur et liberté d'expression dans le contexte musical

5.1 Définition et fondements de la liberté d'expression

Nous avons développé le cadre législatif du droit d'auteur et exposé quelques cas de jurisprudence intéressants dans le point précédent. Maintenant, il convient de présenter un autre droit central dans ce travail de recherche: la liberté d'expression.

L'article 10 de la Convention européenne des droits de l'Homme consacre la liberté d'expression comme un droit fondamental, englobant la liberté d'opinion, de communication et d'information⁴⁶. Le droit à la liberté d'expression comprend à la fois le droit d'exprimer ses idées et celui de recevoir celles d'autres, deux dimensions essentielles au débat démocratique, à

⁴⁵ Art. XI. 190 Code de droit économique, *op. cit.*

⁴⁶ Art. 10 de la Convention européenne des Droits de l'Homme.

la création artistique et à la liberté académique. Ils sont complémentaires: la société a besoin de personnes qui s'expriment et d'un public qui peut recevoir ces informations.

Cependant, elles entrent parfois en conflit avec d'autres droits fondamentaux (notamment le droit à la vie privée, le droit d'auteur, la sécurité publique) nécessitant une mise en balance par les tribunaux. La liberté d'expression n'est pas illimitée: elle peut être restreinte par des intérêts concurrents tels que la sécurité publique, la réputation d'autrui ou encore le droit d'auteur. Cette articulation appelle une mise en balance. Cette brève présentation de la liberté d'expression étant terminée, exposons maintenant la tension qui peut se former entre celle-ci et le droit d'auteur.

5.2 L'importance de la liberté d'expression et ses conflits avec d'autres droits

Il y a presque vingt ans, A. Strauwel et F. Tulkens indiquaient que les juristes européens en propriété intellectuelle accordaient peu d'attention au subtil équilibre entre ces deux droits fondamentaux. Certains clamaient même que le droit d'auteur devait être immunisé aux revendications de la liberté d'expression⁴⁷. Cet extrémisme est absolument ridicule et l'extrémisme inverse, attestant que la liberté d'expression doit être immunisée face aux revendications des titulaires de droit d'auteur, l'est tout autant. Cette tension découle de la nature de ces deux droits: la liberté d'expression garantit à chacun le droit de communiquer des idées, de créer et de diffuser des œuvres, tandis que le droit d'auteur confère aux créateurs un pouvoir d'autoriser ou d'interdire l'utilisation de leurs œuvres. Ce pouvoir est tempéré par différentes exceptions comme la parodie et la citation afin de préserver un espace d'expression et de création.

Comme les auteurs le disent si bien: *"Ni le droit d'auteur, ni la liberté d'expression ne devraient par principe l'emporter, il reste- tâche plus ardue- à déterminer le juste équilibre"*⁴⁸.

5.3 Le conflit entre le droit d'auteur et la liberté d'expression: enjeux et arbitrage

A. Strowel et F. Tulkens proposent de distinguer deux types de conflits entre droit d'auteur et liberté d'expression qui appellent chacun une mise en balance spécifique. La première hypothèse concerne les situations où le droit d'auteur affecte le contenu même du message exprimé, par exemple, lorsque la protection d'une œuvre empêche l'utilisation d'un extrait à des fins de parodie ou de critique. On parle alors de "balance pour la création" car la liberté d'expression

⁴⁷ A. STROWEL et F. TULKENS, "Équilibrer la liberté d'expression et le droit d'auteur. A propos des libertés de créer et d'user des œuvres", in *Droit d'auteur et liberté d'expression. Regards francophones, d'Europe et d'ailleurs*, s.l., Larcier, 2006, p. 9.

⁴⁸ *Ibid.* p. 10.

tend ici à favoriser la réutilisation créative d'œuvres protégées. La seconde hypothèse vise les cas où le droit d'auteur agit de manière plus structurelle en limitant l'accès ou l'usage d'œuvres (par exemple, pour des finalités pédagogiques ou scientifiques), sans lien direct avec le contenu du discours. Il s'agit alors d'une "balance pour l'accès" dans laquelle la balance penche davantage en faveur de la protection des droits des auteurs⁴⁹.

A. Berenboom défend une approche stricte. Selon lui, il est évident qu'il n'y a pas d'équilibre à trouver entre ces deux principes: la liberté d'expression ne permet pas de se servir d'œuvres protégées sans autorisation, faute de quoi tout le système du droit d'auteur serait vidé de son sens. L'auteur ne peut pas se prévaloir de cette disposition pour prétendre obliger son cocontractant à assurer la diffusion de son œuvre⁵⁰. Néanmoins, il nuance son propos en rajoutant que la C.J.U.E. a, par sa jurisprudence, remis en cause cette évidence. Cette juridiction a affirmé que *"la protection du droit fondamental de propriété, dont font partie les droits liés à la propriété intellectuelle, doit être mise en balance avec celles d'autres droits fondamentaux"*⁵¹. Nous avons observé précédemment avec l'arrêt *Pelham* que la C.J.U.E. est guidée dans ses décisions par la notion de juste équilibre entre les différents titulaires des droits et les tiers.

Que faire lorsque nous sommes face à un conflit entre la liberté artistique et droit d'auteur?

Selon A. Strowel et F. Tulkens, une "balance pour la création" doit être mise en place⁵². Selon eux, l'application d'un test qui *"prenne en compte l'élément de substituabilité et donc la possibilité de développer des formes alternatives d'expressions"*⁵³ serait nécessaire.

C. Romainville nous apprend que l'idée d'une "mise en balance externe" est assez controversée. En effet:

"Certains auteurs estiment que le droit d'auteur internalise déjà suffisamment les intérêts de la liberté d'expression dans le régime des exceptions et des limites au droit d'auteur.

*"D'autres considèrent que la liberté d'expression doit être prise en compte comme étant la règle et le droit d'auteur comme une exception à interpréter, en conséquence de manière restrictive."*⁵⁴

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ A. BERENBOOM, "Chapitre 3- Quels sont les droits des auteurs?", *op. cit.*, pp. 216-217.

⁵¹ Cour de justice, *Promusicae contre Telefonica de Espana SAU*, 29 janvier 2008, C-275/06, pp. 62-68.

⁵² A. STROWEL et F. TULKENS, "Equilibrer la liberté d'expression et le droit d'auteur. A propos des libertés de créer et d'user des œuvres", in *Droit d'auteur et liberté d'expression. Regards francophones, d'Europe et d'ailleurs*, s.l., Larcier, 2006, p. 10.

⁵³ *Ibid.* p. 18.

⁵⁴ C. ROMAINVILLE "Section IV. - L'obligation de protéger la liberté artistique et la participation active contre les excès du droit d'auteur", in *Le droit à la culture, une réalité juridique*, 1e éd., Bruxelles, Bruylant, 2014, pp. 617-618.

Romainville est d'avis qu'une mise en balance en externe par le juge est légitime. Celle-ci considère que la liberté d'expression est suffisamment protégée par les exceptions au droit d'auteur, mais que le juge doit tout de même pouvoir intervenir pour garantir l'équilibre entre les droits en présence.

En effet, comme Romainville l'affirme, le cadre juridique belge traduit une volonté affirmée de préserver la liberté de création face aux éventuels abus du droit d'auteur. Ainsi, il convient de reconnaître que cette obligation bénéficie, en droit belge, d'un effet direct.

Dans ce contexte, la position adoptée par la Cour de cassation selon laquelle *"le droit à la liberté d'expression, garanti par l'article 10 de la Convention européenne des droits de l'Homme et l'article 19 du Pacte international relatif aux droits civils et politiques, ne fait pas obstacle à la protection d'une œuvre littéraire ou artistique par le droit d'auteur"*⁵⁵ mérite d'être nuancée. Une telle approche semble ignorer la complexité des droits fondamentaux, leurs interactions et les contradictions qu'ils peuvent engendrer. Or, ces tensions doivent être appréhendées au travers des mécanismes de résolution des conflits de droits, garantissant ainsi un équilibre entre protection des œuvres et liberté de création⁵⁶.

6. Distinction entre inspiration et plagiat

6.1 La musique comme langage universel

La musique, langage universel, accompagne l'humanité depuis des millénaires. Elle émeut, rassemble, communique des émotions sans mot. Mais elle est aussi une industrie, un écosystème complexe mêlant créateurs, producteurs, diffuseurs et publics, avec des intérêts parfois convergents, parfois divergents. Lorsqu'un artiste compose une œuvre, il y insuffle une part de lui-même. Cette dimension intime explique pourquoi les cas de procès pour contrefaçon (ou "plagiat") suscitent de vives réactions. Cependant, comme nous l'avons signalé précédemment, la musique est un langage et il est essentiel de comprendre ce langage afin de cerner la subtile et délicate nuance entre la "contrefaçon" et un concept capital dans le monde de la musique, à savoir celui de "l'inspiration musicale".

Jusqu'ici, nous sommes uniquement intéressés à la dimension juridique de cette question de recherche. Cependant, pour comprendre pleinement les enjeux juridiques liés au droit d'auteur dans le secteur musical, le juriste doit, le temps de quelques pages, prêter l'oreille à la voix du musicien. En effet, c'est en saisissant la logique propre à la création musicale que l'on peut mesurer la pertinence et les limites des cadres juridiques qui entendent la régir.

⁵⁵ Cass., 25 septembre 2003, *Pas.*, 2003.

⁵⁶ C. ROMAINVILLE, "Section IV. - L'obligation de protéger la liberté artistique et la participation active contre les excès du droit d'auteur", *op. cit.*, pp. 625-626.

6.2 Les fondements de la musique

La musique peut être définie comme étant une organisation des sons reposant sur des concepts fondamentaux tels que la mélodie, l'harmonie, les accords, le rythme. Tous ces éléments interagissent entre eux pour créer une expérience sensorielle et expressive.

La base de toute musique repose sur les douze notes de musique⁵⁷. Les notes forment les harmonies⁵⁸, et c'est grâce aux notes que l'on compose des mélodies⁵⁹. À ces concepts, il faut ajouter celui du rythme⁶⁰.

L'ensemble de ces éléments constitue une musique. Cependant, en raison du nombre très limités de notes, il est relativement facile de reproduire, par accident, une suite d'accords déjà existants, ou d'employer des rythmes similaires. En résumé, la musique repose sur un nombre limité d'accords, de gammes et de structures harmoniques. En réalité, à cause des variables d'origine fort limitées, il est certain que pratiquement toutes les combinaisons possibles et imaginables ont déjà été réalisées⁶¹. De plus, il convient d'ajouter une autre dimension, celle "d'inspiration musicale".

6.3 L'inspiration musicale

L'inspiration est une démarche inhérente à la création artistique. Tout musicien est influencé, consciemment ou non, par les œuvres qu'il écoute et admire. L'inspiration peut se manifester sous plusieurs formes.

Un artiste peut s'inspirer du style d'un autre sans copier directement ses mélodies ou harmonies. Il peut reprendre une ambiance, une structure rythmique ou un mode de composition, sans que l'œuvre finale soit une reproduction identifiable. Il peut faire des références conscientes à

⁵⁷ Les douze notes sont: Do, do dièse, Ré, ré dièse, Mi, Fa, fa dièse, Sol, sol dièse, La, la dièse, Si.

⁵⁸ Les harmonies sont des accords formés par la combinaison de plusieurs notes de musiques joués simultanément.

⁵⁹ Une mélodie est une succession de notes de musique.

⁶⁰ Le rythme c'est l'organisation des durées sonores et des silences dans le temps. Il est la pulsation essentielle qui structure la musique et lui confère son dynamisme, sa régularité ou, au contraire, ses variations expressives.

⁶¹ Dans un article, des scientifiques présentent un algorithme capable de générer toutes les progressions d'accords de 4 et 8 accords respectant les règles de la théorie musicale. Cet article identifie précisément 3 297 progressions de 4 accords et 405 216 de 8 accords, montrant ainsi la limite de ces combinaisons. Cela confirme que, malgré leur diversité apparente, les progressions harmoniques relèvent d'un ensemble fermé et que toutes les combinaisons possibles ont déjà été faites. Voyez Musical Chords: A Novel Java Algorithm and App Utility to Enumerate Chord-Progressions Adhering to Music Theory Guidelines" in *Cornell University*, <https://arxiv.org/abs/2409.06024> (consulté le 05/05/2025).

d'autres morceaux, ce qui est courant dans le jazz, le hip-hop ou la musique électro. Certains schémas sont tellement répandus qu'ils apparaissent dans des centaines de chansons.

Par exemple prenons la suite d'accords utilisée dans la chanson *Let it be* des Beatles. Il s'agit de la suite do majeur, sol majeur, la mineur et fa majeur. Cette même suite d'accords est utilisée dans la chanson *Forever young* d'Alphaville. Y a-t-il eu une inspiration? Peut-être, mais ce qui est certain c'est qu'il n'y a pas eu de contrefaçon.

L'examen de la contrefaçon doit débiter, selon la méthode proposée par J. Cabay, c'est-à-dire par une analyse au stade de la protection. Il convient d'identifier la forme revendiquée, qui est l'élément précis que le titulaire du droit d'auteur entend protéger. En l'espèce, il s'agit d'une progression harmonique composée de quatre accords: do majeur, sol majeur, la mineur et fa majeur. Cette suite, bien qu'emblématique de nombreuses chansons populaires, constitue une structure harmonique générique. Dès lors, dans la mesure où elle ne reflète pas à elle seule une démarche créative libre et personnelle, elle ne peut être considérée comme originale *in abstracto*.

Si l'on admet malgré tout que la progression d'accords est une portion de l'œuvre revendiquée (et non l'œuvre dans son ensemble), l'analyse doit se faire *in concreto*, en tenant compte de son niveau de concrétisation. Or, cette structure harmonique est si courante qu'elle manque de spécificité et ne permet pas une identification précise et objective. Dans ce cas, elle tombe dans le domaine des idées non protégeables. L'exclusion de la protection découle ici du non-respect de la condition de forme qui joue un rôle de filtre et empêche de conférer un monopole sur un langage musical partagé par tous.

Au stade de la contrefaçon, il convient, ensuite, d'analyser si des similitudes qualifiables existent entre les deux œuvres. La seule similitude ici observée porte sur la structure d'accords. Aucun autre élément (mélodique, rythmique, textuel, structurel ou interprétatif) n'est repris. Par conséquent, il n'y a pas de similitudes constitutives de contrefaçon, au sens où elles porteraient sur une expression originale protégée.

Par ailleurs, pour qu'il y ait contrefaçon, encore faut-il démontrer un emprunt coupable, c'est-à-dire une reprise délibérée d'éléments originaux non justifiée par une autorisation ou une exception légale. En l'espèce, non seulement les éléments repris ne sont pas protégés, mais rien ne permet d'établir un lien de causalité démontrant un acte d'emprunt. Il est tout à fait plausible que les auteurs de *Forever Young* aient utilisé cette suite d'accords de manière indépendante, comme le font de nombreux musiciens. Cette hypothèse relève de la création indépendante, laquelle exclut toute qualification de contrefaçon.

Ainsi, une inspiration musicale licite peut être définie comme étant une démarche créative par laquelle l'artiste puise dans un langage musical commun, fait d'influences partagées et de codes stylistiques largement diffusés, sans pour autant reproduire des éléments protégés d'une œuvre

antérieure. Elle peut se traduire par la reprise d'une ambiance, d'un style, d'une structure harmonique courante ou d'un procédé de composition, pour autant que l'œuvre qui en résulte exprime une forme propre, autonome et originale. L'inspiration devient problématique uniquement lorsqu'elle franchit la limite et reprend, sans autorisation, ce qui fait l'originalité propre d'une œuvre protégée.

Examinons maintenant la notion de plagiat musical.

6.4 Définition du plagiat

Une contrefaçon ou plagiat est une reproduction non autorisée d'un élément protégé d'une œuvre (mélodie, harmonie, rythme, paroles, etc.) qui donne l'impression d'une copie substantielle et reconnaissable de l'original.

Comme vu précédemment, la distinction entre inspiration et plagiat peut être délicate. Jusqu'où peut-on s'inspirer d'une œuvre sans franchir la ligne rouge? Quels éléments sont véritablement protégés? C'est la jurisprudence qui permet d'apporter des éclairages.

6.4 L'affaire Madonna: originalité et contrefaçon en Droit d'Auteur

Débutons par la célèbre affaire "Madonna" et l'analyse que J. Cabay en a fait⁶². L'affaire opposant Salvatore Acquaviva aux éditeurs de Madonna en Belgique (2005) est emblématique. Acquaviva accusait Madonna d'avoir repris, dans *Frozen*, une séquence mélodique de son titre *Ma vie fout l'camp*.

Les deux œuvres partageaient une suite quasi identique: "3.3.3.2.2.1.7.1", avec une légère variation dans *Frozen*. Transposée en notation musicale, cela donne: "Do Do Do, Si Si Si, La, Sol La". La progression harmonique était en La mineur.

En première instance, le juge a rapidement reconnu l'originalité de l'œuvre d'Acquaviva et la ressemblance évidente entre les deux mélodies. Le débat s'est alors concentré sur la question de savoir si Madonna avait pu créer sa chanson de manière indépendante. Le juge a estimé que les éléments de preuve démontraient qu'elle avait eu accès à la chanson d'Acquaviva, établissant ainsi l'emprunt et concluant à une contrefaçon⁶³ de la part de Madonna⁶⁴.

⁶² J. CABAY, "L'originalité d'une œuvre musicale", *R.D.C.-T.B.H.*, mai 2014, n° 2014/5, pp. 519-527.

⁶³ Civ. Mons (cess.), 18 novembre 2005, *A. & M.*, 2006.

⁶⁴ Mentionnons tout de même qu'en 2006, une nouvelle affaire est venue complexifier le dossier: les auteurs de la chanson "*Bloodnight*" ont intenté une action en contrefaçon contre Acquaviva, Madonna et leurs éditeurs, affirmant que le passage litigieux était également présent dans leur œuvre. Cette situation a conduit à la réouverture des débats devant la Cour d'appel de Mons.

Nous voyons ici que le juge de Mons s'est appuyé sur le critère d'originalité pour reconnaître que la chanson d'Acquaviva était protégée par le droit d'auteur. La contrefaçon, quant à elle, a été retenue sur la base d'un emprunt fautif: la Cour a estimé que Madonna avait eu accès à l'œuvre antérieure et en avait repris un passage identifiable, sans autorisation ni justification.

6.5 L'arrêt de la Cour d'appel de Mons du 3 février 2014

L'arrêt rendu par la Cour d'appel de Mons du 3 février 2014 aborde la question de l'originalité d'une œuvre musicale et la méthode employée pour l'évaluer. La Cour reconnaît dans un premier temps le caractère original de la chanson *Ma vie fout l'camp* dans son ensemble. Néanmoins, elle refuse d'accorder cette originalité à la mélodie litigieuse qu'elle considère comme banale. Elle rappelle à cet égard la distinction classique entre mélodie, harmonie et rythme, précisant que seule la mélodie peut être protégée indépendamment, tandis que l'harmonie et le rythme ne peuvent bénéficier d'une protection que s'ils sont combinés à celle-ci.

Pour apprécier l'originalité, la Cour se fonde principalement sur la notion de banalité, une approche couramment utilisée en jurisprudence. La banalité désigne, en droit d'auteur, le caractère commun attendu d'un élément, qui ne reflète aucune démarche créative propre à son auteur. Une œuvre ou un fragment est dit banal lorsqu'il reprend des éléments standards, des formules ou motifs largement diffusés et largement utilisés. En ce sens, la banalité est l'opposé de l'originalité, laquelle exige une certaine empreinte personnelle dans les choix opérés.

Comme cela a été observé dans d'autres affaires, notamment dans un litige impliquant Michael Jackson et sa chanson *Give in to Me*, l'appréciation de cette banalité repose essentiellement sur l'existence d'antériorités. L'arrêt de la Cour d'appel de Mons s'inscrit dans cette logique en examinant si des œuvres préexistantes comportent des similitudes significatives avec la mélodie en cause. Toutefois, la Cour innove en étendant cette analyse aux œuvres postérieures, considérant qu'un motif musical fréquemment repris dans des créations ultérieures pourrait témoigner de son absence de singularité et, par conséquent, de son absence d'empreinte personnelle. Cette position tranche avec la jurisprudence antérieure qui rejetait systématiquement l'invocation des "postériorités" et elle interroge sur le risque de confusion entre l'originalité et la nouveauté, alors même que la Cour rappelle que cette dernière n'est pas un critère de protection en droit d'auteur⁶⁵.

Finalement, le 6 janvier 2012, le tribunal de grande instance de Paris a débouté les plaignants, estimant que le passage en question était couramment utilisé en musique et ne pouvait donc pas faire l'objet d'une protection (défaut d'originalité). La Cour d'appel a suivi ce raisonnement, concluant que la mélodie incriminée dans "*Frozen*" ne présentait pas une originalité suffisante pour bénéficier d'une protection par le droit d'auteur. En conséquence, l'appel a été jugé fondé, la décision de première instance annulée et Madonna réhabilitée.

⁶⁵ J. CABAY, "L'originalité d'une œuvre musicale", *op. cit.*, p. 522.

L'arrêt retient également l'attention par sa méthode d'évaluation auditive. Plutôt que de se fonder sur une analyse musicologique approfondie, la Cour privilégie l'écoute subjective des juges, estimant que la similarité entre *Ma vie fout l'camp* et certaines œuvres antérieures, comme *The Night the Lights Went Out in Georgia* et *Livin' On A Prayer*, est perceptible même pour une oreille non avertie. J. Cabay se questionne sur cette approche: faut-il se placer du point de vue d'un auditeur moyen ou d'un spécialiste?

Quelle ampleur de ressemblance est nécessaire pour conclure à l'absence d'originalité? La perception auditive doit-elle se limiter à une écoute unique ou nécessite-t-elle plusieurs auditions?

Concernant la première question, J. Cabay suppose, et nous sommes du même avis, que comme l'exposé des motifs faisait mention du "point de vue de l'auditeur moyen, non spécialiste", la Cour d'appel s'est placée du point de vue de l'auditeur moyen, ce faisant, elle s'alignerait sur la jurisprudence⁶⁶.

Concernant la seconde question, la décision ne précise pas l'ampleur exacte des similitudes requises. Le juge se limite à constater qu'elles étaient "manifestes à ses yeux", sans apporter de critères plus détaillés. En dehors de cette observation, il se réfère uniquement au principe général de l'appréciation synthétique, qui privilégie l'examen des ressemblances plutôt que des différences entre les œuvres, sans toutefois en expliciter l'application concrète.

Et concernant la troisième question, nous n'avons pas d'éléments de réponse. Pourtant, la technique utilisée peut avoir un impact significatif sur le résultat⁶⁷.

En établissant un parallèle explicite entre l'évaluation de l'originalité et l'appréciation de la contrefaçon musicale, la Cour renforce l'idée selon laquelle, dans les deux cas, l'analyse doit se faire du point de vue d'un auditeur moyen et privilégier l'examen des ressemblances plutôt que des différences. Ce principe, bien que souvent appliqué en pratique, n'avait pas encore été formulé avec autant de clarté en jurisprudence.

Enfin, l'arrêt rappelle que le juge conserve la faculté de s'écarter des conclusions des experts, bien que ces derniers jouent souvent un rôle essentiel en identifiant les antériorités pertinentes et en évaluant les similitudes mélodiques, harmoniques et rythmiques. En l'espèce, l'expert mandaté par Acquaviva concluait à l'originalité de l'œuvre. Cependant, plusieurs autres

⁶⁶ Bruxelles, 18 décembre 2008, *A. & M.*, 2010, p. 22 (affaire Michael Jackson): "(...) le tribunal 'la Cour' n'a pas la prétention d'être musicologue ou musicien, ni même d'avoir une oreille musicale particulièrement avertie (...) en ce sens, il 'elle' doit être représentatif 'représentative' du consommateur 'de l'auditeur' moyen".

⁶⁷ Dans l'affaire "*Eminem*" "Le premier juge avait conclu à la contrefaçon"(...) après une seule écoute attentive (...) " (Civ. Bruxelles, 11 mars 2005, *A. & M.*, 2006, p. 261). La Cour d'appel a réformé au motif notamment que "contrairement à l'opinion exprimée par le premier juge, la Cour est d'avis que les deux chansons sont différentes, et cela, non pas à l'issue d'une seule écoute, mais bien de plusieurs auditions (...) " (Bruxelles, 6 décembre 2007, *A. & M.*, 2008, p. 40)".

expertises concluaient à l'inverse, ce qui a conduit les juges à relativiser son avis et à privilégier leur propre perception auditive⁶⁸.

De plus, la Cour précise que la déclaration d'une œuvre dans le répertoire d'une société de gestion collective, telle que la SABAM, ne constitue pas une présomption d'originalité, rappelant ainsi que ces organismes n'effectuent aucun contrôle de ce type lors de l'enregistrement d'une œuvre. Cette précision rappelle que le rôle de la SABAM, comme toutes les autres sociétés de gestion collective, est limité à la perception et la distribution des revenus issus des droits d'auteurs et des droits voisins.

Cette décision illustre les ambiguïtés persistantes autour du critère d'originalité en matière musicale. Si la Cour s'inscrit globalement dans la lignée jurisprudentielle classique en opposant banalité et originalité, elle innove toutefois en étendant l'analyse aux œuvres postérieures. Cette approche, bien que novatrice, soulève d'importantes réserves. En effet, considérer qu'un motif musical perd en originalité du fait de sa récurrence dans des œuvres ultérieures revient à frôler l'assimilation entre originalité et nouveauté, alors même que cette dernière est expressément écartée en droit d'auteur. Cette confusion ouvre la voie à une insécurité juridique.

Sur le plan méthodologique, l'arrêt interpelle également par sa préférence pour l'audition subjective des juges au détriment d'une analyse musicologique approfondie. Cette posture s'inscrit dans une tendance plus large de la jurisprudence à intégrer la perception du public dans les litiges en contrefaçon musicale. Or, comme nous l'avons déjà souligné précédemment, cette inclusion soulève de réels problèmes de sécurité juridique. Quel est ce "public de référence" dont on prétend adopter le point de vue? La jurisprudence tend à évoquer celui de "l'auditeur moyen". Mais cette notion reste floue. Un musicien amateur ou non professionnel peut-il encore être considéré comme un auditeur moyen? Où placer la frontière entre l'oreille profane et l'oreille avertie? Faute de délimitations claires, ce critère s'avère trop imprécis et ouvre la porte à une subjectivité judiciaire difficilement contrôlable.

L'incertitude est d'autant plus préoccupante que la Cour ne répond pas de manière satisfaisante à certaines interrogations essentielles. Concernant l'ampleur de ressemblance nécessaire pour conclure à l'absence d'originalité, la motivation reste vague: la Cour affirme simplement que les similitudes lui apparaissent "manifestes", sans proposer de grille d'analyse. Quant à la question de savoir si la perception auditive doit se limiter à une écoute unique ou nécessiter plusieurs auditions, la décision ne fournit aucune réponse. L'absence de réponse concrète à la deuxième question et l'absence totale de réponse à la troisième sont particulièrement regrettables. Elles confirment, s'il en était besoin, les limites méthodologiques du critère de la perception du public, et renforcent l'insécurité juridique qui en découle.

⁶⁸ J. CABAY, "L'originalité d'une œuvre musicale", *op. cit.*, p. 524.

En définitive, si cet arrêt a le mérite de contribuer à la réflexion jurisprudentielle sur l'originalité musicale, il met en évidence les incertitudes persistantes quant à ses critères d'appréciation. L'usage flou de notions comme celle de l'auditeur moyen, combiné à une méthodologie peu rigoureuse, nuit à la prévisibilité des décisions et, par conséquent, à la sécurité juridique.

7. Le Jazz et les Enjeux de l'Originalité en Droit d'Auteur

7.1 Les caractéristiques des "jazz sessions"

Prenons le temps de parler d'un style de musique en particulier: le jazz, et plus particulièrement des *jazz sessions*. Lors des *jazz sessions*, les musiciens dialoguent sans répétition préalable, souvent à partir de standards reconnus. Chaque musicien s'approprie la structure pour y ajouter sa propre touche⁶⁹.

Comment le droit d'auteur peut-il appréhender une création telle qu'une improvisation en jazz, qui est, certes, originale dans son expression, mais qui repose sur la structure d'un morceau préexistant lui-même protégé⁷⁰?

7.2 La protection juridique des improvisations en jazz

Tout d'abord rappelons que, chez les états-unien, les morceaux de jazz peuvent bénéficier du "*fair use*". En effet, en Europe, le droit d'auteur repose sur un système strict d'exceptions légales, tandis qu'aux États-Unis, le "*fair use*", consacré par l'article 107 du Copyright Act⁷¹, permet d'assouplir le droit exclusif en évaluant l'utilisation d'une œuvre à travers quatre critères⁷² qui sont au cœur de ce qu'on appelle le "test de transformativité"⁷³.

Le test de transformativité consiste à analyser le contenu, le contexte et l'objectif de l'œuvre initiale, avant de déterminer si l'usage en question les altère de manière significative, en contribuant à l'enrichissement des arts et à la création d'une nouvelle expression originale⁷⁴. La Cour suprême des États-Unis considère qu'une œuvre est transformative lorsqu'elle ajoute

⁶⁹ Pour plus d'indications sur le fonctionnement de l'improvisation en jazz, voyez J. AEBERSOLD, "How to Play Jazz and Improvise", in *J. Aebersold Jazz*, New Albany, 1992.

⁷⁰ "Jazz Has Got Copyright Law and That Ain't Good", *Harvard Law Review*, 2005, Vol. 18, No. 6, p. 1941.

⁷¹ Art. 107 du Code des États-Unis d'Amérique, Titre 17— Droit d'auteur (loi de 1976 sur le droit d'auteur).

⁷² Ces 4 critères sont: 1) Le but et le caractère de l'usage, et notamment la nature commerciale ou non de celui-ci ou sa destination à des fins éducatives et non lucratives; 2) la nature de l'œuvre protégée; 3) le volume et l'importance de la partie utilisée par rapport à l'ensemble de l'œuvre protégée; et 4) l'incidence de l'usage sur le marché potentiel de l'œuvre protégée ou sur sa valeur.

⁷³ V.-L., BENABOU, "Les oeuvres transformatives à l'épreuve du droit d'auteur et de l'intelligence artificielle", in *Arts-Loi // Kunst-Wet*, 1^{re} éd., Bruxelles, Larcier-Intersentia, 2024, pp. 21-39.

⁷⁴ *Ibid.*

un élément nouveau, possède une finalité distincte ou un caractère différent, et modifie l'originale par une nouvelle forme d'expression, de signification ou de message⁷⁵.

Cependant, comme le rappelle J. Cabay, ce principe de "*fair use*" n'a jamais trouvé place parmi nos exceptions légales⁷⁶.

Un jugement de 1963 de la Justice de paix de Liège⁷⁷ illustre cette rigidité. En effet, la SABAM avait poursuivi des musiciens ayant improvisé sur des œuvres existantes et le juge avait conclu à une violation du droit d'auteur. La décision repose sur l'idée que seul l'auteur peut faire des arrangements sur son œuvre et que même une improvisation libre pouvait constituer une contrefaçon si elle reprenait des éléments reconnaissables.

Cependant, la jurisprudence belge et européenne a depuis évolué. La perception du public devient un élément clé dans l'évaluation de la contrefaçon, notamment en matière de parodie. L'arrêt *Deckmyn*⁷⁸ de la C.J.U.E. insiste sur la nécessité d'un juste équilibre entre le droit d'auteur et la liberté d'expression. De même, comme vu précédemment dans l'affaire *Pelham*⁷⁹, la Cour a estimé que le *sampling* pouvait être permis si l'échantillon n'était pas reconnaissable ou qu'il pouvait être légitimé par une exception si une interaction artistique était démontrée.

J. Cabay soutient que ces principes pourraient s'appliquer aux *jazz sessions*: interdire une pratique essentielle au jazz, où l'improvisation repose sur la reconnaissance des standards par les musiciens et le public, serait une atteinte disproportionnée à la liberté artistique. Une juridiction nationale, aujourd'hui, pourrait s'appuyer sur le droit européen pour interpréter les exceptions au droit d'auteur de manière plus souple et préserver cette tradition musicale⁸⁰.

Il plaide pour que le droit d'auteur ne vienne pas étouffer la spontanéité du jazz et sa dimension culturelle. Il défend l'idée que la reconnaissance par le public des œuvres préexistantes ne devrait pas automatiquement conduire à une interdiction, mais au contraire être vue comme une confrontation intellectuelle légitime entre le passé et l'innovation musicale⁸¹.

Cependant, plusieurs juristes interrogés (B. Vanbrabant, A. Strowel, A. Beelen) estiment néanmoins peu probable l'adoption d'un "*fair use* européen"⁸². Le droit continental privilégie la sécurité juridique et la prévisibilité, ce qui rend un test ouvert difficilement transposable.

⁷⁵ Decision Campbell, 510 U.S. (1994), p. 579.

⁷⁶ J. CABAY et J. VANHERPE, "Jazz et droit d'auteur: On the sunny side of the street ?", in *Révérances to Marie-Christine Janssens*, Gent, Owl Press Legal, 2024, pp. 160-161.

⁷⁷ J.L., 1963-1964, p. 183.

⁷⁸ C.J.U.E., *Deckmyn c. Vandersteen*, 3 septembre 2014, C-201/13, EU:C:2014:2132.

⁷⁹ C.J.U.E., 29 juillet 2019, *Pelham et Haas c. Hütter et Schneider-Esleben*, C-476/17, EU:C:2019:624.

⁸⁰ J. CABAY et J. VANHERPE, "Jazz et droit d'auteur", *op. cit.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Voir Annexes 6,7 et 8: retranscription interview Bernard Vanbrabant, Alain Strowel et Axel Beelen.

La culture juridique continentale reste attachée à des exceptions fermées, et non ouvertes telles qu'aux États-Unis, rendant tout alignement peu réaliste à court ou moyen terme.

La jurisprudence européenne récente, notamment à travers les affaires *Deckmyn* et *Pelham* a introduit dans le cas de procès pour contrefaçon le critère suivant: la perception du "public de référence"⁸³. Comme vu précédemment, cette définition reste juridiquement floue et sujette à interprétation.

Rappelons que le droit d'auteur, à la différence des autres droits intellectuels, ne vise pas à protéger ce qui est reconnaissable ou identifiable, mais ce qui est original. Or, le "public de référence" ne peut, par définition, reconnaître que ce qui lui est familier. Autrement dit, ce critère tendrait à valoriser l'émergence du nouveau, puisque le "public de référence" ne pourra jamais reconnaître quelque chose qui n'existait pas. En poursuivant ce raisonnement, on glisse insidieusement vers une logique de nouveauté — qui, rappelons-le, n'est pas une condition pour bénéficier du droit d'auteur. Ce critère peut créer une confusion entre originalité et nouveauté, et par conséquent mettre à mal le principe de sécurité juridique.

Une meilleure solution face à la problématique des *jazz sessions* consisterait à revenir au fondement même de la condition d'originalité: si l'improvisation traduit une démarche personnelle, elle est originale et donc protégée, même si elle repose sur une œuvre antérieure.

Ce raisonnement s'inscrit dans la logique de l'arrêt *Manitas de Plata* de la Cour de cassation française⁸⁴. Dans cette affaire, la juridiction française a reconnu que, bien que le musicien s'inspirait du répertoire folklorique flamenco pour improviser, ses interprétations portaient l'empreinte de sa personnalité par des variations stylistiques, un accompagnement propre et une capacité à créer de nouveaux morceaux. Ce faisant, elle considère que la condition d'originalité est remplie.

Transposer ce raisonnement au jazz permettrait de sortir de l'impasse: la protection ne dépendrait plus de la reconnaissance par le public, mais de l'empreinte personnelle du musicien.

En définitive, cette question dépasse le seul jazz: elle invite à repenser le droit d'auteur face aux créations collectives, éphémères ou improvisées. Plutôt qu'un "*fair use*" difficilement transposable, une relecture audacieuse des exceptions existantes, couplée à une reconnaissance explicite de l'improvisation comme forme d'expression originale, offrirait une voie équilibrée. Sans cela, le droit risquerait de fossiliser un art dont la beauté réside précisément dans sa spontanéité.

⁸³ CABAY, J., "Qui veut gagner son procès? - L'avis du public dans l'appréciation de la contrefaçon en droit d'auteur", *Auteurs et Média*, 2012, vol. 2012, n° 1, pp. 18-26.

⁸⁴ Cass. fr. 1re civ., 1er juillet 1970, *Bull. civ.*, I, n° 228; D., 1970, pp. 735 et s.

8. L'arrêt *Infopaq*: Un Arrêt Fondamental en Droit d'Auteur

8.1 Présentation de l'affaire

Il y a un arrêt fondamental en droit d'auteur que nous nous devons d'exposer dans cette contribution: l'arrêt *Infopaq*⁸⁵.

Commençons par présenter les faits. Infopaq est une entreprise danoise qui exploitait un service de veille médiatique en numérisant et analysant des articles de presse publiés dans divers journaux. Son système comprenait plusieurs étapes: notamment, la numérisation, le traitement par reconnaissance optique de caractères (OCR) et le stockage et l'extraction de courts extraits. En effet, Infopaq scannait des journaux en version papier pour les convertir en format numérique. Ensuite, le texte des images numérisées était extrait. Et enfin, le logiciel d'Infopaq identifiait des mots-clés dans les articles et extrayait des segments de 11 mots autour de ces termes. Ces extraits étaient ensuite envoyés aux clients d'Infopaq.

L'association Danske Dagblades Forening (DDF), qui représente les éditeurs de journaux danois, a contesté ces pratiques en affirmant qu'Infopaq reproduisait des extraits d'articles sans autorisation et violait ainsi le droit d'auteur. Infopaq, de son côté, soutenait que des extraits aussi courts ne pouvaient pas être protégés par le droit d'auteur.

L'affaire soulevait la question de savoir si la reproduction de courts extraits (11 mots) d'un texte protégé pouvait constituer une violation du droit d'auteur et si ces extraits pouvaient eux-mêmes être protégés par le droit d'auteur en tant qu'éléments originaux d'une œuvre.

8.2 La reconnaissance de l'originalité des extraits courts

La Cour rappelle que la protection par le droit d'auteur repose sur un critère central: l'originalité. Elle se fonde sur la directive 2001/29/CE, qui ne définit pas précisément cette notion, et sur la jurisprudence antérieure pour affirmer qu'une œuvre est protégée dès lors qu'elle constitue une création intellectuelle propre à son auteur.

La Cour estime qu'un passage d'une œuvre, aussi court soit-il, peut être protégé si ce fragment est original et reflète l'empreinte intellectuelle de l'auteur. Ce raisonnement empêche que seule la reproduction de textes longs soit protégée et empêche les utilisateurs de contourner le droit d'auteur en copiant des portions d'œuvres. Autrement dit, si un texte, aussi court soit-il, répond à la condition d'originalité, il peut être protégé par le droit d'auteur.

⁸⁵ Cour de justice, *Infopaq International A/S contre Danske Dagblades Forening*, 16 juillet 2009, C-5/08.

La directive 2001/29/CE établit que la reproduction d'une œuvre, même partielle, est soumise à autorisation. La Cour applique cette règle aux étapes du processus Infopaq.

- Définition de la reproduction: La Cour considère que la numérisation, la reconnaissance optique de caractères (OCR) et l'extraction d'extraits constituent un acte de reproduction au sens de l'article 2 de la directive.
- Portée de la reproduction partielle: Infopaq prétendait que ses extraits de 11 mots ne constituaient pas une reproduction substantielle des œuvres. La Cour rejette cette argumentation en affirmant que toute reproduction, même partielle, peut tomber sous le champ du droit d'auteur si elle concerne un élément original de l'œuvre.

Infopaq invoquait l'article 5(1) de la directive 2001/29/CE, qui autorise des copies temporaires d'œuvres sous certaines conditions, notamment si elles font partie intégrante d'un processus technologique et n'ont pas d'importance économique indépendante.

- Application stricte des critères de l'exception: La Cour rappelle que cette exception est d'interprétation stricte. Une reproduction temporaire n'est légale que si elle remplit cinq conditions cumulatives: (1) elle est temporaire, (2) elle est transitoire ou accessoire, (3) elle fait partie intégrante d'un processus technologique, (4) son unique objectif est de permettre une transmission dans un réseau entre tiers par un intermédiaire ou une utilisation licite et (5) elle n'a pas de signification économique propre.
- Application au cas d'Infopaq: La Cour estime que certaines étapes du processus notamment la numérisation et le stockage des extraits, ne remplissent pas toutes ces conditions. Les extraits de 11 mots avaient une valeur économique propre puisqu'ils étaient transmis aux clients d'Infopaq, ce qui excluait l'application de l'exception.

La Cour établit un parallèle entre l'évaluation de l'originalité et celle de la contrefaçon. Elle rappelle que, pour déterminer si un extrait constitue une violation du droit d'auteur, il faut considérer:

- L'empreinte de l'auteur: Si un fragment porte l'empreinte intellectuelle de l'auteur, sa reproduction peut constituer une atteinte au droit d'auteur.
- L'appréciation globale: Il convient de se focaliser sur les ressemblances plutôt que sur les différences entre un extrait et l'œuvre originale.

L'arrêt Infopaq clarifie plusieurs aspects du droit d'auteur dans l'Union européenne:

- L'originalité prime sur la quantité: Un extrait court peut être protégé s'il reflète un choix créatif.
- Une reproduction partielle peut être une contrefaçon: Si un extrait est original, sa reproduction non autorisée est interdite.
- L'exception de copie temporaire est restreinte: Une entreprise ne peut pas s'appuyer sur cette exception si elle tire un avantage économique des extraits reproduits.
- Le renforcement des droits des titulaires: L'arrêt empêche des pratiques comme celles d'Infopaq, qui visaient à exploiter des extraits d'œuvres protégées sans autorisation.

Cet arrêt a eu un impact considérable sur les pratiques de veille médiatique et d'agrégation de contenus, obligeant les entreprises à obtenir des licences pour reproduire même de courts extraits d'articles protégés. Et jusqu'à aujourd'hui, les principes découlant de cet arrêt ont été appliqués par la jurisprudence ultérieure. Une véritable ligne directrice est née à la suite de cet arrêt fondamental.

PARTIE II: INTELLIGENCE ARTIFICIELLE ET EQUILIBRE **DES INTERETS: ENTRE CONSONANCE ET DISSONANCE**

1. L'IA: un perturbateur de l'équilibre entre droit d'auteur et liberté d'expression

La première partie de ce travail a permis de mettre en lumière les tensions persistantes entre la liberté d'expression et la protection des droits d'auteur, deux piliers fondamentaux du droit contemporain dont l'équilibre reste délicat à atteindre. Cette réflexion trouve un prolongement nécessaire dans l'analyse d'un phénomène technologique émergent qui bouleverse en profondeur les cadres existants: l'IA.

L'IA suscite autant d'admiration que d'interrogations. Véritable prouesse technologique, elle s'impose désormais dans de nombreux domaines, transformant profondément nos façons de travailler, de créer et de communiquer. Bien plus qu'un simple outil d'automatisation, l'IA — et tout particulièrement les modèles génératifs — repose sur des techniques d'apprentissage profond (*deep learning*) capables de traiter d'immenses volumes de données pour en dégager du sens et produire des contenus originaux.

Ce progrès technologique a permis des avancées spectaculaires dans des domaines aussi variés que la reconnaissance vocale, la traduction automatique ou encore la création artistique et musicale. Cependant cette montée en puissance interroge les fondements mêmes du droit d'auteur: où s'arrête l'automatisation et où commence la création humaine? Peut-on encore parler d'"auteur" lorsqu'un algorithme est à l'origine de l'œuvre? Comment garantir la protection des œuvres utilisées pour entraîner ces systèmes?

C'est en raison de son mode de fonctionnement fondé sur la réutilisation d'œuvres existantes et de l'incertitude juridique qui l'entoure que l'IA vient perturber l'équilibre fragile entre droits exclusifs des créateurs et liberté d'expression. Elle intensifie les tensions existantes et oblige à repenser certains fondements du droit d'auteur à l'ère numérique.

Nous débuterons cette partie par une présentation synthétique du fonctionnement des systèmes d'intelligence artificielle, avant d'en examiner les implications juridiques dans le champ du droit d'auteur.

2. Les fondements de l'intelligence artificielle

2.1. Définition et fonctionnement

Tout d'abord, qu'est-ce que l'IA? Il existe plusieurs définitions, mais nous nous baserons sur celle-ci: "*La capacité d'une machine d'agir intentionnellement, de penser de façon rationnelle et de réagir adéquatement à l'environnement qui l'entoure*"⁸⁶.

Les systèmes d'IA, et plus particulièrement ceux reposant sur le *deep learning*, sont capables d'apprendre à partir de vastes ensembles de données et de modéliser des relations complexes. Cette capacité les rend particulièrement efficaces dans des domaines comme la reconnaissance d'images, la traduction automatique ou la prédiction de tendances⁸⁷. Leur fonctionnement, calqué sur le fonctionnement des réseaux de neurones des humains, repose sur un apprentissage autonome, rendu possible par l'analyse massive de données et leur compréhension par l'IA⁸⁸.

Concrètement, comment l'IA fonctionne? Conçus pour traiter des données, des informations, les ordinateurs ont besoin de deux éléments clés: un moyen interne de représenter ces informations et un mécanisme permettant de les transformer en résultat souhaité. Cette capacité de transformation incarne l'intelligence car un ordinateur ne peut produire une sortie pertinente que s'il a appris à le faire⁸⁹.

3. L'intelligence artificielle au service de la création musicale

3.1. Création musicale par IA: processus et mécanismes

Comment l'IA est utilisée pour la création de musique? Comme nous l'avons exposé précédemment, le *deep learning* a besoin d'une grande base de données pour être efficace. Dans cette banque de données, plusieurs types de fichiers différents existent, notamment, des partitions, des fichiers audios, des accords... Grâce à cette première phase d'apprentissage, l'IA assimile les structures musicales, les harmonies et les caractéristiques propres à chaque style musical.

Une fois qu'elle est suffisamment entraînée, l'IA peut générer une musique complète en intégrant tous les éléments nécessaires. Ce type d'IA soulève plusieurs problématiques au regard du respect du droit d'auteur. Par exemple si, dans la base de données nécessaires à l'entraînement de l'IA, il y a des œuvres musicales protégées par le droit d'auteur, il faut, en principe, l'autorisation du

⁸⁶ R. DEVILLE, N. SERGEYSSELS et C. MIDDAG, "Chapter 1 - Basic Concepts of AI for Legal Scholars", in *Artificial Intelligence and the Law*, 2^e éd., Bruxelles, Intersentia, 2023, p. 2.

⁸⁷ *Ibid.* p. 7.

⁸⁸ Voyez l'annexe 11 pour une petite note expliquant de façon plus complète le fonctionnement de l'IA.

⁸⁹ *Ibid.* p. 4.

titulaire du droit d'auteur en question, pour que l'IA puisse se servir de l'œuvre⁹⁰. Il existe certaines exceptions qui permettent de ne pas bénéficier de l'accord du titulaire du droit, celles-ci seront développées dans la partie suivante. Examinons maintenant le cadre légal naissant de l'intelligence artificielle.

4. Le cadre légal européen pour encadrer l'intelligence artificielle

4.1. Le règlement européen sur l'IA (IA Act)

Adopté à l'été 2024, le règlement européen sur l'intelligence artificielle (IA Act) constitue le premier cadre juridique majeur encadrant le développement, le déploiement et l'usage des systèmes d'intelligence artificielle au sein de l'Union européenne⁹¹. Fondé sur une approche graduée selon les niveaux de risque, il vise à concilier innovation technologique⁹², respect des droits fondamentaux et souveraineté numérique.

Le texte distingue quatre catégories de systèmes en fonction de leur niveau de dangerosité. Les systèmes à risque inacceptable⁹³, tels que la reconnaissance faciale en temps réel, la notation sociale ou les techniques de manipulation cognitive, sont interdits⁹⁴. Les systèmes à haut risque, utilisés dans des domaines sensibles comme le recrutement, la santé ou la justice, sont soumis à des obligations strictes, notamment une procédure d'évaluation de conformité avant mise sur le marché⁹⁵. Les systèmes à risque limité doivent satisfaire à des exigences de transparence, comme l'obligation d'informer clairement les utilisateurs qu'ils interagissent avec une IA, en particulier dans le cas des *deepfakes* ou des assistants conversationnels⁹⁶. Enfin, les systèmes à risque minimal ne sont soumis à aucune obligation contraignante, mais leur développement est accompagné par l'établissement volontaire de codes de conduite sectoriels, en coordination avec l'AI Office⁹⁷.

L'article 56 du règlement prévoit quant à lui l'élaboration de codes de conduite par les acteurs concernés (industrie, société civile, recherche), sous la supervision de l'AI Office. Ces codes devront garantir la mise à jour des informations sur les modèles, assurer une transparence

⁹⁰ J. VANHERPE, "Chapter 9 - AI and IP: Great Expectations" in *Artificial Intelligence and the Law*, 2^e édition, Bruxelles, Intersentia, 2023, p. 239.

⁹¹ Art. 1, Règlement (UE) 2024/1689 du Parlement européen et du Conseil du 13 juin 2024 établissant des règles harmonisées concernant l'intelligence artificielle et modifiant les règlements (CE) n° 300/2008, (UE) n° 167/2013, (UE) n° 168/2013, (UE) 2018/858, (UE) 2018/1139 et (UE) 2019/2144 et les directives 2014/90/UE, (UE) 2016/797 et (UE) 2020/1828 (règlement sur l'intelligence artificielle).

⁹² *Ibid.*

⁹³ A. BENSOUSSAN, J. BENSOUSSAN et V. BENSOUSSAN-BRULE, "8. - Systèmes d'IA interdits", in *Le règlement européen sur l'intelligence artificielle*, 1^{re} éd., Bruxelles, Bruylant, 2025, p. 61.

⁹⁴ Art. 5, *Ibid.*

⁹⁵ Art. 6, *Ibid.*

⁹⁶ Art. 50, *Ibid.*

⁹⁷ Art. 56, *Ibid.*

suffisante sur les corpus utilisés et permettre l'identification des risques systémiques. Si aucun code satisfaisant n'est adopté d'ici août 2025, la Commission pourra intervenir par voie d'actes d'exécution.

Un point particulièrement important pour le droit d'auteur réside dans l'article 53 du règlement qui impose aux fournisseurs de modèles d'IA à usage général, y compris génératifs, une série d'obligations de transparence. Ces derniers doivent documenter les données utilisées pour entraîner leurs modèles, indiquer si des œuvres protégées par le droit d'auteur ont été incluses dans ces corpus et expliquer les mesures prises pour assurer le respect des droits en vigueur. Fait notable, cet article 53 fait explicitement référence à l'exception de l'article 4 de la directive 2019/790, relatif à l'exception de fouille de textes et de données (*text and data mining*). Comme nous le verrons plus loin, cet article 53 semble étendre le champ d'application de l'article 4 de la directive 2019/790 aux IA.

Enfin, le respect du règlement sera assuré par un Comité européen de l'intelligence artificielle avec des sanctions pouvant atteindre 35 millions d'euros ou 7 % du chiffre d'affaires mondial⁹⁸.

Maintenant que nous avons exposé le cadre légal de l'intelligence artificielle, examinons quelles sont les implications concrètes avec le droit d'auteur.

5. IA Act et droit d'auteur: une articulation complexe

Il convient d'articuler ce règlement européen avec la directive 2001/29⁹⁹ ainsi que la directive 2019/790¹⁰⁰ sur le droit d'auteur.

5.1. Directive 2001/29/CE: modernisation du droit d'auteur à l'ère du numérique

La directive 2001/29/CE, a été adoptée le 22 mai 2001, elle avait pour but de moderniser et d'harmoniser les règles relatives au droit d'auteur et aux droits voisins dans l'Union européenne, en tenant compte des nouvelles technologies de l'information, telles qu'Internet et le numérique. Cette directive vise à fournir un cadre juridique pour la protection des œuvres dans

⁹⁸ Art. 99, Règlement (UE) 2024/1689 du Parlement européen et du Conseil du 13 juin 2024 établissant des règles harmonisées concernant l'intelligence artificielle et modifiant les règlements (CE) n° 300/2008, (UE) n° 167/2013, (UE) n° 168/2013, (UE) 2018/858, (UE) 2018/1139 et (UE) 2019/2144 et les directives 2014/90/UE, (UE) 2016/797 et (UE) 2020/1828 (règlement sur l'intelligence artificielle), *op. cit.*

⁹⁹ Directive 2001/29/CE du Parlement européen et du Conseil du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information.

¹⁰⁰ Directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE.

l'environnement numérique tout en équilibrant les intérêts des titulaires de droits et ceux des utilisateurs.

L'un des éléments centraux de cette directive est la confirmation des droits exclusifs des auteurs et autres titulaires de droits, tels que les artistes-interprètes et les producteurs de phonogrammes dans l'environnement numérique. Ces droits incluent le droit de reproduction, de communication au public et de mise à disposition des œuvres par des moyens électroniques. Ainsi, les auteurs conservent le contrôle sur la reproduction et la diffusion de leurs œuvres, y compris dans le cadre de l'Internet et des nouvelles technologies.

La directive établit également un droit de reproduction qui permet aux titulaires de droits de contrôler la reproduction de leurs œuvres, que ce soit sous forme physique ou numérique. Ce droit est particulièrement pertinent à l'ère du numérique, où la possibilité de faire des copies multiples et rapides de manière virtuelle pose de nouveaux défis pour la gestion des droits d'auteur.

En ce qui concerne les exceptions et limitations au droit d'auteur, l'article 5 de la directive prévoit des usages limités des œuvres protégées, notamment pour l'usage privé, l'enseignement, la recherche scientifique, la parodie et la citation. Toutefois, ces exceptions doivent être appliquées de manière stricte et ne peuvent intervenir que dans des circonstances spécifiques, telles que définies par chaque État membre. Par exemple, la directive autorise les copies pour usage privé, mais pas à des fins commerciales.

La directive 2001/29 aborde également la question de la protection des œuvres contre la copie et la distribution illégale en introduisant des mesures techniques de protection, telles que les DRM (*Digital Rights Management*¹⁰¹). Les titulaires de droits peuvent utiliser ces technologies pour contrôler l'accès aux œuvres numériques. La directive impose aux États membres de veiller à ce que ces mesures techniques ne soient pas contournées, tout en garantissant que les utilisateurs puissent accéder légitimement aux œuvres.

Un autre aspect essentiel de la directive concerne la responsabilité des intermédiaires, comme les fournisseurs de services Internet. Ces derniers sont responsables des contenus téléchargés par leurs utilisateurs, bien que la directive prévoie des exceptions de responsabilité pour certains services, comme ceux qui n'agissent qu'en tant qu'hébergeurs ou transmetteurs de contenu. Toutefois, ces intermédiaires peuvent être tenus responsables en cas de violation des droits d'auteur si leur rôle va au-delà de la simple gestion passive du contenu.

Enfin, la directive 2001/29 vise à harmoniser les législations nationales des États membres de l'UE afin d'éviter des divergences qui pourraient nuire au marché intérieur européen et à l'utilisation transfrontalière des œuvres. En somme, cette directive joue un rôle clé dans la protection des droits d'auteur dans l'ère numérique, en tentant de concilier les intérêts des créateurs et du public. Cependant, elle a également suscité des débats sur ses effets,

¹⁰¹ Il s'agit d'un ensemble de technologies et de pratiques qui permettent de protéger les droits d'auteur.

notamment en ce qui concerne les mesures techniques et les exceptions au droit d'auteur. Cette directive a été complétée quelques années plus tard par la directive 2019/790.

5.2. Directive 2019/790: adaptation aux défis numériques

La directive 2019/790, adoptée par le Parlement européen et le Conseil le 17 avril 2019, a pour objectif de moderniser le cadre législatif européen en matière de droit d'auteur afin de l'adapter aux défis de l'ère numérique. Cette directive introduit plusieurs réformes majeures, en particulier pour les plateformes de partage de contenu en ligne.

L'une des principales nouveautés réside dans l'imposition de nouvelles obligations aux plateformes de partage de contenu, comme YouTube ou Facebook désormais responsables des contenus téléchargés par leurs utilisateurs. Ces plateformes doivent prendre des mesures efficaces pour prévenir le téléchargement d'œuvres protégées sans autorisation, notamment en utilisant des technologies de filtrage. Ce changement renverse la présomption de non-responsabilité dont bénéficiaient les plateformes auparavant, au titre du régime "*safe harbor*" (abri sûr). Le "*safe harbor*" désigne un régime de responsabilité limitée instauré par la directive 2000/31/CE, qui exonère certains prestataires intermédiaires (comme les hébergeurs ou fournisseurs d'accès) de responsabilité pour les contenus tiers, à condition qu'ils respectent des critères stricts de neutralité et qu'ils agissent promptement en cas de notification d'un contenu illicite¹⁰².

La directive introduit également un droit pour les éditeurs de presse sur l'utilisation de leurs articles par des services en ligne, tels que les moteurs de recherche et les agrégateurs de nouvelles. Ces derniers doivent obtenir une licence pour utiliser des extraits d'articles de presse, afin de garantir aux éditeurs une rémunération pour l'exploitation de leur contenu. Ce droit voisin, réservé aux éditeurs de presse, permet de mieux les protéger face à l'utilisation de leurs œuvres sur Internet.

Dans un souci de flexibilité, la directive étend certaines exceptions et limitations au droit d'auteur, notamment dans le cadre de l'enseignement et de la recherche scientifique. Ainsi, elle facilite l'utilisation des œuvres dans l'enseignement en ligne, notamment via les plateformes d'apprentissage à distance, tout en respectant les droits des créateurs. De plus, elle introduit des exceptions permettant l'utilisation de données pour l'analyse par l'IA dans des projets de recherche, de *data mining* et d'analyse de texte, dans des conditions spécifiques.

¹⁰² F. GEORGE et J. HUBIN, "Les prestataires intermédiaires de la société de l'information face au droit commun de la responsabilité extracontractuelle", *A. & M.*, 2018, n° 2017/3, pp. 209-210.

Cette extension des exceptions du droit d'auteur bénéficiera de développements ultérieurs plus approfondis.

Enfin, la directive modifie également la gestion des droits d'auteur en matière de cession d'œuvres, garantissant une rémunération équitable si les œuvres des créateurs sont utilisées de manière plus rentable que prévu initialement.

En résumé, la directive 2019/790 vise à équilibrer la protection des créateurs et titulaires de droits d'auteur tout en répondant aux besoins d'innovation et d'accès à l'information dans un monde numérique. Revenons à l'IA Act.

5.3. Incohérences entre IA Act et directives européennes

Tout d'abord, dans quelle catégorie de l'IA Act peut-on classer les IA génératives de contenus musicaux?

Elle peut être considéré comme étant une IA à risque limité donc elle doit respecter des obligations de transparence¹⁰³. Comme expliqué précédemment, pour pouvoir fonctionner, l'IA générative a besoin de grandes bases de données pour s'entraîner et en vertu de cette obligation de transparence, les fournisseurs d'IA doivent utiliser des données pertinentes, exactes et mises à jour afin d'éviter les biais et garantir des décisions équitables. Ils assurent la traçabilité des sources, documentent les méthodes de collecte et mettent en place une supervision humaine pour prévenir toute discrimination. Grâce à cela, les auteurs pourront vérifier si leurs œuvres ont été utilisées et le cas échéant, de quelle façon elles auront été utilisées¹⁰⁴.

Comme mentionné précédemment, la directive 2019/790 prévoit des exceptions permettant l'utilisation de données dans des projets de recherche, de fouille et d'analyse de texte. L'article 4, qui consacre l'exception pour fouille et analyse de textes de cette directive, pose un problème.

Concrètement, l'exception prévue à l'article 4 de la directive 2019/790 permet la fouille de données sans autorisation, y compris à des fins commerciales, tant que l'auteur n'a pas expressément refusé cet usage par un signal technique lisible par machine. L'exception pour fouille et analyse de textes peut être interprétée comme étant une autorisation de "*fouiller pour fouiller*"¹⁰⁵.

¹⁰³ Art. 53, 55, *Ibid.*

¹⁰⁴ A. BENSOUSSAN, J. BENSOUSSAN et V. BENSOUSSAN-BRULE, "15. - Questions juridiques transverses", p. 107 *op. cit.*

¹⁰⁵ V.-L. BENABOU, "Les oeuvres transformatives à l'épreuve du droit d'auteur et de l'intelligence artificielle", in *Arts-Loi // Kunst-Wet*, 1^{re} éd., Bruxelles, Larcier-Intersentia, 2024, p. 37.

Comme le rappellent les travaux préparatoires de la directive, mais aussi A. Strowel et A. Beelen dans leurs interviews¹⁰⁶, l'article 4 n'a jamais été pensé pour encadrer l'entraînement des IA génératives. Son objectif initial était de faciliter le développement de moteurs de recherche, d'outils statistiques, pas de permettre à des entreprises commerciales d'aspirer massivement des œuvres culturelles pour entraîner des modèles génératifs. Or, l'art. 53 de l'IA Act semble indiquer que l'art. 4 de la directive 2019/790 s'applique également pour l'IA.

Ce glissement d'interprétation a des conséquences juridiques majeures: le droit d'auteur risque de se voir contourné par un usage extensif d'une exception qui n'avait pas été conçue pour cela. En d'autres termes, l'IA Act — en prétendant encadrer l'IA — contribue paradoxalement à affaiblir la portée effective du droit d'auteur. Pour reprendre une formule d'A. Strowel dans son interview: *"l'IA Act tire une balle dans le pied du droit d'auteur européen"*¹⁰⁷.

Quid des auteurs de chansons créées bien avant l'essor de l'IA, dont les œuvres sont désormais absorbées dans des bases d'entraînement? Ces créations se retrouvent rétroactivement exposées à des usages non consentis, dans un cadre juridique encore largement lacunaire. Ce constat met en lumière un paradoxe fondamental: en principe, une cession de droits ne peut porter que sur des modes d'exploitation connus au moment de la cession. Or, l'exception permettant l'utilisation d'œuvres à des fins d'entraînement algorithmique revient, dans les faits, à autoriser un mode d'exploitation apparu ultérieurement, indépendamment de toute cession préalable. Cette tension soulève une question essentielle: peut-on tolérer, au nom de l'innovation technologique, une telle brèche dans le principe de maîtrise de l'auteur sur les usages de son œuvre?

Il apparaît dès lors que l'article 4, tel qu'interprété aujourd'hui, est trop large, trop permissif et ouvre la voie à des abus systémiques qui fragilisent encore davantage les droits des créateurs.

Afin de mieux saisir les limites pratiques du régime actuel, considérons un exemple hypothétique inspiré des usages contemporains de l'IA générative.

Une entreprise T. développe un modèle d'intelligence artificielle capable de générer automatiquement des morceaux originaux, après avoir entraîné son système sur un corpus de plus de 100.000 chansons extraites d'Internet. Parmi ces titres, figure l'œuvre de X., un artiste indépendant. Il a composé et publié cette œuvre il y a dix ans sur Internet. Ce dernier n'a jamais donné son autorisation pour que son œuvre soit utilisée par l'IA, d'autant qu'à l'époque, l'idée même d'un entraînement algorithmique n'existait pas. Aujourd'hui, pourtant, son œuvre a été utilisée sans son consentement explicite. Grâce à elle et à toutes les autres, l'IA a pu générer plusieurs chansons présentant des similitudes stylistiques ou structurelles. Ces chansons ont ensuite été commercialisées par l'entreprise T., sans que X. ne perçoive la moindre rémunération, ni ne soit informé de l'utilisation de son œuvre dans le processus de création algorithmique.

¹⁰⁶ Voir Annexes 7 et 8: retranscriptions interviews Alain Strowel et Axel Beelen.

¹⁰⁷ Voir Annexe 7: retranscription Interview Alain Strowel.

À la lumière du droit européen, l'entreprise pourrait se prévaloir de l'exception de fouille de textes et de données (TDM) prévue à l'article 4 de la directive 2019/790, laquelle autorise l'analyse automatisée d'œuvres protégées à des fins de fouille, sauf opposition expresse du titulaire de droits. Ce cadre, conçu à l'origine pour la recherche de données textuelles, voit son champ d'application s'étendre progressivement. En effet, l'article 53 du règlement sur l'intelligence artificielle (IA Act), dans sa version adoptée, peut être interprété comme élargissant le champ d'application de la directive 2019 aux modèles d'intelligence artificielle à usage général, en reconnaissant que ces systèmes nécessitent des données d'entraînement issues de sources protégées par le droit d'auteur. Cette articulation entre les deux textes valide en pratique l'utilisation massive d'œuvres dans l'entraînement algorithmique, même si ces œuvres ont été créées bien avant l'émergence de ces technologies.

Toutefois, l'absence de dispositif harmonisé¹⁰⁸ permettant d'exercer ce droit d'opposition soulève un problème fondamental de sécurité. Un droit théoriquement garanti devient, en pratique, inopérant. Ce mécanisme place les titulaires de droits d'auteur dans une situation de vulnérabilité, particulièrement les artistes indépendants, qui n'ont ni les outils techniques ni les moyens juridiques pour faire valoir leurs droits.

Le scénario fictif met ainsi en évidence un déséquilibre profond: l'exploitation des œuvres s'effectue sans consentement, ni transparence, ni mécanisme de contrôle clair, dans un cadre juridique qui, paradoxalement, valide ce prélèvement automatisé tout en prétendant garantir les droits des auteurs.

Ce cas fictif illustre donc, de manière exemplaire, les tensions juridiques suscitées par les pratiques d'entraînement des IA génératives. Cependant, comme nous l'aborderons dans la section suivante, la fiction rattrape la réalité.

6. Études de cas: litiges autour des IA génératives musicales

Avec le problème exposé au-dessus, nous sommes à l'aube de nouveaux litiges causés par l'IA.

Par ailleurs, des procès mettant en cause l'IA sont déjà en cours¹⁰⁹. Dans la mesure où ce travail se focalise sur l'industrie de la musique, nous nous concentrerons uniquement sur le cas Suno & Udio.

¹⁰⁸ Rappelons que l'art. 4 de la directive de 2019/790 mentionne juste des "*procédés lisibles par machine pour les contenus mis à la disposition du public en ligne*".

¹⁰⁹ A. STROWEL et F. WERY, "Chapitre 3 - L'appropriation de contenus protégés et la rémunération des créateurs", in *L'Intelligence Artificielle pour les juristes*, 1^{re} éd., Bruxelles, Larcier-Intersentia, 2025, p. 238.

6.1. L'affaire Suno & Udio

L'affaire Suno concerne une entreprise spécialisée dans la création musicale par IA. Elle a développé un programme d'IA capable de générer des musiques et des chansons en combinant paroles, chant, mélodie... Lancé publiquement le 20 décembre 2023, Suno a rapidement gagné en popularité grâce à son partenariat avec Microsoft, qui a intégré Suno comme *plugin*¹¹⁰ dans son programme Microsoft Copilot. Udio est également une entreprise spécialisée dans la génération musicale par intelligence artificielle. Celle-ci a été développée par Uncharted Labs, une entreprise fondée par d'anciens chercheurs de Google DeepMind.

Le 25 juin 2024, les trois principales maisons de disques – Sony Music Entertainment, Universal Music Group et Warner Music Group – ont intenté une action en justice contre Suno et Udio, les accusant d'avoir utilisé des millions de titres protégés par le droit d'auteur pour entraîner leurs modèles d'IA sans autorisation préalable. Selon elles, cette utilisation constitue une violation flagrante du droit d'auteur. La Recording Industry Association of America (RIAA) a ainsi déposé deux plaintes distinctes contre Suno¹¹¹ et Udio¹¹², dans les tribunaux fédéraux de New York et de Boston. Les plaignants réclament jusqu'à 150 000 dollars par œuvre dont les droits d'auteur auraient été violés, ce qui pourrait se traduire par des dommages et intérêts atteignant plusieurs milliards de dollars¹¹³.

Dans la première partie de cette contribution, nous avons déjà souligné l'importance de distinguer le plagiat de l'inspiration musicale. En raison du fait que la musique repose sur un ensemble de douze notes seulement, il est impossible de revendiquer la protection d'une simple suite d'accords. La mélodie est un critère déterminant pour établir un plagiat celui-ci est également repris dans les documents de plainte contre Suno & Udio.

Les plaignants ont découvert que l'utilisation de mots spécifiques décrivant les caractéristiques d'un morceau, comme la décennie de sa sortie, son genre musical, son sujet ou encore le style de l'artiste, peut conduire Suno & Udio à produire des fichiers musicaux ressemblant fortement aux œuvres protégées correspondant à ces descriptions. Pour rendre les comparaisons encore plus évidentes, ils ont spécifié les paroles de la sortie générée afin de mieux révéler d'éventuelles similitudes mélodiques et rythmiques avec des morceaux spécifiques. Cette méthode a été conçue pour repérer les enregistrements protégés qui auraient pu être utilisés dans l'entraînement de

¹¹⁰ Les plugins sont de petits modules additionnels qui permettent d'enrichir les fonctionnalités des applications web ou des logiciels de bureau.

¹¹¹ Voir Annexe 9 pour consulter la plainte qui a été déposée.

¹¹² Voir Annexe 10 pour consulter la plainte qui a été déposée.

¹¹³ Voir "Suno et Udio, des services de génération de musique par IA, poursuivis en justice pour violation de droits d'auteur" dans *Le Monde*, disponible ici: https://www.lemonde.fr/musiques/article/2024/06/25/suno-et-udio-des-services-de-generation-de-musique-par-ia-poursuivis-en-justice-pour-violation-de-droits-d-auteur_6243639_1654986.html (consulté le 5 avril 2025).

Suno & Udio, d'autant plus que la *startup* a tenté de masquer les œuvres ayant servi à l'apprentissage de son IA.

Les résultats du test confirment, selon les plaignants, que Suno & Udio ont bien copié des enregistrements protégés pour entraîner son modèle. Le niveau de ressemblance observé dans les sorties générées serait, selon les plaignants, impossible à atteindre sans un apprentissage direct à partir de ces œuvres. À titre d'exemple, Suno a produit vingt-neuf morceaux présentant des similitudes évidentes avec *Johnny B. Goode* de Chuck Berry, dont les droits sont détenus par Universal Music Group. En utilisant des mots décrivant un style "*Rock & Roll* des années 50, *rhythm & blues*, *blues* en 12 mesures, *rockabilly*, chanteur énergique", le système a généré un fichier contenant un refrain rythmiquement et mélodiquement très proche de l'original, avec des phrases similaires comme *Deep down in Louisiana close to New Orle*, rappelant la célèbre ligne "*Go Johnny, go, go*" du morceau original.

Ces correspondances sont également visibles dans des transcriptions musicales comparant la sortie de Suno avec la partition de l'enregistrement original. Pour les plaignants, il ne fait aucun doute que de telles similitudes mélodiques ne peuvent résulter que d'un entraînement basé sur des enregistrements protégés, ce qui constituerait une violation du droit d'auteur. Les plaignants incluent dans leur dossier des transcriptions musicales comparatives mettant en évidence les similitudes techniques et musicales entre certaines productions générées par Suno et les enregistrements protégés par le droit d'auteur auxquels elles ressemblent. Afin de faciliter la comparaison, chaque transcription de chanson protégée a été transposée dans la tonalité et/ou le registre vocal correspondant à la production de Suno concernée. Des marques rouges indiquent les notes identiques en hauteur et en rythme par rapport à l'original, tandis que les marques orange signalent les notes reprenant soit la hauteur, soit le rythme de l'original, mais pas les deux. Enfin, les notes qui conservent le même degré de l'échelle musicale mais avec une modalité différente (un exemple: le passage d'une tierce majeure à une tierce mineure) sont également notées en orange.

6.2. Enjeux juridiques majeurs

Comme expliqué précédemment, la liste d'exceptions du droit d'auteur prévues par la législation des États-Unis est plus souple que la nôtre grâce au concept de "*fair use*" qui est inexistant en Europe.

L'un des enjeux majeurs de ces procès est de déterminer si l'utilisation d'œuvres protégées pour l'entraînement d'une IA relève du "*fair use*" selon la législation américaine. M. Shulman, PDG de Suno, a reconnu que des œuvres protégées avaient été utilisées pour entraîner l'IA, mais il soutient que cet usage est légitime, invoquant le contexte d'apprentissage comme une exception

au droit d'auteur. Il affirme que la technologie de Suno ne se contente pas de reproduire du contenu existant, mais qu'elle génère des résultats entièrement nouveaux¹¹⁴.

Dans le rapport "Copyright and Artificial Intelligence, Part 3: Generative AI Training"¹¹⁵, publié en mai 2025, le U.S. Copyright Office¹¹⁶ examine en profondeur les implications juridiques de l'utilisation d'œuvres protégées par le droit d'auteur dans le cadre de l'entraînement des systèmes d'intelligence artificielle générative¹¹⁷.

Dans ce rapport, le U.S. Office ne tranche pas de manière définitive sur la question de savoir si l'entraînement d'IA sur des œuvres protégées peut être considéré comme un usage licite au regard de l'exception de "*fair use*". Il souligne que cette qualification dépend d'une analyse contextuelle et factuelle, fondée sur les quatre critères traditionnels: la finalité de l'usage et son caractère transformateur, la nature de l'œuvre, la quantité utilisée et l'effet de l'usage sur le marché¹¹⁸. L'Office insiste, d'ailleurs, sur le fait qu'aucun de ces critères ne s'applique de manière mécanique ou automatique et que seule une mise en balance au cas par cas, éclairée par les finalités fondamentales du droit d'auteur, permet d'en déterminer la portée¹¹⁹. Cela étant, il observe que les premier et quatrième facteurs (la transformativité de l'usage et l'impact économique sur le marché) auront probablement un poids déterminant dans l'analyse, en particulier compte tenu du volume, de la rapidité et de la puissance avec lesquels les IA peuvent générer des contenus susceptibles de concurrencer directement les œuvres originales¹²⁰.

Le rapport liste certains cas qui pourraient être qualifiés de "*fair use*" — par exemple, des utilisations à des fins de recherche non commerciale, sans reproduction directe des œuvres dans les sorties générées¹²¹ — tandis que d'autres, comme l'entraînement de modèles à partir de copies d'œuvres expressives obtenues depuis des sources illicites pour produire massivement du contenu concurrent sur le marché, seraient très probablement exclus du champ de l'exception¹²². Entre ces deux extrêmes, une large zone grise persiste, que seul le juge pourra clarifier en fonction des faits spécifiques.

Le rapport va plus loin en identifiant des risques d'atteinte au droit d'auteur à chaque étape du développement des IA génératives. Lors de la collecte et de la curation des données, il estime que

¹¹⁴ Voir "Major Record Labels Sue AI Music Generators" dans *Time*, disponible ici:

<https://time.com/6991466/record-labels-sue-ai-music-generator-startups/> (Consulté le 5/4/2025).

¹¹⁵ En réalité il ne s'agit pas du rapport définitif mais d'une "*Pre-Publication Version*", donc une "pré-version". La version définitive est sensée ressembler fortement à cette "pré-version".

¹¹⁶ Institution fédérale placée sous l'autorité du Congrès, le U.S. Copyright Office est chargé de l'enregistrement des œuvres, de la tenue des archives du droit d'auteur aux États-Unis, ainsi que de la formulation de recommandations techniques et législatives. Bien qu'il ne dispose pas d'un pouvoir juridictionnel, son rôle d'expertise en fait une référence influente pour les tribunaux et les législateurs.

¹¹⁷ U.S. Copyright Office, Copyright and Artificial Intelligence, Part 3: Generative AI Training, mai 2025.

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 32-73.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 74.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*, pp. 48-52

¹²² *Ibid.*, pp. 51-52.

la constitution de jeux de données à partir d'œuvres protégées implique clairement des actes de reproduction¹²³. Durant la phase d'entraînement, il relève que les œuvres ou des portions substantielles sont copiées temporairement en mémoire, que ces copies peuvent subsister suffisamment longtemps pour constituer des violations et que les poids du modèle entraîné peuvent eux-mêmes intégrer des éléments issus des œuvres sources¹²⁴. Ainsi, même la simple utilisation ou distribution ultérieure de ces poids pourrait être, à première vue, constitutive d'une contrefaçon.

Le rapport traite également des systèmes de *Retrieval-Augmented Generation* (RAG), qui permettent à un modèle d'accéder à des bases de données internes ou à des sources externes pour enrichir ses réponses. Là encore, l'Office considère que les reproductions de contenus protégés effectuées dans ce cadre sont susceptibles d'enfreindre le droit de reproduction¹²⁵. Enfin, en ce qui concerne les contenus générés, il est rappelé que certaines IA sont capables de produire des textes, images ou extraits sonores presque identiques à des œuvres originales, ce qui constitue une atteinte potentielle tant au droit de reproduction qu'au droit de création d'œuvres dérivées¹²⁶.

Dans ce contexte de grande insécurité juridique, les décisions judiciaires à venir dans les procès engagés contre les sociétés Suno et Udio s'annoncent particulièrement décisives. En l'absence de cadre législatif ou réglementaire clair aux États-Unis, le juge se retrouve en première ligne pour définir les contours du licite et de l'illicite. Ces affaires pourraient ainsi constituer les premières balises jurisprudentielles majeures en matière d'application de l'exception de "*fair use*" à l'IA, avec des conséquences déterminantes pour l'avenir de la création musicale, la protection des droits d'auteur et le développement technologique.

Ces affaires soulèvent des questions cruciales sur la relation entre l'IA et le droit d'auteur. Elles pourraient établir un précédent juridique quant à l'utilisation d'œuvres protégées pour l'entraînement des modèles d'IA et redéfinir les limites du "*fair use*" dans ce contexte. L'issue de ces procès est donc suivie de près par l'industrie musicale et les développeurs d'IA car elles pourraient influencer drastiquement le développement et l'exploitation commerciale des technologies d'intelligence artificielle appliquées à la musique. En somme, les affaires Udio et Suno ne se résument pas à de simples litiges techniques ou commerciaux; elles incarnent un débat fondamental sur la signification de "créer" à l'ère de l'intelligence artificielle.

Entre innovation, régulation et liberté, le droit se retrouve dans un rôle d'arbitre délicat mais indispensable.

¹²³ *Ibid.*, pp. 26-27.

¹²⁴ *Ibid.*, pp. 27-28.

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 30-31.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 31.

7.En synthèse

L'émergence de l'intelligence artificielle générative dans le domaine musical, à travers des plateformes comme Udio ou Suno, soulève une question centrale: comment concilier la liberté d'expression et la protection des droits d'auteur? D'une part, ces technologies offrent à chacun – qu'il soit artiste amateur, professionnel ou simple utilisateur – la possibilité d'explorer de nouvelles idées, de tester des concepts musicaux, de simuler des voix ou d'expérimenter avec différents styles dans un esprit créatif. Cela représente un prolongement naturel de la liberté artistique et, plus largement, de la liberté d'expression protégée par l'article 10 de la Convention européenne des droits de l'homme.

Cependant, cette liberté n'est pas absolue, surtout lorsqu'elle entre en conflit avec d'autres droits fondamentaux. Par exemple, lorsqu'un utilisateur génère une chanson qui imite la voix, le style ou l'univers d'un artiste connu sans son consentement, il pose la question de savoir s'il s'agit d'un acte d'expression légitime ou d'une violation des droits voisins, voire des droits de la personnalité. Ce phénomène comporte un double risque: d'une part, l'appropriation injustifiée de l'identité artistique d'autrui et d'autre part, la dévalorisation du travail humain, au profit d'algorithmes qui reproduisent des œuvres existantes, sans transparence ni compensation.

L'IA Act s'inscrit dans ce contexte complexe, cherchant à poser des limites précises aux usages abusifs de l'IA tout en garantissant un cadre éthique respectueux des droits fondamentaux. Le texte insiste sur la nécessité de renforcer la transparence des systèmes génératifs et sur l'importance du respect des valeurs européennes parmi lesquelles la liberté d'expression est essentielle. Cependant, comme nous l'avons démontré, celui-ci présente des lacunes, il est incontestable qu'il devra être amélioré. Le défi actuel consiste à tracer une ligne claire entre ce qui constitue une expression légitime et ce qui relève de la reproduction abusive.

PARTIE III: VERS UNE RECONCILIATION ENTRE LIBERTE ET PROTECTION?

Comme nous l'avons démontré, l'équilibre si délicat entre la liberté d'expression et la protection des titulaires de droits d'auteur a été complètement chamboulé par l'arrivée de l'IA. Il est impératif que des mesures soient prises afin de garantir un équilibre pour tous les acteurs du secteur musical.

L'IA est un nouvel outil d'expression pour ses utilisateurs, l'interdire purement et simplement entraverait, d'une part, cette liberté d'expression et, d'autre part, freinerait le progrès technologique de notre société. Afin de trouver le juste équilibre, la solution est de poser un cadre juridique adéquat.

Nous avons déjà parlé de l'IA Act, le premier texte législatif majeur portant sur l'intelligence artificielle qui est rentré en vigueur. Celui-ci prévoit en son article 56 l'élaboration d'un "code de bonne pratique" qui aura pour objectif de guider les fournisseurs de modèles d'IA afin de garantir leur conformité avec l'IA Act. Celui-ci, actuellement en développement par la Commission européenne, devrait être terminé pour mai 2025. Intéressons-nous à son état d'avancement ainsi qu'aux différents rapports ayant déjà été rendu.

1. Analyse critique des trois premières versions du Code de bonnes pratiques pour les IA à usage général

Entre novembre 2024 et avril 2025, trois versions différentes du Code de bonnes pratiques pour les intelligences artificielles à usage général ont été publiées. Elles montrent une évolution progressive dans la manière de traiter les questions liées au droit d'auteur, en particulier dans le secteur musical. Cette évolution est importante car les outils d'IA posent de nouveaux défis pour la protection des œuvres et le respect des créateurs.

La première version, publiée en novembre 2024, se veut ambitieuse sur le papier, mais reste très théorique. Elle propose une série de mesures concernant notamment l'instauration d'une politique interne de respect du droit d'auteur, la conformité au régime européen de fouille de textes et de données (TDM) et une certaine transparence sur les sources d'entraînement¹²⁷. Toutefois, aucun mécanisme de contrôle n'est prévu et il n'existe ni sanction ni garantie réelle pour les ayants droit. Dans le domaine de la musique, cela pose un problème: rien ne permet d'éviter

¹²⁷ First Draft General-Purpose AI Code of Practice, pp. 14-16.

concrètement l'utilisation non autorisée de chansons, de partitions ou d'enregistrements pour entraîner des IA.

La deuxième version, parue en décembre 2024, va plus loin. Elle propose des mesures plus précises et plus faciles à appliquer. Par exemple, les fournisseurs d'IA doivent exclure les contenus piratés, mettre en place des outils techniques comme des signatures numériques ou l'utilisation de "*Watermarks*"¹²⁸ et désigner un point de contact pour les ayants droit¹²⁹. Des sanctions internes sont également prévues en cas de non-respect. On voit aussi apparaître l'obligation d'utiliser des outils de détection automatique des œuvres et de respecter les signaux techniques (comme le fichier robots.txt¹³⁰).

Une autre avancée importante de cette deuxième version est la volonté de faire coopérer les différents acteurs du secteur (fournisseurs d'IA, artistes, organismes de gestion, etc.) pour fixer ensemble des standards clairs.

Enfin, la troisième version, publiée en avril 2025, cherche à simplifier et stabiliser le texte. Les engagements sont réorganisés autour de plusieurs grandes mesures qui couvrent notamment le respect des droits d'auteur, l'accès aux informations sur les contenus tiers, la prévention des usages illicites et la mise en place d'un mécanisme de dépôt de plainte¹³¹.

Ce texte introduit un point essentiel: la responsabilité du fournisseur reste engagée même quand il fait appel à des sous-traitants pour collecter ou annoter les données. Cela renforce la chaîne de confiance dans l'écosystème de l'IA.

Une attention particulière est également accordée aux modèles *open source*. Le texte prévoit un régime un peu plus souple pour ces outils très utilisés dans la recherche et la création musicale. Cela permet d'éviter une régulation trop lourde, tout en maintenant un minimum de transparence. Enfin, les ayants droit disposent désormais d'un accès renforcé grâce à un point de contact et à un système de plainte en ligne.

En résumé, ces trois versions du Code montrent une volonté claire d'avancer vers un encadrement plus responsable et plus adapté aux réalités du terrain. Si le premier projet était encore trop vague, les deux suivants introduisent des outils plus concrets, en renforçant la transparence et en donnant une place plus importante aux ayants droit. Cela reste un travail en construction, mais il offre des pistes intéressantes pour garantir un meilleur équilibre entre innovation technologique et respect des droits dans le domaine de la création musicale.

¹²⁸ Il s'agit d'une sorte de "tatouage numérique", on superpose un identifiant sur une œuvre numérique, celle-ci servant de protection contre toute utilisation non autorisée.

¹²⁹ Second Draft General-Purpose AI Code of Practice, pp. 20-21.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 23.

¹³¹ Third Draft of the General-Purpose AI Code of Practice COMMITMENTS BY PROVIDERS OF GENERAL-PURPOSE AI MODELS COPYRIGHT SECTION, pp. 2-3.

2. Vers une norme de référence en droit d'auteur algorithmique?

Si les différentes versions du Code de bonnes pratiques traduisent une volonté d'encadrement progressif, elles n'échappent pas à des critiques récurrentes quant à leur efficacité réelle.

Dès avril 2025, Reporters sans frontières a claqué la porte des négociations, dénonçant une gouvernance largement dominée par les intérêts industriels et l'absence de garanties solides en matière de protection de l'information¹³². Ce retrait symbolique met en lumière le déséquilibre possible entre les impératifs économiques et les droits fondamentaux dans la conception même du Code.

Sur un autre front, B. Maertens remet en question la pertinence de certaines obligations techniques imposées aux développeurs d'IA comme le respect de signaux de refus (robots.txt, balises spécifiques) dont la diversité rend leur mise en œuvre complexe et peu efficace¹³³. Selon lui, ces règles mal calibrées risquent d'appauvrir les données disponibles, de pénaliser les petits acteurs et d'entraver l'innovation européenne, sans avantage tangible pour la majorité des créateurs. Il affirme que l'entraînement des IA sur des contenus protégés ne nuit pas réellement aux artistes sauf dans les cas de reproduction à l'identique.

Cette vision est directement contestée par F. Hidalgo, qui met en lumière un phénomène de substitution silencieuse: dans un écosystème saturé par des œuvres générées automatiquement, la visibilité devient la première condition d'existence économique¹³⁴. Si les contenus humains sont noyés sous un flot de productions automatisées à bas coût, leur potentiel de diffusion et de rémunération s'effondre, non pas à cause d'une copie directe, mais par érosion de leur présence sur le marché. Ce mécanisme contribue à fragiliser l'ensemble du secteur culturel, en particulier la musique. Dans ce contexte, nous partageons pleinement l'analyse de F. Hidalgo: la protection des créateurs ne peut se limiter uniquement à empêcher la contrefaçon, elle doit aussi garantir des conditions d'exposition équitables dans un environnement numérique dominé par l'automatisation.

Des critiques plus structurelles sont formulées par A. Strowel qui exprime un scepticisme marqué quant à la portée du Code¹³⁵. Selon lui, la transparence, pourtant au cœur de l'article 53 de l'IA Act, reste un outil limité: les versions successives du Code montrent un affaiblissement progressif des obligations, tandis que le secret d'affaires protège les données d'entraînement de toute vérification réelle. Ce manque de contrôle, combiné à la localisation des grands acteurs de

¹³² RSF "RSF quitte les négociations du code de bonnes pratiques européen sur l'IA", consulté le 21/04/2025, disponible ici: <https://rsf.org/fr/rsf-quitte-les-n%C3%A9gociations-du-code-de-bonnes-pratiques-europ%C3%A9en-sur-l-ia>

¹³³ B. MAERTENS, "A planned code of practice would reinforce the EU's artificial intelligence copyright problem", in *Bruegel*, disponible ici: <https://www.bruegel.org/first-glance/planned-code-practice-would-reinforce-eus-artificial-intelligence-copyright-problem> (Consulté le 22/04/2025).

¹³⁴ Voir Annexe 1: retranscription interview Fabian Hidalgo.

¹³⁵ Voir Annexe 7: retranscription interview Alain Strowel.

l'IA en dehors de l'UE, engendre une asymétrie réglementaire préoccupante, comparable à celle que l'audiovisuel a tenté de corriger via la directive SMA¹³⁶. L'UE peine ici à imposer ses standards de manière effective.

A. Beelen, que nous avons interrogé à cet égard, confirme ces constats: il déplore un texte trop abstrait et édulcoré, influencé par les lobbys industriels¹³⁷. Le troisième projet du Code, selon lui, n'impose aucune obligation véritablement contraignante aux développeurs et laisse une nouvelle fois aux ayants droit la charge de la preuve. Or, ces derniers n'ont ni les ressources juridiques ni financières pour affronter des entreprises technologiques puissantes, souvent implantées hors d'Europe. Le risque est donc grand, selon lui, de voir le système se déséquilibrer au profit des nouveaux acteurs économiques, au détriment des créateurs et des structures qui les soutiennent.

3. Analyse du rapport PMP Strategy – CISAC (2024)

Le cabinet PMP Strategy¹³⁸ a été mandaté par la CISAC¹³⁹ afin de réaliser des études sur les enjeux économiques liés à l'intelligence artificielle et à la rémunération des créateurs. Basé sur des modélisations économiques et des données sectorielles, il met en évidence un déséquilibre profond dans la répartition de la valeur.

Le marché de la musique générée par IA pourrait atteindre 16 milliards d'euros d'ici 2028¹⁴⁰, porté par l'adoption croissante de ces technologies dans la publicité, les jeux vidéo ou les réseaux sociaux. Toutefois, cette croissance ne bénéficie pas aux créateurs: la majorité des modèles d'IA sont entraînés sur des œuvres protégées sans autorisation, ni rémunération.

Selon le rapport, cette situation pourrait engendrer une perte de revenus de 10 milliards d'euros pour les créateurs sur cinq ans¹⁴¹. Deux phénomènes sont en cause: la substitution progressive des contenus humains par des productions générées par IA et le déplacement de la rémunération vers les développeurs et plateformes exploitant ces outils.

¹³⁶ Directive (UE) 2018/1808 du Parlement européen et du Conseil du 14 novembre 2018 modifiant la directive 2010/13/UE visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des États membres relatives à la fourniture de services de médias audiovisuels (directive "Services de médias audiovisuels"), compte tenu de l'évolution des réalités du marché.

¹³⁷ Voir Annexe 8: retranscription interview Axel Beelen.

¹³⁸ Il s'agit d'un cabinet de conseil en stratégie indépendant, spécialisé notamment dans les secteurs culturels, numériques et audiovisuels.

¹³⁹ Il s'agit de la Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs. C'est une organisation non gouvernementale qui regroupe plus de 220 sociétés de gestion collective à travers le monde.

¹⁴⁰ PMP STRATEGY, *Etude impact de l'IA sur industrie musicale*, s.d., 2024, p. 63.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 71.

Le rapport souligne l'absence de cadre juridique contraignant¹⁴²: les artistes n'ont pas de moyens effectifs pour savoir si leurs œuvres ont été utilisées pour l'entraînement, ni pour s'y opposer. Les techniques de fouille de textes et de données (TDM), facilitées par les exceptions européennes, permettent une extraction massive sans transparence ni traçabilité. L'absence de consentement, de mécanismes de suivi et de rémunération équitable est décrite comme une défaillance systémique.

Pour répondre à ces enjeux, le rapport propose¹⁴³: une obligation de déclaration des données d'entraînement utilisées par les IA, la mise en place de licences obligatoires ou collectives pour assurer une rémunération équitable, le développement d'outils de traçabilité techniques (balises, empreintes numériques), le renforcement des moyens des sociétés de gestion collective et des politiques culturelles protégeant la diversité musicale à l'ère numérique.

En conclusion, le rapport appelle à une mobilisation des autorités publiques. Sans intervention rapide, la capacité des artistes à vivre de leur art pourrait être durablement compromise. L'innovation technologique ne peut se faire au détriment de la soutenabilité économique, sociale et culturelle du secteur musical. La musique, en tant que vecteur de mémoire et de sensibilité collective, mérite une régulation à la hauteur de ses enjeux.

4. Analyse du rapport de FairMuse

Le projet européen FairMusE (2023–2026), financé par Horizon Europe, vise à analyser les mutations de l'écosystème musical, dominé par les plateformes numériques et désormais bousculé par l'essor de l'IA. Coordonné par l'Université Catholique Portugaise, il articule droit, économie et politique culturelle autour de la notion d'équité¹⁴⁴.

Le rapport D2.1 de FairMusE retrace l'émergence progressive de l'équité dans le droit de l'UE:

De 1990–2001: priorité à l'harmonisation du droit d'auteur pour le marché intérieur. L'équité n'est qu'en filigrane, via les sociétés de gestion collective¹⁴⁵.

De 2002–2014: face à la crise du secteur et au piratage, l'UE introduit la transparence des organismes de gestion (directive 2014/26) et évoque l'équité dans les débats politiques¹⁴⁶.

¹⁴² *Ibid.*, p. 27.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 32.

¹⁴⁴ Pour plus d'information sur ce projet de recherche: <https://fairmuse.eu/about/>

¹⁴⁵ *Origins, goals and effects of EU law and policy in the online music sector*, s.d., 2024, p. 15.

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 16-17.

De 2015–2023: avec la montée en puissance des plateformes (Spotify, YouTube), l'équité devient un principe structurant, mobilisé dans le Digital Services Act, le Digital Markets Act et les politiques de diversité culturelle¹⁴⁷.

FairMusE propose une lecture dynamique de l'équité, au croisement de plusieurs dimensions: une redistribution plus juste des revenus dans les chaînes de valeur musicale, un accès équitable à la visibilité, notamment via des algorithmes de recommandation transparents, une responsabilisation des plateformes, considérées comme des acteurs culturels à part entière, et non de simples intermédiaires techniques.

Le projet FairMusE trace les contours d'une nouvelle gouvernance de l'écosystème musical, intégrant l'intelligence artificielle sans renoncer à la justice culturelle. L'équité devient ici un outil d'équilibre entre innovation, diversité et droits fondamentaux. Il appelle à dépasser une vision strictement juridique du droit d'auteur pour intégrer des enjeux sociaux et culturels plus larges.

5. Propositions pour une responsabilisation accrue des acteurs de l'IA musicale

Face aux bouleversements engendrés par l'IA générative dans le secteur musical, plusieurs pistes de réforme se dessinent, à la croisée du droit, de la technique et de l'économie. Ces propositions s'appuient non seulement sur les rapports européens (FairMusE, PMP Strategy), mais également sur une série d'entretiens menés avec des acteurs clés du secteur musical: juristes spécialisés en propriété intellectuelle, professeurs d'université, représentants de sociétés de gestion collective, artistes interprètes et auteurs-compositeurs. Ces témoignages de terrain permettent d'enrichir l'analyse juridique par une compréhension concrète des enjeux rencontrés par les professionnels.

5.1. Traçabilité obligatoire des œuvres utilisées

Le manque de contrôle sur l'utilisation des œuvres par les IA est une source majeure d'insécurité juridique. Il est donc proposé d'imposer une traçabilité rigoureuse des données d'entraînement via un registre qui documenterait l'origine, le statut juridique et les conditions d'accès aux œuvres utilisées. On pourrait, par exemple, se servir de la technologie *blockchain*.

La *blockchain* peut être définie comme étant une "*base de données libre d'accès dans laquelle sont stockées chronologiquement, sous forme de blocs non modifiables liés les uns aux autres, les transactions successives effectuées entre ses utilisateurs depuis sa création*"¹⁴⁸.

¹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 18-19.

¹⁴⁸ Dictionnaire Larousse: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/blockchain/188331>

Cette technologie est souvent évoquée comme outil de traçabilité performant. On pourrait donc envisager la possibilité qu'elle permette d'assurer une traçabilité des œuvres protégées par le droit d'auteur. Par ailleurs, dans un jugement du 20 mars 2025, le tribunal de Marseille s'est appuyé sur cette technologie comme mode de preuve pour établir la titularité des droits patrimoniaux d'auteur dans le cadre d'un procès de contrefaçon¹⁴⁹.

Cependant, l'efficacité de cette technologie dépend de la qualité des métadonnées et de leur interopérabilité entre bases de données (SABAM, GEMA, Spotify...). Actuellement, chaque société de gestion collective a son propre système. Strowel et Beelen insistent sur la nécessité de standardiser les formats avant d'étudier la possibilité d'intégrer cette technologie comme mode de traçabilité des œuvres.

5.2. Autorisation préalable et signal "*machine-readable*"

Malgré les avancées de la directive européenne de 2019, les mécanismes permettant aux titulaires de droits de s'opposer au *text and data mining* (TDM) restent largement inopérants. Comme le souligne O. Maeterlinck¹⁵⁰, l'absence d'un signal technique fiable empêche, en pratique, les créateurs d'exprimer clairement leur refus d'un tel usage de leurs œuvres. Cette situation porte atteinte au principe d'égalité devant la loi, dans le contexte des IA génératives, les artistes indépendants apparaissent structurellement désavantagés face aux plateformes qui exploitent leurs œuvres sans leur consentement, ni possibilité de réaction effective. Afin d'éviter que la charge de la preuve ne repose sur les ayants droit, un devoir de diligence renforcé doit être imposé aux développeurs d'IA, incluant: la désignation d'un *Copyright Officer*, la mise en place d'audits réguliers et des sanctions proportionnées en cas de manquement.

Par conséquent il est nécessaire de créer un standard européen unique de signalisation d'opposition, reconnu et pris en charge par tous les développeurs d'IA. Ou alors, on pourrait envisager une inversion de la logique actuellement retenue par la directive, en subordonnant l'usage des œuvres à un consentement exprès des titulaires de droits. Une telle approche permettrait d'éviter le paradoxe déjà évoqué, consistant à admettre, via une exception, un mode d'exploitation — en l'occurrence, l'entraînement algorithmique — qui n'était pas envisagé au moment de la cession initiale des droits. Ce paradoxe contrevient au principe selon lequel la cession de droits ne peut porter que sur des usages précisément identifiés et prévisibles au jour de sa conclusion.

¹⁴⁹ Tribunal judiciaire de Marseille, jugement du 20 mars 2025, N° RG 23/00046, N° Portalis DBW3-W-B7G-22WU.

¹⁵⁰ Voir Annexe 4: retranscription interview Olivier Maeterlinck.

5.3. Soutien à la création humaine: label "*Made by Humans*" et différenciation des contenus

La banalisation des œuvres générées par IA appelle à une reconnaissance spécifique de la création humaine. Un label "*Made by Humans*", proposé par Maeterlinck¹⁵¹, permettrait d'identifier et valoriser les œuvres 100 % humaines. En complément, des plateformes pourraient instaurer un modèle de répartition différenciée des revenus, accordant un avantage aux œuvres non générées ou non assistées par IA.

5.4. Fiscalité de l'IA: un fonds de soutien à la création

À l'instar d'A. Beelen et B. Vanbrabant, nous pensons que la création d'un fonds de soutien à la création humaine, financé par une taxe IA pourrait être une solution¹⁵². Celle-ci viserait les revenus issus de l'exploitation commerciale de contenus générés sur la base de corpus protégés. Bien que sa mise en œuvre soit juridiquement complexe – en raison, notamment, de l'absence de compétence fiscale européenne, comme le souligne A. Strowel¹⁵³ – elle reste un outil redistributif pertinent pour préserver l'écosystème créatif.

5.5. Régime de licence obligatoire: faisabilité juridique, limites économiques

Une licence obligatoire pour entraîner les IA sur des œuvres protégées est également envisageable sur le plan juridique. Cependant, comme l'expliquent Maeterlinck et Vanbrabant, le volume de données requis rend ce modèle difficile à appliquer individuellement¹⁵⁴. Des formules hybrides, combinant licences collectives et exonérations ciblées, pourraient être explorées.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Voir Annexes 6 et 8: retranscription interview Bernard Vanbrabant et Axel Beelen.

¹⁵³ Voir Annexe 7: retranscription interview Alain Strowel.

¹⁵⁴ Voir Annexe 4 et 6: retranscriptions interviews Olivier Maeterlinck et Bernard Vanbrabant.

5.6. Mieux informer les artistes: un enjeu fondamental

Enfin, lors des entretiens avec F. Hidalgo, J.-C. Lardinois, C. Martin et M. Lambermont, ceux-ci ont tous souligné une carence d'informations juridiques chez les musiciens. Beaucoup ignorent leurs droits, ce qui les rend vulnérables face aux grandes plateformes et aux nouveaux modèles d'exploitation¹⁵⁵.

Il est donc essentiel de proposer des formations juridiques intégrées aux parcours artistiques, de diffuser des guides simplifiés, des outils pratiques et de créer des structures d'accompagnement juridique au sein des sociétés de gestion ou des fédérations professionnelles.

Cette démocratisation du droit est une condition indispensable pour assurer l'effectivité des protections existantes.

5.7. En conclusion

Ces propositions ne visent pas à entraver la recherche ou le développement technologique, mais à garantir un équilibre durable entre innovation et protection des droits. Elles s'inscrivent dans une logique systémique, tenant compte des dynamiques économiques, culturelles et juridiques qui façonnent aujourd'hui l'écosystème musical européen. Responsabiliser les entreprises, c'est aussi reconnaître leur rôle actif dans la structuration des marchés culturels numériques et leur conférer des obligations proportionnelles à leur impact. C'est, en définitive, œuvrer pour une innovation au service de la création et non contre elle.

¹⁵⁵ Voir Annexes 1, 2, 3 et 5: retranscriptions interviews Fabian Hidalgo, Jean-Christophe Lardinois, Christian Martin et Mathis Lambermont.

6. Lien avec les droits fondamentaux: liberté d'expression et équité

L'utilisation de l'intelligence artificielle dans le domaine musical soulève des tensions profondes entre les droits exclusifs des titulaires de droits d'auteur et les droits fondamentaux que sont la liberté d'expression et le principe d'équité dans l'économie numérique.

La liberté d'expression artistique implique la possibilité de créer à partir de l'existant, d'explorer, de pasticher, de détourner ou d'innover par le biais de nouveaux outils, y compris les intelligences artificielles.

Cette même liberté prend une dimension supplémentaire lorsqu'elle est envisagée dans le contexte de l'innovation technologique. L'émergence de nouveaux outils, tels que les IA génératives, permet à des créateurs d'explorer de nouveaux horizons esthétiques, d'automatiser certains processus de composition ou de donner une voix à des artistes en situation de handicap. Le refus de reconnaître l'IA comme outil de création serait assimilé à une restriction indirecte de la liberté artistique.

Le principe d'équité, quant à lui, revêt une importance croissante dans le débat européen. Dans le secteur musical, il implique une répartition juste de la valeur entre les artistes, les producteurs, les plateformes et les utilisateurs. Comme le montre le rapport FairMusE, l'émergence de l'IA renforce les asymétries de pouvoir économique et de contrôle des données, risquant de marginaliser les créateurs au profit d'intermédiaires techniques. Cela suscite un besoin impératif de transparence dans les chaînes de valeur, d'accès aux mécanismes de gouvernance algorithmique et de redistribution plus équitable des revenus tirés de l'exploitation musicale.

Les sociétés de gestion collective, comme la SABAM ou PlayRight, sont appelées à jouer un rôle accru dans l'encadrement de l'usage des œuvres par les IA. L'équilibre à trouver repose sur la création d'un cadre juridique adapté permettant l'utilisation de l'IA tout en garantissant une juste rémunération aux ayants droit. Cet encadrement passera par des obligations de transparence, des audits de la provenance des données d'entraînement et des outils de traçabilité efficaces.

En conclusion, la solution pour équilibrer les intérêts entre les titulaires de droit d'auteur et la liberté d'expression à l'ère de l'IA passe inévitablement par la mise en place d'un cadre juridique clair, complet et adéquat. Tant que ce cadre ne sera pas établi et pleinement opérationnel, la balance des intérêts entre les différents acteurs ne sera jamais équilibrée.

CONCLUSION

Le monde évolue, la technologie progresse à une vitesse hallucinante et bouleverse l'ensemble des secteurs, y compris celui de la création musicale.

L'émergence de l'intelligence artificielle nous confronte directement à ce déséquilibre entre liberté d'expression et protection des titulaires de droit d'auteur. Cela nous oblige, en tant que société, à repenser en profondeur nos lois, qui ne sont pas adaptés à l'IA. Notre rôle, en tant que juristes, est de veiller à ce que le droit reste vivant, qu'il réponde aux souffrances et aux défis actuels. Bien sûr, ce travail est sans fin. À l'image de l'humain, le droit sera toujours perfectible. Mais n'est-ce pas là justement ce qui fait la beauté de cette noble et ancienne discipline? Sa capacité à se réinventer tout en restant fidèle à ses principes fondateurs, dont certains datent de l'époque romaine?

Notre contribution a démontré que le droit d'auteur est au cœur de ces tensions et souffre du manque de cadre juridique clair. Il doit désormais se redéfinir dans un monde où la frontière entre création humaine et production algorithmique se confond de plus en plus. Pour retrouver un équilibre entre la liberté d'expression et la protection des titulaires de droit d'auteur, il est indispensable que nos textes juridiques aillent plus loin, soient plus élaborés.

L'analyse des initiatives européennes (telles que l'IA Act, les directives sur le droit d'auteur, le Code de bonnes pratiques ou encore le rapport FairMusE) montre que des réponses se dessinent, mais qu'elles restent imparfaites, hésitantes. Le droit doit bouger, s'adapter, évoluer sans cesse et cela plus que jamais à l'ère de l'IA générative. Mais cette adaptation ne saurait être purement technique: elle doit s'inscrire dans une réflexion plus large sur ce que signifie créer, ressentir et transmettre dans un monde où les machines imitent désormais l'humain. Il est essentiel de garder l'homme au centre de toute réflexion juridique car le droit n'a de sens que s'il répond à une souffrance humaine, s'il protège ce qui, en chacun de nous, reste vulnérable, singulier et irremplaçable.

Comme le rappelle M. Buydens, et nous la rejoignons volontiers dans ses propos, ce qui distingue l'humain de la machine, c'est la capacité de l'homme de créer quelque chose qui porte en lui une trace, une faille, une émotion. Ce n'est pas tant la technique qui confère sa valeur à une œuvre, mais la présence de l'humain, de son regard, de ses choix, de son souffle¹⁵⁶. La machine peut produire des simulacres mais elle ne peut ressentir, ni nous faire ressentir, ce que seule la création humaine peut transmettre¹⁵⁷. C'est cela, cette vibration unique, que le droit d'auteur doit continuer à protéger.

¹⁵⁶ M. BUYDENS, "Le martyr du faux – Pourquoi préférons-nous l'original à la copie ?", in *Rev. Dr. ULiège*, mars 2024, p. 375.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 380.

Alors que l'intelligence artificielle remet en question notre conception même de la création, il nous revient de poser une exigence: que le progrès technologique ne se fasse jamais au détriment de l'humanité.

Ainsi, comme le dit si bien M. Buydens:

"Nous ne serons peut-être plus les seuls créateurs, mais nous resterons, toujours, les seuls véritables calices de toute création."¹⁵⁸

¹⁵⁸ *Ibid.*

BIBLIOGRAPHIE

1. Doctrine

AEBERSOLD, J., "How to Play Jazz and Improvise", in *J. Aebersold Jazz*, New Albany, 1992.

BENABOU, V.-L., "Les œuvres transformatives à l'épreuve du droit d'auteur et de l'intelligence artificielle", in *Arts-Loi // Kunst-Wet*, 1^{re} éd., Bruxelles, Larcier-Intersentia, 2024, pp. 21-39.

BENSOUSSAN, A., BENSOUSSAN, J. et BENSOUSSAN-BRULE, V., "7. - Cadre juridique général des systèmes d'IA", in *Le règlement européen sur l'intelligence artificielle*, 1^{re} éd., Bruxelles, Bruylant, 2025, pp. 53-60.

BENSOUSSAN, A., BENSOUSSAN, J. et BENSOUSSAN-BRULE, V., "8. - Systèmes d'IA interdits", in *Le règlement européen sur l'intelligence artificielle*, 1^{re} éd., Bruxelles, Bruylant, 2025, p. 61.

BENSOUSSAN, A., BENSOUSSAN J. et BENSOUSSAN-BRULE V., "15. - Questions juridiques transverses", p. 107 *op. cit.*

BERENBOOM, A., "Introduction", in *Le nouveau droit d'auteur*, Bruxelles, Larcier, 2022, pp. 13-43.

BERENBOOM, A., "Chapitre 1 -Le cadre réglementaire du droit d'auteur", *op. cit.*, pp. 49-51.

BERENBOOM, A., "Chapitre 3- Quels sont les droits des auteurs?", *op. cit.* pp. 216-217, 242-243.

BOURREAU, M. et LABARTHE-PIOL, B., "Le peer to peer et la crise de l'industrie du disque :Une perspective historique", *Réseaux*, 2004, vol. 125, n° 3, pp. 17-54.

BRISON, F. ET SAHAGUN, M., "L'arrêt Pelham nous éclaire non seulement sur le droit de "reproduction" mais aussi sur le droit de "distribution" et l'exception de "citation"", *A. & M.*, septembre 2022, n° 2021/4, pp. 465-470.

BUYDENS, M., "Le martyr du faux – Pourquoi préférons-nous l'original à la copie ?", in *Rev. Dr. ULiège*, mars 2024, pp. 373-380.

CABAY, J., "Qui veut gagner son procès? - L'avis du public dans l'appréciation de la contrefaçon en droit d'auteur", *Auteurs et Média*, 2012, vol. 2012, n° 1, pp. 13-29.

CABAY, J., "L'originalité d'une œuvre musicale", *R.D.C.-T.B.H.*, mai 2014, n° 2014/5, pp. 519-527.

- CABAY, J., "La condition d'originalité en droit: in abstracto, in concreto", in *Propriété intellectuelle et secrets d'affaires*, Commission Université-Palais, n° CUP 230, Liège, Anthemis, 18 octobre 2024, pp. 7-58.
- CABAY, J. et VANHERPE, J., "Jazz et droit d'auteur: On the sunny side of the street?", in *Révérances to Marie-Christine Janssens*, Gent, Owl Press Legal, 2024, pp.159-168.
- DEVILLE, R., SERGEYSSELS, N. et MIDDAG, C., "Chapter 1 - Basic Concepts of AI for Legal Scholars", in *Artificial Intelligence and the Law*, 2^e éd., Bruxelles, Intersentia, 2023, pp. 1-22.
- GEORGE, F. et HUBIN, J., "Les prestataires intermédiaires de la société de l'information face au droit commun de la responsabilité extracontractuelle", *A. & M.*, 2018, n° 2017/3, pp. 208-237.
- ROMAINVILLE, C., "Section IV. - L'obligation de protéger la liberté artistique et la participation active contre les excès du droit d'auteur", in *Le droit à la culture, une réalité juridique*, 1^e éd., Bruxelles, Bruylant, 2014, pp. 617-639.
- SAINT-AMAND, M., "La gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins au regard de la nouvelle loi du 8 juin 2017", *A. & M.*, février 2019, n° 2017/4, pp. 333-342.
- STROWEL, A. et TULKENS, F., "Equilibrer la liberté d'expression et le droit d'auteur. A propos des libertés de créer et d'user des œuvres", in *Droit d'auteur et liberté d'expression. Regards francophones, d'Europe et d'ailleurs*, s.l., Larcier, 2006, pp. 9-38.
- STROWEL, A. et WERY, F., "Chapitre 3 - L'appropriation de contenus protégés et la rémunération des créateurs", in *L'Intelligence Artificielle pour les juristes*, 1^{re} éd., Bruxelles, Larcier-Intersentia, 2025, pp. 235-244.
- VANBRABANT, B., "Conclusion du Titre I", in *La propriété intellectuelle - Tome 1 - Nature juridique*, 1^{re} éd., Bruxelles, Larcier, 2016, pp. 199-209.
- VANHERPE, J., "Chapter 9 - AI and IP: Great Expectations" in *Artificial Intelligence and the Law*, 2^e edition, Bruxelles, Intersentia, 2023, p. 239.

2. Législation

Loi du 30 juin 1994 relative au droit d'auteur et aux droits voisins, *M.B.*, 27 juillet 1994.

Loi du 25 mars 1999 relative à l'application aux belges de certaines dispositions de la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques du 9 septembre 1886, 25 mars 1999.

Loi du 10 décembre 2009 modifiant, en ce qui concerne le statut et le contrôle des sociétés de gestion de droits d'auteurs et de droits voisins prévu par la loi du 30 juin 1994 relative au droit d'auteur et aux droits voisins, *M.B.*, 23 janvier 1999.

Art. XI.165, Art. XI. 166, Art. XI. 189, Art. XI. 190, Art. XI. 248, Art. XI 290 du Code de droit économique, 28 février 2013.

Art. 10 Convention européenne des Droits de l'Homme.

Art. 3, Art. 11, Art. 13, Art. 17, Charte des Droits Fondamentaux de l'Union Européenne.

Art. 2, Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques (modifiée le 28 septembre 1979).

Directive 2001/29/CE du Parlement européen et du Conseil du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information.

Art. 3 a), Directive 2014/26/UE du Parlement européen et du Conseil du 26 février 2014 concernant la gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins et l'octroi de licences multi territoriales de droits sur des œuvres musicales en vue de leur utilisation en ligne dans le marché intérieur.

Directive (UE) 2018/1808 du Parlement européen et du Conseil du 14 novembre 2018 modifiant la directive 2010/13/UE visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des États membres relatives à la fourniture de services de médias audiovisuels (directive "Services de médias audiovisuels"), compte tenu de l'évolution des réalités du marché.

Art. 4 Directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE.

Art. 1, Art. 5, Art. 6, Art. 50, Art. 53, Art. 55, Art. 56, Art. 99 Règlement (UE) 2024/1689 du Parlement européen et du Conseil du 13 juin 2024 établissant des règles harmonisées concernant l'intelligence artificielle et modifiant les règlements (CE) n° 300/2008, (UE) n° 167/2013, (UE)

n° 168/2013, (UE) 2018/858, (UE) 2018/1139 et (UE) 2019/2144 et les directives 2014/90/UE, (UE) 2016/797 et (UE) 2020/1828 (règlement sur l'intelligence artificielle).

First Draft General-Purpose AI Code of Practice, pp. 14-16.

Second Draft General-Purpose AI Code of Practice, pp. 20-23.

Third Draft of the General-Purpose AI Code of Practice COMMITMENTS BY PROVIDERS OF GENERAL-PURPOSE AI MODELS COPYRIGHT SECTION, pp. 2-3.

Art. 107 du Code des États-Unis d'Amérique, Titre 17— Droit d'auteur (loi de 1976 sur le droit d'auteur).

U.S. Copyright Office, Copyright and Artificial Intelligence, Part 3: Generative AI Training, mai 2025, pp. 32-74. (*Pre-Publication Version*)

3. Jurisprudence

Cour de justice, *Promusicae contre Telefonica de Espana SAU*, 29 janvier 2008, C-275/06.

Cour de justice, *Infopaq International A/S contre Danske Dagblades Forening*, 16 juillet 2009, C-5/08.

Cour de justice, *Deckmyn c. Vandersteen*, 3 septembre 2014, C-201/13, EU:C:2014:2132.

Cour de justice, *Pelham GmbH ea contre Ralf Hütter et Florian Schneider-Esleben*, 29 juillet 2019, C-476/17.

J.L., 1963-1964, p. 183.

Cass., 27 mai 1971, *Pas.*, 1971.

Cass., 27 avril 1989, *Pas.*, 1989.

Cass., 25 octobre 1989, *Pas.*, 1989.

Cass., 25 septembre 2003, *Pas.*, 2003.

Civ. Mons (cess.), 18 novembre 2005, *A. & M.*, 2006.

Civ. Bruxelles, 11 mars 2005, *A. & M.*, 2006.

Bruxelles, 6 décembre 2007, *A. & M.*, 2008.

Bruxelles, 18 décembre 2008, *A. & M.*, 2010.

Decision Campbell, 510 U.S. (1994)

Cass. fr. 1^{re} civ., 1^{er} juillet 1970, *Bull. civ.*, I, n° 228; D., 1970.

Tribunal judiciaire de Marseille, jugement du 20 mars 2025, N° RG 23/00046, N° Portalis DBW3-W-B7G-22WU.

4. *Rapports de recherches*

Origins, goals and effects of EU law and policy in the online music sector, s.d., 2024, pp. 15-19.

PMP STRATEGY, *Etude impact de l'IA sur industrie musicale*, s.d., 2024, pp. 27-71.

5. *Articles*

Musical Chords: A Novel Java Algorithm and App Utility to Enumerate Chord-Progressions Adhering to Music Theory Guidelines" in Cornell University, <https://arxiv.org/abs/2409.06024> (consulté le 05/05/2025).

"Jazz Has Got Copyright Law and That Ain't Good", Harvard Law Review, 2005, Vol. 18, No. 6, p. 1941.

"Suno et Udio, des services de génération de musique par IA, poursuivis en justice pour violation de droits d'auteur" dans Le Monde, disponible ici: https://www.lemonde.fr/musiques/article/2024/06/25/suno-et-udio-des-services-de-generation-de-musique-par-ia-poursuivis-en-justice-pour-violation-de-droits-d-auteur_6243639_1654986.html (consulté le 5 avril 2025).

"Major Record Labels Sue AI Music Generators" dans *Time*, disponible ici: <https://time.com/6991466/record-labels-sue-ai-music-generator-startups/> (consulté le 5/4/2025).

RSF "RSF quitte les négociations du code de bonnes pratiques européen sur l'IA", consulté le 21/04/2025, disponible ici: <https://rsf.org/fr/rsf-quitte-les-n%C3%A9gociations-du-code-de-bonnes-pratiques-europ%C3%A9en-sur-l-ia>

B. MAERTENS, "A planned code of practice would reinforce the EU's artificial intelligence copyright problem", in *Bruegel*, disponible ici: <https://www.bruegel.org/first-glance/planned->

code-practice-would-reinforce-eus-artificial-intelligence-copyright-problem (consulté le 22/04/2025).

6. Autres

WEIR, P. (réal.), "Le Cercle des poètes disparus", Touchstone Pictures, États-Unis, 1989, 128 min, réplique du professeur John Keating (Robin Williams).

Dictionnaire Larousse: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/blockchain/188331>

TABLE DES MATIERES

NOTE METHODOLOGIQUE SUR LES ENTRETIENS REALISES	5
1. OBJECTIF DE LA DEMARCHE.....	5
2. METHODOLOGIE	5
3. LISTE DES PERSONNES INTERVIEWEES:	6
INTRODUCTION	5
PARTIE I: LIBERTE D'EXPRESSION ET PROTECTION DES DROITS D'AUTEUR: UNE TENSION ACTUELLE	7
1. LA LIBERTE D'EXPRESSION ET L'EXCEPTION DU DROIT D'AUTEUR	7
2. LEGISLATION NATIONALE ET INTERNATIONALE.....	7
2.1 CONVENTION DE BERNE.....	7
2.2 LOIS BELGES.....	8
2.3 LES SOCIETES DE GESTION COLLECTIVE	9
3. LA CONDITION D'ORIGINALITE ET SON ROLE DANS LA PROTECTION DES ŒUVRES.....	10
3.1 L'ORIGINALITE: UNE DEFINITION CLE.....	10
3.2 LA DISTINCTION "IN ABSTRACTO" ET "IN CONCRETO" DANS L'APPRECIATION DE L'ORIGINALITE	11
3.3 METHODOLOGIE POUR DETECTER LA CONTREFAÇON	11
4. LES EXCEPTIONS A L'EXCLUSIVITE DU DROIT D'AUTEUR	12
4.1 LA CITATION ET L'ARRET <i>PELHAM</i>	12
4.2 LA CARICATURE, LA PARODIE ET LE PASTICHE.....	15
4.3 LES EXCEPTIONS POUR L'ENSEIGNEMENT ET LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE	15
5. TENSION ENTRE MONOPOLE DE L'AUTEUR ET LIBERTE D'EXPRESSION DANS LE CONTEXTE MUSICAL.....	15
5.1 DEFINITION ET FONDEMENTS DE LA LIBERTE D'EXPRESSION.....	15
5.2 L'IMPORTANCE DE LA LIBERTE D'EXPRESSION ET SES CONFLITS AVEC D'AUTRES DROITS	16
5.3 LE CONFLIT ENTRE LE DROIT D'AUTEUR ET LA LIBERTE D'EXPRESSION: ENJEUX ET ARBITRAGE	16
6. DISTINCTION ENTRE INSPIRATION ET PLAGIAT	18
6.1 LA MUSIQUE COMME LANGAGE UNIVERSEL	18
6.2 LES FONDEMENTS DE LA MUSIQUE	19
6.3 L'INSPIRATION MUSICALE.....	19
6.4 L'AFFAIRE MADONNA: ORIGINALITE ET CONTREFAÇON EN DROIT D'AUTEUR.....	21
6.5 L'ARRET DE LA COUR D'APPEL DE MONS DU 3 FEVRIER 2014	22
7. LE JAZZ ET LES ENJEUX DE L'ORIGINALITE EN DROIT D'AUTEUR	25
7.1 LES CARACTERISTIQUES DES "JAZZ SESSIONS"	25
7.2 LA PROTECTION JURIDIQUE DES IMPROVISATIONS EN JAZZ.....	25
8. L'ARRET INFOPAQ: UN ARRET FONDAMENTAL EN DROIT D'AUTEUR.....	28
8.1 PRESENTATION DE L'AFFAIRE	28
8.2 LA RECONNAISSANCE DE L'ORIGINALITE DES EXTRAITS COURTS	28

PARTIE II: INTELLIGENCE ARTIFICIELLE ET EQUILIBRE DES INTERETS: ENTRE CONSONANCE ET DISSONANCE 31

1. L'IA: UN PERTURBATEUR DE L'EQUILIBRE ENTRE DROIT D'AUTEUR ET LIBERTE D'EXPRESSION	31
2. LES FONDEMENTS DE L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE	32
2.1. DEFINITION ET FONCTIONNEMENT	32
3. L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE AU SERVICE DE LA CREATION MUSICALE	32
3.1. CREATION MUSICALE PAR IA: PROCESSUS ET MECANISMES.....	32
4. LE CADRE LEGAL EUROPEEN POUR ENCADRER L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE	33
4.1. LE REGLEMENT EUROPEEN SUR L'IA (IA ACT)	33
5. IA ACT ET DROIT D'AUTEUR: UNE ARTICULATION COMPLEXE	34
5.1. DIRECTIVE 2001/29/CE: MODERNISATION DU DROIT D'AUTEUR A L'ERE DU NUMERIQUE	34
5.2. DIRECTIVE 2019/790: ADAPTATION AUX DEFIS NUMERIQUES.....	36
5.3. INCOHERENCES ENTRE IA ACT ET DIRECTIVES EUROPEENNES	37
6. ÉTUDES DE CAS: LITIGES AUTOUR DES IA GENERATIVES MUSICALES.....	39
6.1. L'AFFAIRE SUNO & UDIO	40
6.2. ENJEUX JURIDIQUES MAJEURS	41
7. EN SYNTHÈSE.....	44

PARTIE III: VERS UNE RECONCILIATION ENTRE LIBERTE ET PROTECTION?..... 45

1. ANALYSE CRITIQUE DES TROIS PREMIERES VERSIONS DU CODE DE BONNES PRATIQUES POUR LES IA A USAGE GENERAL	45
2. VERS UNE NORME DE REFERENCE EN DROIT D'AUTEUR ALGORITHMIQUE?	47
3. ANALYSE DU RAPPORT PMP STRATEGY – CISAC (2024)	48
4. ANALYSE DU RAPPORT DE FAIRMUSE.....	49
5. PROPOSITIONS POUR UNE RESPONSABILISATION ACCRUE DES ACTEURS DE L'IA MUSICALE	50
5.1. TRAÇABILITE OBLIGATOIRE DES ŒUVRES UTILISEES	50
5.2. AUTORISATION PREALABLE ET SIGNAL "MACHINE-READABLE"	51
5.3. SOUTIEN A LA CREATION HUMAINE: LABEL "MADE BY HUMANS" ET DIFFERENCIATION DES CONTENUS	52
5.4. FISCALITE DE L'IA: UN FONDS DE SOUTIEN A LA CREATION	52
5.5. REGIME DE LICENCE OBLIGATOIRE: FAISABILITE JURIDIQUE, LIMITES ECONOMIQUES	52
5.6. MIEUX INFORMER LES ARTISTES: UN ENJEU FONDAMENTAL	53
5.7. EN CONCLUSION	53
6. LIEN AVEC LES DROITS FONDAMENTAUX: LIBERTE D'EXPRESSION ET EQUITE	54

CONCLUSION..... 55

BIBLIOGRAPHIE..... 57

1. DOCTRINE	57
2. LEGISLATION	59
3. JURISPRUDENCE	60
4. RAPPORTS DE RECHERCHES.....	61
5. ARTICLES	61
6. AUTRES	62

LISTE DES ANNEXES..... 1

ANNEXES 2

LISTE DES ANNEXES

Annexe 1. Interview Fabian Hidalgo

Annexe 2. Interview Jean-Christophe Lardinois

Annexe 3. Interview Christian Martin

Annexe 4. Interview Olivier Maeterlinck

Annexe 5. Interview Mathis Lambermont

Annexe 6. Interview Bernard Vanbrabant

Annexe 7. Interview Alain Strowel

Annexe 8. Interview Axel Beelen

Annexe 9. Plainte contre Suno

Annexe 10. Plainte contre Udio

Annexe 11. Note sur le Fonctionnement détaillé de l'IA

ANNEXES

1. Interview Fabian Hidalgo (4/11/2024)

Fabian Hidalgo est musicien professionnel, coordinateur au sein de Facir (fédération francophone des musiciens) et il siège au sein à la Chambre de Concertation des Musiques et au Conseil Supérieur de la Culture.

Julien Piselli: Vous êtes actif dans la musique depuis le début des années 2000?

Fabian Hidalgo: Oui, c'est ça, à peu près.

Julien: D'accord. Vous êtes musicien professionnel, et sauf erreur de ma part, vous avez connu un monde avant Internet – en tout cas peut-être dans votre pratique – et ensuite quand il s'est vraiment démocratisé. Ma question, c'est: comment l'industrie a-t-elle évolué avec l'émergence d'Internet? Je pense notamment à la rémunération des artistes, au piratage, au streaming... Comment tout cela a-t-il impacté le quotidien des artistes?

Fabian: Il y a effectivement beaucoup d'études sur ce phénomène. Le fait que les disques ne se vendent plus – c'est un phénomène qui remonte aux années 2000 – et l'effondrement complet de l'industrie du physique à partir de ce moment-là. À partir de là, la rémunération des artistes est venue essentiellement des concerts live. Puisque les artistes ne vendaient plus de disques, cela a été remplacé par les revenus du live. Moi, je ne peux pas vraiment parler d'expérience sur la période " âge d'or " de l'industrie, je l'ai un peu manquée. J'ai plutôt connu le monde d'après, celui qui a suivi l'effondrement du marché du disque.

Julien: Alors, aujourd'hui, quelles sont selon vous les principales difficultés rencontrées par les musiciens en matière de droits d'auteur et de droits voisins? Est-ce un manque de reconnaissance? Des procédures trop complexes? Ou autre chose?

Fabian Hidalgo: Il y a beaucoup de difficultés. Je dirais que la première, c'est le manque d'information. Pour la plupart des artistes que je vois autour de moi, c'est qu'ils ne sont pas vraiment au courant des différents droits qui existent déjà. Certains ne font même pas la différence entre droit d'auteur et droits voisins. Et selon les casquettes qu'ils manient au cours de leur parcours, leur carrière, ils ne voient pas spécifiquement à quel droit ils pourraient prétendre et comment les protéger. Donc ça, c'est une chose.

Il y a aussi la multiplication des acteurs. C'est-à-dire que, quand on voit des agrégateurs sur Internet, qui sont en fait des distributeurs numériques, les artistes ne se rendent pas vraiment compte de quels droits ils cèdent ou pas. Ils ne vont pas toujours éplucher les petites lignes dans les conditions générales. Ils cliquent sur "j'accepte" et hop, ma musique est sur Spotify, sur Apple Music... Et ils ne se rendent pas vraiment compte de la portée que ça a sur la rémunération potentielle via les droits d'auteur ou les droits voisins.

Donc ça, c'est un premier point: le manque d'information. Et comme je disais, la multiplication des acteurs aussi. Parce que dans un schéma classique, dans le monde d'avant, la seule manière d'avoir une musique distribuée, c'était de passer par un label. Là, il y avait quelqu'un qui pouvait vous conseiller, vous encadrer et vous informer sur les droits que vous pouviez toucher sur la musique. Ici, on peut presque tout faire tout seul, dans sa chambre ou dans sa cave. Il y a des outils en ligne, et on ne mesure pas toujours la portée ou les implications de tous ces outils.

Comme je disais avec les agrégateurs, on n'a aucune idée de comment fonctionne la rémunération derrière. C'est juste: "je clique, je suis d'accord pour que ma musique se retrouve sur Spotify, Apple Music et Amazon", et puis le reste, je ne m'en occupe pas trop. On ne sait pas trop comment ça fonctionne. Et donc on arrive parfois aussi à des situations où il y a différents artistes et différents ayants droit impliqués sur les mêmes morceaux. Et on ne va pas forcément leur demander l'autorisation avant de publier ou partager la musique. Et donc ça peut poser des problèmes aussi.

Quand on est un petit peu au centre de ces démarches-là, de cette distribution, il y a d'autres problèmes aussi pour les artistes qui avaient des contrats avec des labels avant l'émergence des plateformes. Eh bien forcément, dans les contrats, il n'y avait pas forcément prévu la rémunération pour l'utilisation sur les plateformes. Donc ça, je pense que c'est surtout pour les artistes qui ont signé des contrats dans les années 80-90. Ils n'avaient pas prévu cette évolution technologique, et donc pas prévu de rémunération liée à ces utilisations. Et donc, ça aussi, c'est assez problématique pour les artistes qui ont des contrats qui datent d'avant tout ça. C'est parfois un petit peu compliqué.

Julien Piselli: Ok, d'accord. Je vois. Donc en fait, l'une des principales difficultés aujourd'hui, c'est donc le manque d'information et la multiplication des acteurs. Mais en fait ça, je pense que c'est un problème global lié à Internet. Maintenant on a accès à tellement de choses, tellement d'informations, qu'on ne sait plus très bien ce qu'on doit faire à quel moment, ce qui est bon pour nous ou pas. Il y a plein de choses qui se disent et qui ne sont pas vraies. Donc je pense que c'est vraiment le " grand mal ", d'Internet aujourd'hui. Vous seriez d'accord?

Fabian Hidalgo: Oui, je suis d'accord. C'est exactement ça. Il y a une abondance d'informations, mais ça rend l'identification des bonnes pratiques très difficile pour un artiste. Et puis, il y a aussi le fait que certains discours dominent sans forcément être justes ou adaptés à la situation de tous les artistes.

Julien Piselli: Est-ce que récemment vous avez constaté des évolutions dans la protection des droits d'auteur et des droits voisins, que ce soit au niveau national ou au niveau européen? Est-ce que vous avez vu récemment des choses qui se sont améliorées, ou au contraire des choses qui ont diminué ou restreint les droits auxquels peuvent prétendre les artistes?

Fabian Hidalgo: En fait, on a des occasions de se réjouir, et d'autres un peu moins joyeuses. Récemment — enfin, je dis récemment mais en fait c'était en 2019 — il y a eu la directive DSM qui est passée, qui a été votée au Parlement européen. Et son application en droit belge, vous êtes au courant j'imagine, a été contestée. Il y a eu un recours devant la Cour constitutionnelle, notamment par Google, Spotify, etc. Et la Cour constitutionnelle a remis son avis il y a un peu plus d'un mois maintenant, pour dire qu'on envoyait ça à la Cour de justice européenne, en posant toute une série de questions préjudicielles.

Ça veut dire qu'on est reparti pour au minimum deux ans à la louche, avant l'application définitive. Et c'est là où je disais qu'il y avait des raisons de se réjouir, et d'autres non. La directive DSM offrait la possibilité, ici je parle pour les interprètes, d'un droit à rémunération pour l'exploitation de leurs productions sur les plateformes. Et ça avait été intégré dans la législation belge.

Contrairement à d'autres pays européens qui étaient moins progressistes, la législation belge était une des plus protectrices pour les interprètes, en imposant un droit à rémunération et, deuxièmement, que ce droit soit obligatoirement géré par les sociétés de gestion collective des droits voisins. Et c'est aussi ça qui a été contesté. Ce qui déplaisait aux plateformes de streaming, c'était que ce soit directement géré par les sociétés de gestion collective.

Julien Piselli: Comme la SABAM?

Fabian Hidalgo: La SABAM c'est pour les droits d'auteur. Et ici en Belgique, pour les droits voisins, c'est PlayRight. Et en fait, ce qui déplaît aux majors, c'est que ce ne soit pas un gentleman agreement, pas géré entre le label et l'artiste directement. Parce que ça impose quelque part — nous, les artistes — ça nous protège plus. La défense collective est plus efficace que la négociation individuelle entre chaque artiste et son label.

Donc voilà, c'était assez progressiste en ce sens-là, où ça protégeait un peu plus les plus petits artistes aussi. Mais bon, il a fallu trois ans pour que ce soit mis en application dans le droit belge, et cette législation belge a été contestée devant la Cour constitutionnelle. Donc là, on est reparti pour deux ou trois ans.

Comme je le disais, point positif: on était super contents que la loi belge soit aussi en avance quelque part. Mais point négatif: c'est contesté, et on verra comment ça évolue. C'est un point super intéressant pour vous, parce que le monde entier regarde l'évolution de ce dossier. Vraiment. On a des échos aux États-Unis. Google, Spotify, les majors regardent ça de très près,

parce que ça pourrait créer un précédent en Europe. Une législation qui va beaucoup plus loin que dans les autres pays européens dans la protection des droits voisins pour les artistes interprètes. Donc c'est scruté à tous les niveaux.

Julien Piselli: Oui, parce que si jamais la Cour décide que cette règle de droit belge doit s'appliquer et qu'on dit non à la contestation des grosses entreprises comme Google ou Spotify, c'est sûr que ça va, comme vous dites, créer un précédent. Et ça va potentiellement entraîner les autres pays à suivre le pas. Donc oui, ça peut avoir des conséquences très importantes au niveau de l'industrie musicale.

Fabian Hidalgo: Alors, sur ce sujet — petite parenthèse — je vous renvoie aussi au site des sociétés de gestion collective concernées. Donc aussi bien PlayRight, que la SABAM, que la SACD ou Scam ont publié des communiqués sur ce sujet, puisque c'est tout frais. La Cour constitutionnelle a remis son avis — je pense de mémoire — le 26 septembre, donc c'est relativement récent. Et chaque société de gestion de droits a communiqué là-dessus. Vous pouvez aller voir, ils renvoient vers les textes, vers l'avis de la Cour constitutionnelle, etc. Donc vous pouvez aller creuser.

Julien Piselli: J'irai voir ça avec grande attention, je vous remercie.

Fabian Hidalgo: Et sinon, pardon, pour compléter ma réponse. Donc ça c'était une partie de ma réponse, les points un peu plus réjouissants. Un point un peu moins réjouissant maintenant: on voit pas mal, surtout du côté des États-Unis, de "*buy out*". C'est quand les artistes cèdent complètement tous leurs droits à la personne ou à la société qui les rachète. En échange, évidemment, d'une certaine somme. Mais ils ne prétendent plus à aucun droit sur ces œuvres-là.

Julien Piselli: Oui, j'en ai entendu parler, mais j'ignorais que ça arrivait en Europe.

Fabian Hidalgo: C'est assez peu pratiqué en Europe, mais on voit que c'est en train d'arriver. Même s'il y a normalement en Belgique une série de droits qui sont incessibles, on voit quand même des artistes qui optent pour le *buy out*. Ils cèdent complètement tous leurs droits, toute prétention à recevoir une quelconque rémunération sur ces œuvres-là, en échange d'une certaine somme à un temps donné. Et ça, c'est assez négatif. Parce que ça casse la logique de gestion collective. Ce sont des sociétés privées — parfois des *hedge funds* ou des fonds de placement — qui vont gérer un catalogue d'artistes et les droits afférents. Donc ce ne sont plus les ayants droit, au sens créateur, qui sont titulaires de leurs droits. Et ça, c'est assez problématique.

Julien Piselli: Alors, comment est-ce que votre organisme aide concrètement les artistes dans la gestion de leurs droits? Vous avez parlé du manque d'information. Donc j'imagine que vous conseillez les jeunes artistes, vous leur expliquez les droits auxquels ils peuvent prétendre. Est-ce qu'il y a d'autres choses mises en place pour les aider?

Fabian Hidalgo: Oui. On essaye de faire des formations, des séances d'information, évidemment en collaboration avec les sociétés de gestion de droits, parce que ce sont les plus directement concernées, et elles peuvent expliquer la matière avec précision. Ça se résume un peu à ça. C'est vrai qu'on ne fait pas vraiment d'accompagnement personnel directement envers les artistes. Mais à côté de ça, on a quand même une grosse action de lobbying, que ce soit au niveau européen ou au niveau national.

Nous, on est membre fondateur de l'IAO, *l'International Artist Organisation* — je vous enverrai le lien — qui est un acteur assez actif, assez militant, notamment pour l'adoption de la directive DSM en 2019. Et l'IAO essaie vraiment de tout faire pour que cette législation soit appliquée de manière juste pour les artistes dans les différents pays européens. L'IAO regroupe une dizaine d'associations comme la nôtre: en France, en Suède, en Finlande, en République tchèque... Une dizaine d'associations à travers l'Europe. Et donc, la question des droits et de la rémunération sur les plateformes, c'est un des points centraux d'action de l'IAO. Parce qu'on sait bien que ça se joue beaucoup au niveau européen, et que la marge de manœuvre au niveau national est relativement limitée.

Julien Piselli: D'accord. Voilà, on revient ici sur un autre sujet. C'est sur l'intelligence artificielle. Vous m'avez envoyé une lettre conjointe que vous aviez signée avec l'IAO et plein d'autres organisations du secteur. Ça m'intéresse, puisque c'est justement une de mes questions: le lien entre intelligence artificielle et musique.

Fabian Hidalgo: Oui, je vous ai mis le site de l'IAO dans le chat, comme ça vous pouvez aussi voir ce qu'on fait. C'est sur un autre sujet, mais c'est lié. On voyait déjà que beaucoup de choses se passaient, donc on avait pris position avec d'autres organisations, en lien avec l'IA Act. Ça va peut-être vous intéresser, puisque je pense que c'était une de vos questions aussi.

Julien Piselli: Oui, je vais aller lire ça attentivement. Merci beaucoup.

Fabian Hidalgo: Quand des actions sont mises en place, on essaie d'agir. Vous m'avez parlé des formations, mais on a aussi une autre action de fond. Une grosse partie de notre travail concerne le lobbying, avec nos partenaires européens, mais aussi ici en Belgique.

Julien Piselli: Oui, d'ailleurs j'ai vu que vous faisiez partie de la chambre de concertation des musiques, qu'est-ce que c'est?

Fabian Hidalgo: Tout d'abord il faut savoir que la chambre de concertation des musiques dépend directement du cabinet de la culture de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Elle est régie par ce qu'on appelle le décret "nouvelle gouvernance", promulgué il y a environ cinq ans, de mémoire c'était en 2018. Ce décret a créé des instances qui gèrent la distribution des

subventions publiques dans le secteur culturel. En musique, par exemple, on peut faire une demande de subsides pour enregistrer un album, pour une résidence, ou pour de la promotion. Ces dossiers sont évalués par ce qu'on appelle les commissions.

Et en parallèle de ça, il y a les chambres de concertation, qui sont divisées par disciplines artistiques. Moi, je représente ici Facir dans la chambre de concertation des musiques. Il y a aussi une chambre pour les arts vivants, une autre pour les lettres, etc. Vous pouvez tout retrouver sur le site culture.be, il y a un organigramme avec toutes les instances d'avis.

Julien Piselli: D'accord, et quel est le rôle exact de la chambre de concertation?

Fabian Hidalgo: Elle a deux rôles. Le premier, c'est d'émettre des avis sur les projets de décrets relatifs à la culture. C'est réparti par disciplines, donc nous en musique, on étudie les textes qui concernent directement la musique, ou plus largement les arts de la scène. Par exemple, les deux derniers gros décrets sur lesquels on a travaillé concernaient la diffusion et les arts de la scène.

Le deuxième rôle, c'est qu'on peut émettre ce qu'on appelle des "avis d'initiative". C'est-à-dire qu'on peut proposer des avis sur des sujets qui nous préoccupent dans le secteur. Le dernier avis d'initiative que nous avons remis concernait la déclaration politique communautaire, à la suite des élections. On a analysé les engagements du nouveau gouvernement de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Julien Piselli: C'est intéressant. Et est-ce que vous avez déjà remis des avis sur le statut d'artiste?

Fabian Hidalgo: Oui, même si le statut d'artiste dépend du fédéral, on a estimé qu'il était important de le mentionner. On a donc remis un avis pour attirer l'attention de la ministre de la Culture sur cette question, car en Belgique, les compétences sont très éclatées. La sécurité sociale des artistes dépend du niveau fédéral, alors que la politique culturelle est communautaire. Donc c'est un peu le bazar, comme vous pouvez l'imaginer.

Tout cela est encore très récent. Le décret "nouvelle gouvernance" date de 2019, on cherche encore notre fonctionnement, et en plus, avec les changements de ministres, on ne sait pas encore exactement comment ça va évoluer. C'est un peu flou pour le moment.

Julien Piselli: Selon vous, quelles seraient les améliorations législatives nécessaires pour mieux protéger les droits des musiciens en Belgique? J'ai un peu l'impression que la première chose à faire, c'est de faire passer cette directive européenne de 2019. Est-ce qu'il y a d'autres choses qui vous semblent essentielles?

Fabian Hidalgo: Oui, il y a beaucoup de choses qui figurent dans cette législation, qui était, comme je le disais, assez progressiste. Un des premiers éléments, c'est la transparence. Quand je parlais tout à l'heure d'information, c'est aussi ça. Même quand on a un deal clair avec un label,

si le label ne communique pas les informations sur les écoutes, sur les ventes, etc., on reste assez impuissant. Impossible pour un artiste de faire valoir ses droits sans avoir une vue globale de l'exploitation de sa musique. Donc la transparence, c'est vraiment primordial.

Julien Piselli: D'accord, et ensuite?

Fabian Hidalgo: Ensuite, évidemment, le droit à rémunération. Il faut que les plateformes rémunèrent mieux les artistes pour l'utilisation de leurs œuvres. C'est là que je fais le lien avec ce que je disais tout à l'heure sur les points positifs et les points négatifs. On voit que certaines plateformes comme Spotify ou Deezer cherchent à limiter les rémunérations. Par exemple, Spotify a mis en place un système où seules les œuvres qui dépassent un certain seuil d'écoutes et d'abonnés réguliers seront rémunérées. Sinon, vous ne touchez rien du tout, même pas les quelques centimes par stream. Ils disent que c'est pour lutter contre les bots, les amateurs ou les contenus générés par IA, mais en réalité, ça pénalise surtout les artistes émergents.

Julien Piselli: Oui, c'est assez problématique.

Fabian Hidalgo: Symboliquement, c'est très dur à entendre pour des artistes qui débutent. Ça veut dire que tant qu'on n'a pas un certain niveau de notoriété, nos œuvres ne valent rien. Et ça, c'est compliqué.

Julien Piselli: Est-ce que vous pensez que la gestion collective est un outil important pour améliorer les choses?

Fabian Hidalgo: Oui, absolument. Nous sommes partisans de la gestion collective. Si on ne l'impose pas, on risque de se retrouver dans un Far West. Les petits artistes vont être les premiers à en pâtir. Sans défense collective, c'est la loi du plus fort. C'est très compliqué pour les artistes de s'en sortir seuls.

Julien Piselli: Et concernant l'intelligence artificielle?

Fabian Hidalgo: Là aussi, c'est très compliqué. On manque de transparence. On sait que les IA sont entraînées avec des œuvres existantes, sans aucune rémunération pour les artistes. Il existe déjà des outils capables de créer une chanson à la manière d'un artiste donné, avec des paroles générées automatiquement. J'ai testé moi-même, et c'est bluffant. Mais ça fait peur. Parce que ces outils ont été entraînés avec du contenu existant, souvent sans le consentement des ayants droit. Et il n'y a aucune rémunération prévue.

Julien Piselli: Et est-ce que l'IA Act permet de mieux encadrer cela?

Fabian Hidalgo: Il y a des choses dans l'IA Act, notamment la possibilité de dire "je ne veux pas que mon catalogue serve à entraîner une IA". Mais aujourd'hui, il n'y a aucun mécanisme

concret pour l'appliquer. Rien n'oblige les grandes entreprises à dévoiler les données utilisées pour entraîner leurs modèles. Donc c'est un problème.

Julien Piselli: Donc vous pensez que le cadre légal n'est pas prêt à encadrer l'IA dans la musique?

Fabian Hidalgo: Non, il est très insuffisant. Et même si on renforce les lois ici, les entreprises peuvent aller s'installer dans des pays où les règles sont plus souples. Par exemple, au Japon, la législation sur la propriété intellectuelle est beaucoup plus permissive. On peut contourner les protections européennes en s'installant ailleurs.

Julien Piselli: Vous parlez aussi d'un risque d'uniformisation dans la création musicale générée par IA.

Fabian Hidalgo: Oui. Si on entraîne l'IA sur un corpus trop restreint, ça va se ressentir dans les œuvres générées. Elles vont toutes se ressembler. Et surtout, ces créations vont inonder le marché à bas coût, parce qu'il n'y a pas à payer les créateurs. Résultat: on noie la diversité dans une masse de contenus uniformes. C'est un vrai danger.

Julien Piselli: Et c'est là qu'intervient aussi le concept de découvrabilité, non?

Fabian Hidalgo: Exactement. La découvrabilité, c'est la possibilité pour un auditeur d'être exposé à des œuvres qui sortent de ses habitudes d'écoute. Sur les radios, il y a un programmeur qui choisit la musique. Sur les plateformes, ce sont les algorithmes. Et ces algorithmes poussent ce qui est déjà populaire, souvent en lien avec les majors qui sont actionnaires. Résultat: très peu de place pour les artistes indépendants ou locaux. C'est un vrai enjeu.

Julien Piselli: Vous avez mentionné un chercheur québécois sur ce sujet?

Fabian Hidalgo: Oui, Jean-Robert Bisaillon. Il travaille sur ces questions de découvrabilité. C'est très intéressant. Je vous enverrai le lien. Ça vous donnera une autre perspective sur le sujet.

Julien Piselli: Vous m'avez aussi parlé de l'impact du streaming sur les revenus des artistes. Est-ce que vous pouvez m'en dire plus? Notamment en termes de droits d'auteur et droits voisins?

Fabian Hidalgo: Oui, bien sûr. Déjà, comme on l'a évoqué, avec Spotify par exemple, il faut désormais atteindre un certain seuil d'écoutes et d'abonnés pour pouvoir prétendre à une rémunération. Mais même avant ça, c'était déjà très peu rémunérateur. On parle parfois de quelques centièmes d'euro par stream. C'est très peu.

Julien Piselli: Donc même les artistes très écoutés ne gagnent pas tant que ça?

Fabian Hidalgo: Exactement. Même les artistes les plus populaires ne touchent pas des fortunes via les plateformes de streaming. Et en plus, il faut aussi prendre en compte qu'ils sont en

concurrence avec des marchés très dominants comme les États-Unis, l'Angleterre ou la France. Les artistes locaux ont beaucoup de mal à se faire une place.

Julien Piselli: J'ai entendu parler du terme "*value gap*" dans ce contexte. Ça vous parle?

Fabian Hidalgo: Oui, tout à fait. Le "*value gap*", ou fossé de valeur, désigne l'écart entre les revenus générés par les plateformes de streaming et ce qui est réellement reversé aux artistes et aux ayants droit. C'est un fossé énorme. Et si on compare, un passage radio peut rapporter plusieurs euros de droits d'auteur ou droits voisins. Il faudrait des milliers d'écoutes sur une plateforme pour atteindre cette somme.

Julien Piselli: Donc le streaming a fait chuter l'économie de la musique en termes de rémunération.

Fabian Hidalgo: Complètement. Et si on ajoute à ça les enjeux liés à l'intelligence artificielle et tous les autres défis numériques, c'est compliqué.

Julien Piselli: Dans ce contexte, est-ce que vous êtes optimiste pour l'avenir de la rémunération des artistes?

Fabian Hidalgo: Franchement, non. Je ne suis pas très optimiste. C'est pour ça qu'on agit aussi sur d'autres niveaux, comme le lobbying pour renforcer les quotas radio pour les artistes locaux. Les passages radio restent bien plus rémunérateurs que le streaming.

Julien Piselli: Vous parliez aussi de la concentration du marché musical?

Fabian Hidalgo: Oui. Par exemple, Universal a récemment racheté Kias, un des plus gros labels indépendants belges. Cette concentration des acteurs limite encore plus les opportunités pour les petits artistes. Ce sont toujours les majors qui dictent les règles.

Julien Piselli: Et en plus, il y a toujours le piratage...

Fabian Hidalgo: Oui, mais le piratage est moins problématique qu'il ne l'était à la fin des années 90 et au début des années 2000. Aujourd'hui, avec des comptes gratuits sur Spotify, beaucoup de gens n'ont plus besoin de pirater. L'impact est donc moindre comparé à il y a 20 ans.

Julien Piselli: Est-ce que vous constatez des erreurs récurrentes chez les artistes que vous accompagnez? Dans leur manière de gérer leurs droits, par exemple?

Fabian Hidalgo: Oui, bien sûr. Le manque d'information reste un énorme problème. Beaucoup d'artistes ne connaissent pas bien les rôles des différents acteurs de la chaîne musicale: éditeurs, producteurs, agrégateurs... Ils ne font pas la différence entre droit d'auteur et droit voisin, et ne savent pas vraiment qui touche quoi, et à quel moment.

Julien Piselli: Vous avez parlé des agrégateurs, ce sont des acteurs importants dans la distribution musicale?

Fabian Hidalgo: Oui, ce sont des intermédiaires essentiels. Ils permettent aux artistes de mettre leur musique sur les plateformes de streaming comme Spotify ou Apple Music. Sans eux, ce n'est pas possible. Il y a par exemple DistroKid, CD Baby, ou encore un nouvel acteur qui s'appelle Winamp. Ce sont eux qui ont les accords avec les plateformes.

Julien Piselli: Est-ce que dans les artistes que vous pouvez aider et conseiller avec Facir, vous voyez des erreurs courantes dans la manière dont ils gèrent leurs droits? Ou dans la manière dont ils ne les gèrent pas, justement? Mis à part le manque d'information, est-ce qu'il y a autre chose?

Fabian Hidalgo: Oui, les deux. C'est assez large, cette question du manque d'information. Je parlais tout à l'heure des agrégateurs. Ce sont des plateformes qui mettent la musique sur toutes les autres plateformes. En fait, les agrégateurs sont des intermédiaires dans la distribution digitale. Ils permettent que la musique soit placée sur Spotify, Deezer, Apple Music, Amazon, etc.

Julien Piselli: J'avais cru comprendre que les agrégateurs étaient de gros acteurs?

Fabian Hidalgo: Non, pas du tout. Ce ne sont pas forcément des gros acteurs. Ce sont juste des canaux indispensables. Un artiste lambda ne peut pas mettre sa musique directement sur Apple Music. Il a besoin d'un intermédiaire. Ces agrégateurs ont des accords avec les grosses plateformes. Il y a DistroKid, CD Baby, TuneCore, et un nouvel acteur, Winamp.

Julien Piselli: Ah, Winamp? C'est le vieux lecteur MP3, non?

Fabian Hidalgo: Oui, exactement. C'était un vieux lecteur, mais ils ont complètement changé leur modèle et proposent aujourd'hui de la distribution digitale. Ils cherchent de la visibilité, donc je pense qu'ils seraient ravis de discuter avec vous.

Je ne sais pas si c'est un manque d'information ou un manque de formation sur les différents acteurs de la musique. Quand vous parlez à des artistes émergents, ils ne savent pas forcément qui est l'éditeur, le producteur, l'agrégateur, etc. Ils ne savent pas non plus faire la différence entre droits d'auteur et droits voisins, ni qui touche quoi, à quel moment.

Julien Piselli: Donc une formation serait nécessaire?

Fabian Hidalgo: Oui. Une vraie formation sur le fonctionnement de cette chaîne serait utile. Et pour revenir aux agrégateurs, ce n'est pas toujours facile de s'y retrouver. Ce sont des services privés qui prennent une commission. L'artiste se dit simplement "je veux que ma musique soit sur Spotify", donc il paie. Mais il ne pense pas forcément à la rémunération potentielle. Et

souvent, pour les artistes émergents, la priorité n'est pas la rémunération mais la visibilité. Ils veulent être sur les plateformes pour être crédibles.

Julien Piselli: Donc parfois, ça leur coûte plus que ça ne leur rapporte?

Fabian Hidalgo: Exactement. Et parfois, ils mettent en ligne de la musique sans avoir obtenu l'accord de tous les ayants droit concernés. Donc il y a aussi un problème de respect des droits dans la chaîne de diffusion.

Julien Piselli: D'accord.

Les droits d'auteur ont pour objectif de protéger les œuvres originales qui sont créées. Mais c'est un droit qui doit être exercé tout en étant en équilibre avec d'autres droits, comme ceux des maisons de disques, ou encore des personnes qui font des parodies ou des critiques. En fait, la protection des droits d'auteur ne doit pas entraver la liberté d'expression. Donc, il y a toujours une sorte de balance des intérêts. Est-ce que vous avez pu observer, dans votre pratique ou dans votre rôle au sein de Facir, si cette balance est souvent respectée? Ou est-ce que certaines parties sont lésées, comme par exemple les personnes qui veulent faire des parodies ou des critiques? Je pense à quelqu'un qui veut faire une vidéo sur YouTube en utilisant un extrait musical pour parodier ou critiquer, mais qui se fait "striker" neuf fois sur dix et ne peut pas s'exprimer.

Fabian Hidalgo: Je n'ai pas de réponse tranchée. Est-ce que c'est souvent respecté ou pas? Je ne sais pas. Mais je pense que c'est important de garantir cet équilibre, à condition que ce soit bien encadré et fait de manière honnête.

Je suis pour ces exceptions — pédagogie, parodie, etc. — mais il faut que tous les acteurs soient honnêtes. Il faudrait aussi des garde-fous plus clairs pour encadrer ce qui entre ou pas dans le champ des exceptions. Parce que certains vont chercher à les détourner pour ne pas rémunérer ce qui doit l'être.

Julien Piselli: Vous pensez à l'intelligence artificielle aussi?

Fabian Hidalgo: Oui, c'est exactement ça. Typiquement, pour les entraînements de modèles d'IA, on avance souvent l'argument que ce n'est pas à des fins commerciales, mais pour la recherche scientifique. Donc, on utilise des œuvres soumises au droit d'auteur sans rémunération, en disant que c'est dans un but scientifique.

Julien Piselli: Et ensuite, ces modèles sont exploités commercialement?

Fabian Hidalgo: C'est ça. Les modèles entraînés dans ce cadre sont ensuite repris par des entreprises commerciales. Donc le modèle a été développé dans un cadre dit "scientifique", mais les résultats servent à des fins commerciales. C'est là qu'il manque une réglementation claire. Je

suis pour la recherche scientifique, surtout en musique où il reste encore plein de choses à explorer. Mais si le cadre n'est pas clair pour protéger les artistes, c'est problématique.

Julien Piselli: Donc vous estimez qu'il y a une faille dans le système à ce niveau-là?

Fabian Hidalgo: Oui. C'est une vraie faille. Il n'y a pas de réglementation qui protège les artistes dans ce genre de cas. Rien ne permet de contrer efficacement ce type d'utilisation.

Julien Piselli: Très intéressant. Merci. Alors, pensez-vous que les organismes de gestion des droits d'auteur doivent repenser leur fonctionnement pour mieux soutenir les musiciens dans l'ère numérique, avec tous les enjeux liés à l'IA, au streaming, etc.? Leur fonctionnement est-il encore pertinent ou y a-t-il des améliorations à faire?

Fabian Hidalgo: Il y a toujours des améliorations à faire. Mais je pense qu'ils ne restent pas les bras croisés. Par exemple, la Sabam s'adapte en permanence. Il n'y avait pas de rémunération sur YouTube jusqu'à récemment, et ça a évolué. PlayRight a aussi été très actif sur la transposition de la directive DSM. Ils ont vraiment fait leur travail de lobbying pour promouvoir le droit à rémunération des artistes interprètes sur les plateformes de streaming.

Julien Piselli: Donc en Belgique, les sociétés de gestion sont plutôt proactives?

Fabian Hidalgo: Oui. On a la chance, en Belgique, que la Sabam et PlayRight soient assez proactives sur ces questions. Elles n'attendent pas que la législation tombe toute cuite. Elles s'engagent activement, elles font du lobbying pour que les outils législatifs soient à la hauteur des évolutions technologiques.

Julien Piselli: Est-ce que Facir organise aussi des conférences ou des discussions avec des responsables politiques pour essayer de renforcer le droit des artistes? Pour vraiment sensibiliser à certaines questions très importantes?

Fabian Hidalgo: Oui, tout à fait. C'est quelque chose qui nous occupe depuis un moment. J'ai parlé de l'IAO — on est une des structures cofondatrices de l'IAO — qui est très active sur ces questions de droits d'auteur et droits voisins au niveau européen. Mais ici, au niveau belge, on essaie de faire bouger les choses aussi.

Julien Piselli: D'accord.

Fabian Hidalgo: On a beaucoup travaillé avec la FLIF, la Fédération des Labels Indépendants Francophones.

Vous connaissez peut-être le mécanisme qui a été contesté jusqu'il n'y a pas longtemps: celui qui oblige les plateformes de streaming vidéo comme Netflix à contribuer à la production locale. Il

y a des législations — communautaires, donc en Fédération Wallonie-Bruxelles et en Flandre — qui imposent à Netflix, par exemple, de contribuer à hauteur d'un certain pourcentage de son bénéfice à la création locale. Cela signifie concrètement que Netflix doit investir une partie de son bénéfice dans un fonds pour la création de séries produites en Fédération Wallonie-Bruxelles.

C'est la directive SMA, transposée dans la législation communautaire par le décret SMA. Vous pouvez trouver ça sur le site du CSA.

Pourquoi je vous en parle? Parce que ce système existe pour la vidéo, mais pas pour la musique. Et pourtant, ça aurait du sens d'avoir un mécanisme similaire pour la musique. On a donc été actifs sur ce dossier ces derniers temps. La difficulté, c'est la complexité institutionnelle belge. On a dû être en contact avec la ministre des Médias francophone et le ministre des Médias flamand. Et ils se sont mis d'accord pour dire: tant qu'il n'y a pas de consensus national, on n'avance pas.

Et comme nous, représentants d'artistes, on n'a pas toujours les mêmes vues que les majors, c'est difficile d'avoir un consensus au sein de toute l'industrie musicale belge. Le ministre flamand s'est appuyé là-dessus pour dire qu'il ne fallait pas activer ce dossier. Mais avec la FLIF, on continue de travailler dessus. On va reprendre contact avec les différents ministres des Médias pour essayer d'instaurer un système similaire à celui de la vidéo. À minima, une obligation de mise en avant du catalogue local. Et ce qu'on espère, c'est aussi une obligation de contribution à la production locale.

Julien Piselli: C'est très intéressant. Et vous avez le soutien des sociétés de gestion collective sur ce sujet?

Fabian Hidalgo: Oui, tout à fait. Sabam et PlayRight sont d'accord. C'est dans l'intérêt des artistes qu'ils représentent, de donner plus de visibilité aux artistes belges, aux artistes locaux.

Julien Piselli: D'accord. Merci beaucoup pour toutes ces précieuses informations. Je n'ai plus de questions.

Fabian Hidalgo: Tant mieux. J'espère que ce n'était pas trop confus. Parfois, je pars un peu dans tous les sens!

2. Interview Jean-Christophe Lardinois (11/11/2024)

Jean-Christophe Lardinois est avocat au barreau de Bruxelles et spécialisé en droit d'auteur ainsi que juge suppléant au tribunal de l'entreprise francophone de Bruxelles.

Julien Piselli: Alors si je ne me trompe pas, vous avez été diplômé dans les années 90?

Jean-Christophe Lardinois: Oui, vous n'êtes pas loin de la vérité. Mais surtout, j'ai connu un monde avant Internet et un monde après Internet, à la fois professionnellement et personnellement. À l'époque, on achetait encore de la musique. On achetait des supports, on se faisait un plaisir de collectionner. Il y avait les vinyles, ensuite les CD — un peu moins peut-être, car l'objet était moins beau. J'en ai pourtant acheté beaucoup aussi. Et puis j'ai connu l'effondrement du marché du disque, notamment avec Napster. La musique s'est dématérialisée, et surtout, les gens ont pu consommer de la musique sans la payer. Je ne dis pas ça de façon moralisatrice, j'ai un peu profité du système moi aussi. Mais il faut reconnaître que cela a eu un impact foudroyant sur les sociétés musicales, surtout les labels indépendants. Beaucoup ont fermé leurs portes ou ont été rachetés. Il y a eu une grande concentration, et même moi, je me suis un peu éloigné de la musique à ce moment-là, pour me consacrer davantage à l'audiovisuel entre 2005 et 2010.

Julien Piselli: D'accord.

Jean-Christophe Lardinois: Puis la musique est revenue en force, notamment avec le hip-hop et la musique urbaine. Ce sont des styles qui ont retrouvé une grande audience, avec énormément de followers, de consommateurs. Et même si ces consommateurs n'étaient pas toujours prêts à payer pour la musique enregistrée, ils étaient prêts à payer beaucoup pour les concerts et pour des expériences particulières. Cela a permis aux maisons de disques de continuer à miser sur les artistes, en mettant de l'argent sur la table. Ce n'était plus du tout le cas auparavant.

Julien Piselli: C'est très intéressant. Je ne savais pas cela. En fait, ma question initiale visait à vous demander comment l'arrivée d'Internet, puis de l'intelligence artificielle, a impacté tout le contentieux lié au droit d'auteur.

Jean-Christophe Lardinois: Vous avez déjà une bonne partie de la réponse. L'industrie musicale a subi un effondrement. Avant, ce qui était difficile pour un artiste, c'était de trouver un producteur, de l'amener en studio — ce qui coûtait cher. Il y avait des studios prévus à cet effet, notamment l'ICP à Bruxelles, très réputé. Aujourd'hui encore, c'est l'un des plus gros studios de Belgique. À l'époque, un artiste n'avait pas son propre studio. C'est une révolution: aujourd'hui,

avec des home studios, le matériel est plus compact, plus accessible. On peut enregistrer chez soi, dans une chambre ou un petit bureau.

Julien Piselli: Cela a bouleversé l'économie de la musique, alors?

Jean-Christophe Lardinois: Complètement. Avant, l'artiste dépendait du producteur. Le producteur trouvait un studio, finançait l'enregistrement, puis cherchait un distributeur. Ce distributeur allait amener l'album dans les magasins, avec de la promotion. C'était un modèle relativement vertueux. Chacun gagnait sa vie: l'artiste, le producteur, le distributeur, les maisons de disques. Aujourd'hui, tout a changé. L'artiste devient souvent son propre producteur. Cela semble positif, mais ce n'est pas toujours le cas. Il se retrouve à devoir financer lui-même la production, la promotion, et à se battre pour exister dans une masse de contenu musical énorme sur les plateformes.

Jean-Christophe Lardinois: Donc à l'époque, ça se passait comme ça. Un artiste n'avait pas son propre studio, ce qui est un élément qui a beaucoup bouleversé l'économie de la musique. Avant même la consommation, donc avant l'artiste, il devait trouver un producteur. Pas facile. Le producteur trouvait un studio d'enregistrement, le payait d'avance. Le producteur prenait l'artiste, l'artiste enregistrait, tout le groupe enregistrait. Ensuite, le producteur se tournait vers des distributeurs, comme la société Sentiers, qui distribuait et exploitait l'œuvre. Le producteur, celui qui mettait l'argent, espérait un retour sur investissement.

Mais comme les passionnés de musique comme moi consommaient beaucoup de musique, on attendait la sortie de l'album d'un tel ou d'un tel. On achetait les albums. Donc il y avait une vraie exploitation. Tous les albums ne fonctionnaient pas, tous les projets ne rentraient pas dans leurs frais, mais certains faisaient des bénéfices importants. C'était une chaîne vertueuse, dans laquelle l'artiste interprète, le producteur, le distributeur, et le consommateur étaient tous intégrés.

Julien Piselli: Oui, c'est un système qui semble bien huilé.

Jean-Christophe Lardinois: Exactement. Le producteur trouvait un studio, finançait l'album, trouvait un distributeur ou une major pour licencier l'œuvre. Les majors, on parlait à l'époque de Virgin, Universal, Sony, BMG... Les quatre grandes maisons de disques. Et à côté, il y avait les producteurs indépendants, qui devaient passer par des sociétés de distribution tierces. Si vous étiez signé chez Universal, vous étiez distribué en interne. Sinon, il fallait se débrouiller.

Julien Piselli: Et ce système fonctionnait bien?

Jean-Christophe Lardinois: Oui, les deux modèles fonctionnaient plutôt bien. On pourrait croire que seuls les artistes chez Universal avaient du succès, mais en réalité, de nombreux producteurs indépendants ont connu de très belles carrières. Mais le système a été bouleversé par

deux choses: un, l'émergence du téléchargement illégal et de la consommation sans paiement, deux, l'artiste qui devient son propre producteur.

Julien Piselli: Oui, avec les home studios.

Jean-Christophe Lardinois: Exactement. Le matériel est devenu beaucoup plus abordable, beaucoup plus compact. Avant, pour enregistrer, il fallait un vrai studio. Maintenant, dans une petite pièce, on peut faire un album de très bonne qualité. Cela a tout changé. L'artiste n'a plus besoin de producteur, il peut tout faire lui-même. Sur papier, c'est bien. Mais en réalité, ce qu'on a vu, c'est que la difficulté ne se situe plus dans l'enregistrement, mais dans la visibilité.

Julien Piselli: C'est-à-dire?

Jean-Christophe Lardinois: Le problème aujourd'hui, c'est que les artistes autoproduits sont noyés dans la masse. Des milliers de morceaux sont produits et mis en ligne chaque jour. Et pour se faire connaître, il faut investir dans la promotion, dans un attaché de presse, dans un distributeur. Avant, le producteur gérait ça, aujourd'hui, l'artiste doit tout faire seul. L'autoproduction est devenue la norme, mais elle implique aussi des coûts et une précarité accrue.

Julien Piselli: Donc l'artiste pensait gagner plus, mais il a tout à faire...

Jean-Christophe Lardinois: Oui, et en plus, le public n'achète plus de musique. Les revenus ne viennent plus des ventes, mais des concerts, du merchandising, des produits dérivés. L'album devient une carte de visite, un outil promotionnel. Certaines maisons de disques l'ont bien compris: elles perdent de l'argent sur la production, mais elles récupèrent en produisant les tournées.

Julien Piselli: C'est ce qu'on appelle les contrats 360°, non?

Jean-Christophe Lardinois: Exactement. Les maisons de disques prennent une part sur tout: disques, lives, merchandising. Car aujourd'hui, ce qui fonctionne vraiment, ce sont les concerts. Il suffit de voir la difficulté d'obtenir des tickets pour certains artistes.

Jean-Christophe Lardinois: Donc aujourd'hui, l'autoproduction est pratiquement devenue la norme, à part pour les artistes très importants. Les artistes veulent être leurs propres producteurs, et il n'y a plus réellement d'exploitation traditionnelle comme avant. Chaque jour, des milliers de titres sont produits par des artistes et mis en ligne, ce qui rend la visibilité très compliquée. Les artistes doivent maintenant engager eux-mêmes un attaché de presse, un distributeur, et tout cela a un coût. Avant, le producteur intégrait cela dans son modèle économique. Aujourd'hui, l'artiste est souvent démuné. Même si la qualité est là, il faut se battre pour émerger dans la masse.

Julien Piselli: Oui, d'accord, donc l'artiste pensait gagner plus, mais finalement, il est seul au début et seul à la fin de la chaîne.

Jean-Christophe Lardinois: Exactement. Et en plus, la consommation de musique a changé. Il y a encore du piratage, et sur YouTube, on trouve des albums entiers en libre accès. Le modèle économique est bouleversé. Aujourd'hui, la production d'un album est devenue presque une carte de visite, car les gens ne paient plus pour écouter de la musique, mais ils paient pour vivre une expérience: aller à un concert, acheter des produits dérivés... Ce qui a permis aux maisons de disques de continuer à miser sur des artistes, c'est la monétisation des concerts.

Julien Piselli: Donc le business model s'est renversé?

Jean-Christophe Lardinois: Complètement. Avant, on produisait un album pour en tirer des bénéfices. Aujourd'hui, on le produit parfois à perte, mais on se rattrape sur la tournée et les produits dérivés. Il y a des artistes qui gagnent plus avec leurs gourdes ou leurs casquettes qu'avec leurs albums. Et c'est réel: certains vendent plus de merchandising que de musique.

Julien Piselli: Est-ce que vous voyez cela comme un appauvrissement de la création?

Jean-Christophe Lardinois: D'un côté oui, parce que le disque n'a plus la même valeur symbolique. De l'autre, les artistes ont plus de contrôle, mais moins de moyens pour vivre de leur art. C'est un paradoxe. Et cette logique influence aussi la manière dont les contrats sont conçus. Les maisons de disques veulent leur part sur tous les revenus, ce qui explique les fameux contrats 360°. Elles prennent un pourcentage sur tout ce qui marche, parce qu'elles savent qu'un album seul ne rapporte plus assez.

Julien Piselli: Alors, ma deuxième question, c'est: quels sont selon vous les principaux défis juridiques liés aux droits d'auteur aujourd'hui, dans le secteur de la musique, avec le numérique, le streaming, et surtout l'intelligence artificielle qui commence à arriver?

Jean-Christophe Lardinois: Alors, le plus grand défi, c'est la rémunération. Mais ce n'est pas seulement un défi juridique, c'est surtout un défi économique. Par exemple, pour qu'un million de stream rapporte 3.000 € à un producteur, il faut déjà atteindre ces chiffres, ce qui est colossal pour un autoproducteur. C'est donc très difficilement viable. Juridiquement parlant, l'intelligence artificielle pose un énorme problème. Avec l'IA générative, on entraîne des modèles sur des œuvres existantes sans demander l'autorisation des ayants droit. Et ça, c'est contraire aux principes fondamentaux du droit d'auteur: autorisation préalable, monopole d'exploitation...

Jean-Christophe Lardinois: En plus, aujourd'hui, on considère que la musique créée par l'IA appartient au domaine public, car une IA n'est pas une personne physique et ne peut pas être titulaire de droits d'auteur. Mais cela pose un autre problème: des personnes utilisent ces œuvres

issues de l'IA pour ensuite revendiquer des droits dessus, alors même que ces œuvres sont construites à partir d'œuvres protégées existantes.

Julien Piselli: Et donc, concrètement, en tant qu'avocat, comment traite-t-on ce problème?

Jean-Christophe Lardinois: Avec des contrats. Aujourd'hui, on insère dans les contrats des clauses qui garantissent que l'artiste n'a pas utilisé d'éléments générés par l'IA. Parce que le producteur, en tant que propriétaire du master, peut ensuite vendre, céder ou exploiter les enregistrements, et il faut être certain qu'ils soient juridiquement valables. Il y a un vrai enjeu ici.

Julien Piselli: D'accord, donc on commence déjà à intégrer ces enjeux dans la pratique contractuelle?

Jean-Christophe Lardinois: Oui, on essaie d'anticiper un maximum. Car aujourd'hui, tout peut être monétisé: les catalogues sont vendus comme on vend des bases de données, et les questions de droit doivent être bien encadrées contractuellement dès le départ.

Jean-Christophe Lardinois: Oui, on essaie d'anticiper un maximum. Car aujourd'hui, tout peut être monétisé: les catalogues sont vendus comme on vend des bases de données, et les questions de droit doivent être bien encadrées contractuellement dès le départ.

Julien Piselli: Justement, en parlant de droit, que pensez-vous de la directive européenne de 2019 et de sa transposition en Belgique en 2022?

Jean-Christophe Lardinois: Cette directive, elle essaie de rééquilibrer les choses entre les plateformes et les ayants droit. Mais il suffit de regarder qui a introduit un recours contre elle: Google. Ces plateformes veulent éviter d'avoir à payer plus. C'est une question économique, pas juste juridique. La directive crée de nouveaux droits pour certains artistes, et ça ne leur plaît pas.

Jean-Christophe Lardinois: À ma connaissance, la Cour constitutionnelle belge a posé une question préjudicielle à la Cour de justice de l'Union européenne. On attend la réponse. Mais les grandes plateformes savent que si la Belgique applique pleinement la directive, cela fera jurisprudence, et les autres États membres pourraient suivre. Ce serait un tournant.

Julien Piselli: Donc il y a une tension entre innovation et protection des droits?

Jean-Christophe Lardinois: Oui, et ce n'est pas simple. Les plateformes disent qu'elles doivent couvrir leurs coûts: énergie, serveurs, bande passante. Ce n'est pas faux. Mais en face, on a des artistes qui ne gagnent presque rien avec le streaming, et qui peinent à vivre de leur art. Il faut trouver un juste milieu, un équilibre durable.

Julien Piselli: Est-ce que vous avez observé un changement dans la manière dont les artistes envisagent la protection de leurs œuvres aujourd'hui? Est-ce qu'ils sont mieux informés qu'avant?

Jean-Christophe Lardinois: Oui et non. Il y a plus de formations qu'avant, surtout en Flandre, où les artistes sont mieux informés. Il existe un site très bien fait, Cultuurloket, qui offre des infos claires et gratuites. Mais en Wallonie, c'est encore compliqué. Beaucoup d'artistes ne connaissent que la SABAM, et ignorent l'existence de sociétés comme PlayRight ou SIMIM. Ils passent à côté de droits importants.

Jean-Christophe Lardinois: Le problème, c'est qu'ils délèguent souvent tout à des managers ou des avocats. Il y a peu d'artistes qui se forment vraiment à leurs droits. Certains y arrivent très bien, mais c'est rare. Et puis, il y a cette idée reçue que "je suis artiste, donc je ne suis pas fait pour l'administratif". C'est un cliché tenace, mais assez répandu.

Julien Piselli: Est-ce qu'il existe des formations ou des institutions qui tentent de pallier ce manque d'information?

Jean-Christophe Lardinois: Oui, par exemple au Conseil de la Musique, on organise des formations sur les contrats, le statut social, la synchronisation... C'est très utile. Il y a aussi Smart, et d'autres structures, mais il faut que les artistes aient envie de s'y intéresser. Souvent, ils ne veulent pas, ou ne savent pas que ça existe.

Jean-Christophe Lardinois: Et pourtant, ce sont des éléments essentiels pour comprendre comment fonctionne l'industrie musicale. Il y a toute une série d'obligations, comme s'inscrire aux sociétés de gestion, déposer ses œuvres... Ce n'est pas automatique. Il faut faire les démarches soi-même.

Julien Piselli: Est-ce que vous avez déjà eu à traiter des conflits entre ayants droit?

Jean-Christophe Lardinois: Oui, souvent. Il peut y avoir des conflits entre artistes et éditeurs, surtout quand les contrats ne sont pas bien compris. Par exemple, certains contrats d'édition fixent une durée équivalente à la durée légale des droits d'auteur. Ça veut dire 70 ans après le décès de l'auteur. Et beaucoup signent ça sans vraiment réaliser ce que cela implique.

Jean-Christophe Lardinois: Le problème, c'est que l'éditeur touche une part importante des droits, alors qu'il n'a parfois rien fait. C'est une obligation de moyens, pas de résultats. Il doit "faire vivre" l'œuvre, mais si un producteur met la musique sur YouTube ou Spotify, l'éditeur en profite sans effort. Cela peut créer beaucoup de frustration chez les artistes.

Jean-Christophe Lardinois: Et parfois, l'artiste a signé ce contrat sans comprendre les conséquences. Il y a des recours possibles, comme la clause de succès, qui permet de renégocier le contrat si l'œuvre devient un grand succès. Mais encore faut-il le savoir...

Julien Piselli: Est-ce que ce genre de conflits aboutit souvent devant les tribunaux?

Jean-Christophe Lardinois: Pas toujours. Beaucoup sont réglés en amont, par la négociation. Mais certains vont jusqu'au tribunal, surtout quand les montants en jeu sont importants. Et là, c'est le contrat qui prime. Si l'artiste a signé un contrat déséquilibré, c'est très difficile d'obtenir gain de cause.

Jean-Christophe Lardinois: Il faut donc sensibiliser davantage, et former les artistes dès le départ. Parce qu'une fois que c'est signé, c'est souvent trop tard.

Julien Piselli: Une dernière question, si vous permettez. La régulation en matière de droits d'auteur varie d'un pays à l'autre. Est-ce que vous avez déjà eu à traiter des litiges transfrontaliers, entre la France et la Belgique par exemple?

Jean-Christophe Lardinois: Alors moi, je ne suis pas avocat en France, c'est mon associé qui l'est. Mais notre bureau travaille souvent avec la France, notamment dans le domaine du cinéma. Par exemple, pour le *Tax Shelter*, un mécanisme fiscal belge, des productions françaises viennent tourner en Belgique. On rédige alors tous les contrats pour le producteur belge, qui collabore avec le producteur français.

Jean-Christophe Lardinois: Cela dit, les lois belges et françaises sont assez similaires, car elles sont issues de la même tradition juridique. On est tous les deux dans un système de droit d'auteur fort, contrairement aux pays anglo-saxons où le producteur détient souvent les droits. En Europe, l'auteur reste au centre, avec des droits moraux et patrimoniaux.

Jean-Christophe Lardinois: Là où cela devient compliqué, c'est quand un artiste belge doit signer avec un producteur américain, par exemple. Souvent, ils imposent l'application du droit américain, ce qui est beaucoup plus défavorable pour l'artiste. C'est un vrai défi contractuel.

Julien Piselli: Est-ce que vous avez déjà eu à gérer des cas de contrefaçon dans un contexte international?

Jean-Christophe Lardinois: Très rarement. Les procès pour contrefaçon musicale, c'est compliqué et risqué. Il faut prouver qu'il y a eu copie, que l'œuvre était accessible, etc. Et en plus, dans un monde où tout est recyclé, c'est difficile de prétendre à une totale originalité. Mieux vaut miser sur des contrats bien rédigés en amont.

Julien Piselli: Et en matière de fiscalité ou de sécurité sociale, est-ce que les artistes rencontrent des difficultés particulières?

Jean-Christophe Lardinois: Ah oui, ça c'est un gros morceau. Par exemple, un artiste belge qui joue en Allemagne, facturé par une société française, avec un agent espagnol... Ça devient un vrai casse-tête. Ce sont des questions de droit social, de sécurité sociale, de fiscalité internationale. Là, on travaille avec des spécialistes du droit social. Moi, je ne touche pas à ça.

Jean-Christophe Lardinois: C'est important de le dire: pour ces questions, il faut des avocats spécialisés. Un musicien à l'étranger, c'est comme un chauffeur routier ou un maçon en détachement. Ce sont les mêmes enjeux juridiques.

Julien Piselli: Encore une fois, merci pour toutes ces précieuses informations. Vous m'avez éclairé sur de nombreux aspects méconnus du secteur.

Jean-Christophe Lardinois: Avec grand plaisir.

3. Interview Christian Martin (18/11/2024)

Christian Martin est un musicien professionnel, président de PlayRight, il a également une société de production et d'édition musicale, qui existe depuis 1988. Il produit beaucoup d'artistes belges.

Julien Piselli: Ma première question est: comment est-ce que la mission principale de PlayRight — qui est de collecter et redistribuer les droits voisins — a évolué avec l'arrivée du numérique, d'Internet, du streaming? Est-ce que ça a bouleversé cette mission?

Christian Martin: Alors, la mission principale de PlayRight, c'est vraiment la gestion des droits: la collecte des droits et leur redistribution aux membres. C'est la mission centrale. Bien sûr, on a aussi une action culturelle, sociale et éducative qui est très importante, mais la collecte et la répartition, c'est le cœur du métier. Comme toutes les sociétés de gestion collective, on fonctionne avec des contrats bilatéraux avec des sociétés sœurs à l'étranger. On en a 47. Il n'y a qu'une seule société en Belgique qui gère tous les droits voisins pour les artistes-interprètes — que ce soient des acteurs, musiciens, danseurs, etc.

On collecte en Belgique, et on connaît nos homologues à l'étranger. Nos membres ne sont pas forcément belges, on a plus de 8000 membres dont environ la moitié sont étrangers, mais qui désignent PlayRight pour gérer leurs droits en Belgique.

Julien Piselli: Et les droits voisins, ce n'est pas la même chose que les droits d'auteur, on est d'accord?

Christian Martin: Non, ce n'est pas la même chose. La SABAM gère à la fois des droits exclusifs et des droits à rémunération pour les auteurs. Nous, on ne gère que les droits à rémunération pour les artistes-interprètes. Donc pas les droits exclusifs.

Pour beaucoup de droits, les tarifs et les modalités sont fixés par des arrêtés ministériels. Ce n'est donc pas PlayRight qui détermine les montants, sauf pour certains comme la rémunération pour le câble, où on consulte tout de même sur les tarifs. Mais pour les autres, comme la rémunération équitable, c'est le gouvernement qui décide.

Julien Piselli: Pour les musiciens, c'est donc clairement un point central?

Christian Martin: Oui, la rémunération équitable est très importante. Elle est déterminée par arrêté ministériel. Il y en a plusieurs, un seul ne suffit pas à couvrir tous les cas. Ce sont des

arrêtés qui définissent des tarifs par secteur, par type d'utilisation de la musique. Par exemple, pour diffuser de la musique dans des entreprises, si elles ont plus de sept équivalents temps plein, même si ce n'est pas un lieu public, elles doivent payer une rémunération équitable.

Julien Piselli: Ah oui, donc même pour une entreprise qui diffuse de la musique dans ses bureaux, il y a une contribution?

Christian Martin: Exactement. Tout cela est encadré légalement. Il y a aussi la copie privée qui entre en jeu.

Julien Piselli: Oui, justement, la copie privée, c'est toujours d'actualité?

Christian Martin: C'est un gros problème. Elle a été réévaluée il y a deux ans par le ministre, en concertation avec les représentants des ayants droit et les représentants des entreprises tech. En gros, ceux qui fabriquent ou vendent ordinateurs, téléphones, tablettes, disques durs, etc., doivent verser une petite part sur le prix de vente de ces appareils. Cela alimente la rémunération pour copie privée.

Mais ce système est devenu obsolète, car il ne correspond plus vraiment à la réalité actuelle. C'est toujours très compliqué, car les négociations sont permanentes. Et comme tu le disais, les modes de consommation de la musique ont complètement changé avec le numérique.

Julien Piselli: Oui, c'est vraiment le cœur de mon travail: comment la technologie change la donne, notamment pour les artistes.

Christian Martin: C'est justement le problème. Les lois n'évoluent pas assez vite par rapport à la technologie. Notre mission, c'est de faire en sorte que l'évolution technologique soit neutre du point de vue des droits. Mais on est encore très en retard.

Par exemple, le streaming, ça fait longtemps que c'est là, mais il n'y avait toujours pas de cadre juridique pour les droits voisins. Rien n'était prévu, il n'y avait pas de rémunération équitable prévue pour ça.

Julien Piselli: Est-ce que vous pouvez donner un exemple pour illustrer ça?

Christian Martin: Bien sûr. Moi, j'ai joué sur un titre en 1988, qui a été un hit en France et en Belgique. Il passe encore à la radio aujourd'hui. Comme j'étais interprète de studio, j'ai cédé mes droits exclusifs à l'époque, mais j'ai gardé le droit à rémunération. Je touche encore aujourd'hui quelques centaines d'euros par an pour ce morceau.

Et pourtant, diffuser un morceau en numérique ou en analogique dans un lieu public, c'est quasiment la même chose. Mais juridiquement, ce n'était pas du tout traité de la même manière. Il y avait un vide juridique complet.

Heureusement, comme tu le sais, le Parlement européen a adopté la directive DSM. Il y a eu beaucoup de lobbying à l'époque, et finalement ils ont voté un texte qui posait des principes généraux — mais sans détailler les mécanismes précis. Chaque État membre devait transposer la directive dans son droit national, mais tous n'ont pas les mêmes lois, les mêmes habitudes, ni les mêmes fonctionnements.

Julien Piselli: Oui, j'ai vu ça. Et la transposition belge a posé problème?

Christian Martin: Exactement. La loi qui transpose la directive en Belgique a été attaquée devant la Cour constitutionnelle, qui a posé une question préjudicielle à la Cour de justice de l'Union européenne. Donc pour l'instant, on est dans l'attente: tant que la C.J.U.E. ne s'est pas prononcée, on est dans le flou.

Julien Piselli: Et si la C.J.U.E. valide la loi belge, ça aura des conséquences importantes?

Christian Martin: Très grandes. Si elle valide le mécanisme belge de droit à rémunération en gestion collective, ça pourrait servir de précédent pour toute l'Union européenne. Mais rien n'est encore fait. Il faudra ensuite que la Cour constitutionnelle belge se prononce, et elle prendra aussi son temps.

Julien Piselli: Donc on ne peut pas espérer de réponse avant un bon moment?

Christian Martin: Non, pas avant deux ans probablement. Et en plus, si la C.J.U.E. considère que le droit à rémunération tel qu'instauré par la Belgique n'est pas compatible avec la directive, cela pourrait remettre en cause les transpositions faites par d'autres États membres.

Julien Piselli: D'accord. Donc la Belgique est allée plus loin que les autres?

Christian Martin: Oui. La Belgique a instauré deux droits à rémunération couvrant toutes les plateformes, pas seulement celles de partage de contenu. D'autres pays comme l'Allemagne ou l'Espagne ont fait des choix plus limités. L'Espagne, par exemple, avait déjà des droits à rémunération pour le streaming avant la directive, donc leur système n'est pas remis en cause. Mais c'est un peu un cas particulier.

En Belgique, on a fait beaucoup de lobbying pour aller dans ce sens. Le Parlement nous a suivis, mais maintenant, la décision est entre les mains des juges de Luxembourg. Ils vont certainement demander l'avis de la Commission et du Parlement européen. Nous avons des arguments solides:

par exemple, le commissaire Thierry Breton a déjà dit officiellement que le droit à rémunération en gestion collective était une solution valable pour transposer la directive.

Les travaux préparatoires de la directive le confirment aussi, ainsi que les réponses à certaines questions parlementaires. Mais voilà, on dépend désormais de la nouvelle Commission et du nouveau Parlement européen.

Julien Piselli: Et vous continuez à faire du lobbying au niveau européen?

Christian Martin: Oui, bien sûr. Il faut expliquer aux parlementaires européens les enjeux, car même en Belgique, ce n'est pas évident de faire comprendre comment fonctionne la musique, comment sont rémunérés les musiciens de studio, ce qu'est une royauté, etc.

Ce qui est compliqué aussi, c'est qu'une seule directive couvre tous les artistes-interprètes: ceux qui ont des contrats de royauté avec des producteurs, ceux qui n'en ont pas, les acteurs de séries, etc. Par exemple, les acteurs de séries Netflix sont payés pour le tournage, mais ils ne touchent rien en cas de succès. Il faut donc expliquer que tout le monde n'est pas logé à la même enseigne.

Christian Martin: problème, c'est qu'aujourd'hui, nous, PlayRight, ne touchons encore aucun droit directement lié au streaming. Mais on répartit tout de même une partie de la rémunération équitable en tenant compte du streaming, car celui-ci est parfois utilisé pour diffuser de la musique dans des lieux publics.

Julien Piselli: Ah bon? Par exemple?

Christian Martin: Oui, certains coiffeurs, magasins ou autres lieux utilisent Spotify dans leur établissement. Pourtant, ils ne devraient pas: un abonnement familial ne permet pas d'utiliser la musique dans un cadre professionnel. Mais comme on ne peut pas surveiller tout ça, on fait avec les outils qu'on a.

Julien Piselli: Vous avez des outils spécifiques pour savoir ce qui est diffusé dans ces lieux?

Christian Martin: Pas vraiment. Ce qu'on peut faire, ce sont des sondages. On demande aux utilisateurs ce qu'ils diffusent: radio, Spotify, etc. On récolte des résultats statistiques qui nous permettent de répartir les montants le plus équitablement possible. Mais on n'a pas d'information directe, ni sur ce qui est diffusé, ni sur qui joue sur quoi.

Julien Piselli: Donc vous n'avez pas d'accès aux données précises de diffusion?

Christian Martin: Non. Pour connaître la musique diffusée à la radio, par exemple, on achète des données à une société qui s'appelle Radio Monitor. Elle fait du fingerprinting audio et fournit

toutes les diffusions en radio, pondérées selon l'audience, l'heure, etc. C'est avec ces données qu'on peut faire une répartition aussi juste que possible.

Et pour savoir qui a joué sur tel enregistrement, ce sont les membres eux-mêmes qui nous déclarent leur participation. Il n'existe pas de base de données officielle qui centralise tous les musiciens intervenus sur chaque morceau.

Julien Piselli: D'accord, je ne savais pas du tout que ça fonctionnait comme ça. C'est très complexe, en fait!

Christian Martin: Oui, très. Il y a des millions de lignes de données à traiter. Pour la copie privée, par exemple, on utilise aussi des sources comme l'Ultratop — qui reste un bon baromètre du succès, même si les ventes physiques ne veulent plus dire grand-chose aujourd'hui.

On combine donc plusieurs sources: les radios, les ventes digitales, le streaming... Tout cela sert à établir une sorte de "succès hebdomadaire", qui guide la répartition.

Julien Piselli: Et au niveau de la diffusion à l'international, vous m'avez dit que vous travaillez avec des sociétés sœurs à l'étranger. Est-ce que ça se passe bien? Est-ce que c'est facile de collaborer avec des sociétés de gestion du monde entier?

Christian Martin: On essaye que ça se passe le mieux possible... mais non, ce n'est pas facile. Les règles de répartition varient, les systèmes de gestion aussi. Ce n'est pas harmonisé partout. On fait du mieux qu'on peut.

Environ 80 % des droits musicaux que nous percevons en Belgique sont ensuite répartis vers l'étranger. Forcément: beaucoup de musiques diffusées ici viennent de France, d'Angleterre, etc.

Julien Piselli: Et avec les États-Unis? Il me semble que là, c'est encore plus compliqué...

Christian Martin: Ah oui, là c'est un tout autre défi. Jusqu'ici, aucune société de gestion collective des droits voisins en Europe n'échangeait avec les États-Unis, parce que là-bas, il n'existe pas de rémunération équitable. Ce droit n'existe tout simplement pas dans leur législation.

On peut échanger des droits avec des pays qui reconnaissent les mêmes droits que nous. Par exemple, avec la France ou les Pays-Bas, pas de problème: ils ont un système similaire. Mais les États-Unis ne reconnaissent pas ce droit, donc on ne peut pas faire d'échange, en vertu du principe de réciprocité du traité de Rome.

Julien Piselli: Donc en clair, tant qu'il n'y a pas de rémunération équitable chez eux, vous ne pouvez pas envoyer d'argent vers les États-Unis, même si des œuvres américaines sont diffusées ici?

Christian Martin: Exactement. C'est le même problème qu'on avait avec l'Angleterre pour la copie privée. Quand elle était encore dans l'Union européenne, elle devait avoir un système de compensation pour la copie privée, même si leur loi ne l'autorisait pas. Une fois sortie de l'UE, plus rien ne l'oblige à maintenir cela.

Julien Piselli: Et qu'est-ce qui s'est passé récemment à ce sujet?

Christian Martin: Il y a eu un arrêt de la Cour de justice de l'Union européenne dans un cas très particulier. Elle a dit que même s'il n'y a pas de réciprocité, il faut quand même payer les ayants droit étrangers. C'est en contradiction avec le traité de Rome, mais la C.J.U.E. a dit que ce principe de réciprocité ne s'appliquait pas ici.

Du coup, il y a un gros flou juridique. Et un vrai risque: si les ayants droit américains décident de nous attaquer, nous, sociétés européennes, pour exiger d'être rémunérés, on pourrait devoir leur verser de grosses sommes.

Julien Piselli: Mais donc aujourd'hui, que fait la Belgique? Elle paie ou pas les ayants droit américains?

Christian Martin: Non. Nous, en Belgique, on ne paie pas les Américains. L'argent qui leur serait théoriquement destiné est redistribué aux membres européens. D'autres pays, comme la France, font autrement: ils gardent cet argent et l'investissent dans la production locale via le CNM (Centre national de la musique). Mais ça les met dans une position délicate si les Américains réclament leur dû.

Julien Piselli: D'accord. Alors j'ai une question directe: est-ce que, selon vous, les plateformes numériques rémunèrent équitablement les artistes en termes de droits voisins?

Christian Martin: Ah non. Très clairement non. Même si la directive DSM vise à améliorer la rémunération, on est loin du compte. Ça dépend du type d'artiste: ceux qui ont des contrats avec des producteurs négociés correctement peuvent s'en sortir. Mais pour les autres, ceux qui n'ont pas de royalties... ils ne touchent rien.

Beaucoup d'interprètes sont payés à la session, une fois pour toute. Ils étaient déjà payés 200 ou 300 euros il y a 15 ou 20 ans, et c'est encore le cas aujourd'hui. Ils n'ont pas de droits ensuite sur le succès du morceau. Les droits voisins sont justement là pour compenser cela: pour des utilisations qu'ils ne contrôlent pas.

Mais aujourd'hui, les plateformes ne rémunèrent pas assez. Spotify, par exemple, paye environ 63 % des revenus générés... mais les deux tiers de ça vont aux producteurs, pas aux artistes-interprètes.

En Belgique, la situation est encore pire. Spotify n'a même pas de bureau éditorial ici. Il n'y a donc aucun soutien éditorial aux artistes belges, aucune visibilité locale. Hidalgo m'a parlé d'un décret qui oblige les plateformes audiovisuelles à investir localement... mais pour la musique, il n'y a rien.

Julien Piselli: Ce décret, c'est au niveau communautaire, non?

Christian Martin: Oui, exactement. En Fédération Wallonie-Bruxelles, il y a un décret qui oblige les plateformes à investir environ 4 % de leur chiffre d'affaires local dans la production locale ou dans un fonds de soutien. Côté flamand, ils ont leur propre mécanisme. Mais tout cela ne concerne que l'audiovisuel, pas la musique.

Et bien sûr, les plateformes attaquent. Il y a un mois à peine, elles ont introduit deux recours devant la Cour constitutionnelle. Meta, TikTok, Google attaquent le décret du côté flamand. Et du côté francophone, Spotify attaque celui de la FWB.

Julien Piselli: Pourquoi en Belgique?

Christian Martin: Parce que c'est moins cher d'aller en justice ici. Et la Cour constitutionnelle belge a tendance à renvoyer facilement vers la Cour de justice de l'UE. C'est une stratégie: ils espèrent obtenir un arrêt favorable de la C.J.U.E. pour faire jurisprudence et empêcher d'autres pays d'imposer ce type d'obligations.

Mais pour la musique, on ne veut pas que Spotify produise lui-même de la musique. Personne ne veut ça. Ce qu'on voudrait, c'est qu'ils contribuent à un fonds pour financer les productions locales, ou qu'ils modifient leurs algorithmes pour mettre en avant des artistes locaux. Ça, ce serait utile.

Julien Piselli: Justement, les algorithmes, c'est une vraie question. Il me semble que Spotify propose aussi un service payant pour booster la visibilité des artistes?

Christian Martin: Oui, c'est le "Discovery Mode". Le principe, c'est simple: Spotify propose aux labels de booster certains titres, mais en échange, ils prennent une commission de 30 % sur les revenus générés par ces titres.

En gros, ils vous disent: "Tu veux plus de visibilité? Pas de souci, on pousse ton morceau, mais tu gagnes moins." Et évidemment, seuls les artistes ayant un distributeur agréé peuvent y accéder. Ceux qui passent par un agrégateur en direct n'ont même pas accès à ce service.

Julien Piselli: Donc les artistes indépendants sont désavantagés aussi à ce niveau-là.

Christian Martin: Complètement. Et en Belgique, on est encore plus désavantagés, car Spotify ne considère même pas la Belgique comme un marché à part entière. Ici, il n'y a personne pour créer des playlists locales. En France, par exemple, ils ont toute une équipe qui met en avant les artistes français dans les playlists. Pas ici.

En Belgique, Spotify avait à peine trois personnes qui travaillaient sur le marché local, et encore, c'était surtout pour le Benelux, donc principalement pour les Pays-Bas. Ils étaient tous interchangeables. Résultat: il n'y a pas de playlist spécifique pour les artistes belges, ce qui est pourtant une des principales sources de visibilité et de streams.

En France, il y a une vraie politique de mise en avant du répertoire local, des playlists "Rap français", "Pop française", etc. Ici, rien. Et ça, c'est un vrai problème pour la découvrabilité des artistes belges.

Julien Piselli: Oui, c'est flagrant. Et les artistes belges sont du coup moins visible, même quand ils ont un niveau équivalent à ceux de l'étranger.

Christian Martin: Exactement. Ils ont moins de visibilité, et en plus, ils n'ont pas accès à des services comme le Discovery Mode ou les campagnes payantes de promotion sur les marchés étrangers. Par exemple, en France, si un artiste atteint un certain seuil de streams, il peut demander à Spotify d'augmenter sa visibilité dans d'autres pays, moyennant paiement. Pas en Belgique.

Tout ça participe à un cercle vicieux. Pas de visibilité locale, pas de mise en avant algorithmique, pas de revenus significatifs. Les artistes belges sont très désavantagés dans l'écosystème du streaming.

Julien Piselli: C'est important de le souligner. Je pense que les politiques ne se rendent pas compte de tout cela.

Christian Martin: Non, ils ne comprennent pas bien les rouages de l'industrie musicale actuelle, ni les mécanismes que mettent en place les plateformes pour maximiser leur profit — souvent au détriment des artistes. Pour eux, ce n'est pas leur problème: ils encaissent.

Julien Piselli: J'aimerais aborder maintenant une autre question. Est-ce que l'intelligence artificielle, notamment son utilisation pour recréer des voix ou des interprétations, représente un risque réel pour les artistes-interprètes? Et est-ce que vous avez déjà réfléchi à des moyens de protection?

Christian Martin: Oui, ça fait peur. Ça fait longtemps qu'on sait que ça va arriver, et c'est déjà là. Il ne faut pas se faire d'illusions. Malheureusement, on ne pourra pas trop compter sur la Commission européenne pour protéger les artistes.

Il y a bien l'AI Act, mais il reste très vague. Il prévoit un devoir de transparence, mais pas de mesures concrètes sur les droits. On sent que la Commission veut plutôt favoriser le développement de l'intelligence artificielle européenne, pour ne pas dépendre des géants américains ou chinois. Les ayants droit sont vus comme des freins à l'innovation.

Donc oui, on sent clairement que la Commission européenne pousse pour que l'Europe rattrape son retard technologique sur l'IA, quitte à rogner sur les droits des artistes. Les ayants droit sont perçus comme des empêcheurs de tourner en rond, alors que nous, on se bat simplement pour une rémunération équitable et un minimum de respect des droits.

On essaie de sensibiliser les politiques belges, mais ce n'est pas évident. Certains sont réticents à toute forme de régulation, parce qu'ils craignent que cela freine l'innovation et fasse fuir les entreprises technologiques. C'est l'argument de la compétitivité, encore et toujours.

Julien Piselli: Mais il y a quand même des moyens de réguler, non?

Christian Martin: Bien sûr. Par exemple, l'*opt-out*, c'est-à-dire la possibilité pour un ayant droit de dire: "je refuse que mon répertoire soit utilisé pour l'entraînement d'une IA". Ça, c'est essentiel. Il faudrait que ce droit soit clair, reconnu, et protégé par la loi.

Mais actuellement, les plateformes et les développeurs d'IA utilisent l'exception de recherche scientifique dans la directive DSM pour justifier le *data mining* de masse, même à des fins commerciales. Il faut clarifier ça. Il faut définir ce qui est scientifique, ce qui est commercial, et quels droits s'appliquent dans chaque cas.

Et il faut aussi reconnaître les droits liés à la personnalité: la voix, la gestuelle, la façon de bouger... ce ne sont pas que des données techniques, ce sont des éléments personnels. Ce n'est pas acceptable que quelqu'un puisse reproduire ma voix sans mon autorisation, même si je ne suis pas une célébrité.

Julien Piselli: Oui, c'est très impressionnant — et très inquiétant — ce qu'on peut faire aujourd'hui avec l'IA. Une simple recherche sur YouTube et on trouve des deepfakes vocaux de Johnny Hallyday chantant Pokémon...

Christian Martin: Exactement. C'est déjà là. Et les politiques commencent à réaliser le danger pour la démocratie, avec les fake news et les deepfakes vidéo de dirigeants politiques. Là, ils s'en préoccupent.

Mais pour ce qui est de la rémunération des artistes, ça les touche beaucoup moins. Et pourtant, les risques sont énormes. L'IA peut complètement détruire certains métiers.

Par exemple, on travaille avec Belva, une association belge qui regroupe les acteurs de la voix: comédiens de doublage, voix off, etc. Ce sont eux qui sont en première ligne. Aujourd'hui, on peut doubler un film avec la voix originale de l'acteur, dans toutes les langues. Ils sont déjà remplacés dans certains cas.

Les doubleurs sont vraiment en première ligne. C'est probablement le premier métier artistique qui va disparaître à cause de l'intelligence artificielle. Et même eux, qui se battent, ne voient pas encore très bien comment ils vont pouvoir survivre à cette vague.

Julien Piselli: Oui, c'est effrayant. Si demain un acteur donne son accord à un studio pour que sa voix soit utilisée dans toutes les langues, alors qu'est-ce qu'il reste pour les doubleurs?

Christian Martin: Exactement. Les studios vont économiser, c'est certain. Et pour le spectateur, avoir Brad Pitt qui parle en français avec sa propre voix, c'est tentant. Qui va se plaindre? Mais pour toute l'industrie du doublage, c'est une catastrophe.

En Belgique, on double énormément. Il y a une vraie industrie. À Bruxelles, par exemple, beaucoup de séries Netflix sont doublées ici. Des comédiens vivent de ce métier. Et le jour où Netflix décidera de ne plus passer par ces studios, ce sera terminé.

Julien Piselli: Est-ce qu'ils ont déjà annoncé une telle intention?

Christian Martin: Officiellement, non. Ils disent qu'ils n'utiliseront pas la technologie pour l'instant. Mais pour combien de temps? Rien ne les empêche de commencer à le faire en espagnol ou dans d'autres langues. Ils ont déjà un énorme centre de production en Espagne, et à Londres aussi.

Donc à un moment, la question se posera sérieusement: combien de temps allons-nous encore doubler des séries avec des voix humaines?

Julien Piselli: Oui, et même si Netflix le fait dans une langue seulement, cela peut vite s'étendre. D'autant qu'il y a des économies d'échelle à faire.

Christian Martin: Exactement. Et donc, avec Belva, qu'on soutient via notre action sociale et culturelle, on essaye d'aider ces artistes à se défendre. On soutient aussi financièrement des actions en justice ou des campagnes de sensibilisation.

Ce sont des enjeux majeurs. Il faut protéger la voix humaine, la personnalité, l'image... Ce ne sont pas que des "contenus", ce sont des expressions artistiques profondément humaines.

Julien Piselli: Et donc, pour revenir à une vision plus générale, quelle est votre vision pour l'avenir des droits voisins, avec tout ce que vous m'avez expliqué? Est-ce que vous êtes plutôt optimiste ou pessimiste? Et quelles sont les priorités pour PlayRight dans les années à venir?

Christian Martin: Honnêtement... je dirais que je suis plutôt réaliste. Je ne suis pas très optimiste. Je vois beaucoup de gens autour de moi abandonner. Des musiciens, des producteurs, des labels indépendants qui jettent l'éponge parce que ça devient trop compliqué, trop lourd, trop peu rentable.

On dépense énormément d'énergie, et souvent pour très peu de résultats. À un moment, ça ne tient plus. Ce n'est plus un projet de vie viable.

Évidemment, il y aura toujours des musiciens, des interprètes. Mais la précarité du métier va continuer à s'aggraver, surtout pour les artistes belges. C'est un vrai problème.

Julien Piselli: Et pourtant, vous me disiez que les montants récoltés par PlayRight augmentent?

Christian Martin: Oui, on collecte de plus en plus. En théorie, je devrais être optimiste. Mais en réalité, on est toujours en retard sur la technologie. Par exemple, on n'a commencé à percevoir les droits pour le câble qu'il y a deux ans... alors que la loi qui prévoit cette rémunération date de 2014!

Il a fallu huit ans, et des procès, pour qu'on obtienne des accords avec tous les opérateurs de câble. Et maintenant qu'on y arrive... c'est peut-être trop tard. Le nombre d'abonnés au câble diminue. Peut-être que dans trois ou quatre ans, il n'y aura plus de télédistribution. On se bat pour des droits qui risquent de disparaître.

C'est ça, le vrai problème: la lenteur du droit par rapport à l'évolution technologique. Le monde bouge de plus en plus vite, mais les lois ne suivent pas. Et nous, on est toujours en train découvrir après.

Pour le streaming, imaginons qu'on obtienne enfin un cadre juridique stable dans trois ans. Ça fera cinq ans depuis la publication de la loi en 2022. Et il faudra ensuite négocier avec les plateformes, probablement aller en justice, ce qui prend encore des années. Et d'ici là, qui sait si le streaming ne sera pas déjà remplacé par autre chose?

Peut-être que demain, tout se fera via TikTok ou une plateforme chinoise. Et on devra tout recommencer.

Julien Piselli: Et quels sont les principaux litiges juridiques auxquels PlayRight a dû faire face ces dernières années?

Christian Martin: Eh bien, comme je te le disais, le principal, c'était celui contre les opérateurs de câble. On a dû se battre pendant huit ans pour que la rémunération prévue par la loi de 2014 soit enfin appliquée. Et maintenant, on a des contrats avec tous les distributeurs.

Mais on est aussi partie prenante dans le recours devant la Cour constitutionnelle concernant la transposition de la directive DSM. On doit remettre des avis, suivre les procédures, participer à toutes les étapes. C'est un dossier majeur.

En parallèle, il y a aussi les recours contre les décrets communautaires sur l'investissement dans la production locale. Même si PlayRight n'est pas directement visé, on est concerné indirectement. Et on participe au travers de l'association Prospect, qui regroupe les acteurs de l'audiovisuel francophone — les fédérations, les sociétés de gestion, etc.

Prospect est partie prenante dans plusieurs recours, notamment contre le décret du CSA en Fédération Wallonie-Bruxelles, attaqué par Meta, Google et TikTok. Côté flamand, ce sont les mêmes géants qui contestent l'équivalent flamand du décret.

Julien Piselli: Donc vous êtes financièrement impliqués aussi?

Christian Martin: Oui, on soutient ces actions, même si ce n'est pas PlayRight directement qui est en première ligne. Mais si la production locale chute, c'est toute la chaîne qui est impactée. Et donc nos membres aussi.

Julien Piselli: Est-ce que, selon vous, les artistes interprètes sont suffisamment informés de leurs droits voisins? Ou bien y a-t-il encore un gros travail de sensibilisation à faire?

Christian Martin: Il y a encore beaucoup de travail. C'est même un vrai défi. Je fais beaucoup de sessions d'information pour expliquer ce que sont les droits voisins, comment ça fonctionne, pourquoi il faut s'inscrire chez nous, etc.

Mais je constate quand même que les choses s'améliorent avec le temps. Les artistes sont de plus en plus conscients de leurs droits. Le problème aujourd'hui, c'est que beaucoup d'artistes cumulent plusieurs rôles: ils sont auteurs, producteurs, interprètes... Et ça complique leur compréhension des différents types de droits.

Ils font un beat, ils sont auteurs, ils le publient, ils sont producteurs, ils posent leur voix, ils sont interprètes. Et chaque rôle donne lieu à des droits différents, parfois contradictoires. C'est dur à suivre.

Les musiciens "classiques", qui se concentrent sur l'interprétation, comprennent en général mieux le système. Idem pour les acteurs. Mais chez les jeunes artistes, c'est plus flou.

Cela dit, depuis cinq ans, je vois vraiment une évolution positive, surtout du côté francophone. Avant, on avait du retard par rapport aux Flamands, mais maintenant on rattrape.

D'ailleurs, depuis le COVID, j'ai même l'impression que du côté flamand, le mouvement collectif s'est un peu essoufflé. Mais bon, il faut continuer à se battre.

4. Interview Olivier Maeterlinck (28/11/2024)

Olivier Maeterlinck est un juriste et directeur de la communication de la SABAM.

Julien Piselli: Vous êtes le directeur de la communication de la SABAM. Ma première question est la suivante: selon vous, quelles sont les principales difficultés rencontrées par les créateurs pour faire respecter leurs droits aujourd'hui?

Olivier Maeterlinck: Les principales... Vous voulez dire pour les auteurs?

Julien Piselli: Oui, pour les auteurs spécifiquement.

Olivier Maeterlinck: Alors, pour les auteurs européens, la principale difficulté, c'est qu'ils n'ont pas de contrôle sur l'exploitation de leurs œuvres. Un auteur, il n'est pas payé pour créer la musique. Souvent, il le fait sans être rémunéré directement pour la création. Il sera payé uniquement si sa chanson est enregistrée et ensuite exploitée: diffusée à la radio, reproduite sur un disque, streamée, ou synchronisée dans un film ou une série.

Olivier Maeterlinck: Une fois qu'il a créé, il "lâche" son œuvre. Parfois, il a un éditeur qui l'aide à trouver un interprète, ou un label, mais ce n'est qu'au moment où il y a un enregistrement que la musique peut réellement être exploitée. Et cette exploitation se fait souvent sans lui: soit via enregistrement, soit via live. Dans les deux cas, l'auteur n'est pas présent. Et donc, pour récupérer ses droits, il doit faire appel à une société de gestion collective.

Julien Piselli: Il n'est pas obligé, cela dit?

Olivier Maeterlinck: Non, il n'est pas obligé. Il pourrait techniquement gérer lui-même ses droits, aller réclamer sa rémunération auprès des radios, des labels, des plateformes de streaming... mais c'est ingérable. Ce serait à lui de suivre tous les streamings, tous les passages radio, de faire les calculs, les facturations... Imaginez ça pour YouTube, pour Spotify, pour chaque radio: c'est une charge administrative énorme. Donc, il est presque obligé de s'appuyer sur une société de gestion comme la SABAM ou comme la SACEM en France, la GEMA en Allemagne, etc.

C'est ça le principal défi: les auteurs gagnent leur vie à travers l'exploitation de leurs œuvres, mais ils doivent nécessairement fonctionner de manière collective, via des sociétés de gestion, ce qui peut parfois heurter un certain individualisme naturel.

Julien Piselli: Oui, j'imagine que certains préféreraient tout gérer eux-mêmes, mais ça devient vite impossible.

Olivier Maeterlinck: Exactement. Et puis il faut voir l'évolution historique. Il y a cent ans, quand la SABAM a été fondée, la musique, c'était essentiellement du live. On chantait en concert devant un public. Puis est venu l'enregistrement, qui a permis de capter l'interprétation et donc de diffuser la chanson. Ensuite, la radio s'est développée mais bien plus tard. L'enregistrement date des années 1920, la diffusion massive par radio arrive vraiment dans les années 1950. À ce moment-là, c'était une révolution: pourquoi acheter un disque si on peut écouter la musique à la radio gratuitement?

Puis il y a eu la télévision. Puis Internet. À chaque étape, de nouveaux moyens d'exploitation sont apparus, et donc, de nouvelles difficultés pour les auteurs. Plus il y a de canaux de diffusion, plus la gestion devient complexe.

Julien Piselli: Et aujourd'hui, avec le streaming, YouTube, Facebook, l'IA... ça devient encore plus fragmenté.

Olivier Maeterlinck: Oui, exactement. La musique circule partout. Et maintenant, avec l'intelligence artificielle, on voit même des œuvres musicales générées à partir d'œuvres préexistantes. Il faudra inventer de nouveaux moyens de gestion. Et là encore, ce seront des collectifs qui devront s'organiser, de préférence à l'échelle internationale.

D'ailleurs, aujourd'hui, la SABAM travaille déjà avec un partenaire externe dans ce sens. Au départ, on a mutualisé les efforts au niveau belge, en créant une société de gestion commune pour la musique, l'image, etc. Mais face à l'arrivée du streaming et à la gestion de milliards de données, on a dû s'allier à d'autres pays.

Julien Piselli: Lesquels, par exemple?

Olivier Maeterlinck: L'Angleterre, l'Allemagne, le Danemark, et quelques autres. Ensemble, on a créé une société qui gère les droits numériques, notamment avec Facebook. Ce sont donc des sociétés de gestion collective... qui se mettent elles-mêmes en collectif, pour mutualiser certains coûts.

Julien Piselli: Sinon ce serait trop cher à assumer seuls, j'imagine?

Olivier Maeterlinck: Exactement. Le coût de traitement de ces données est tel qu'un petit pays comme la Belgique ne peut pas le supporter seul. Grâce à cette mutualisation, on est parvenus à diminuer considérablement les commissions demandées aux auteurs. Alors qu'ailleurs, on tourne autour de 15 %, chez nous, on a réussi à descendre en dessous grâce à cette mise en commun.

Julien Piselli: C'est intéressant. Et cette société, elle existe depuis combien de temps?

Olivier Maeterlinck: Je dirais six ou sept ans. Elle s'appelait d'abord ICE comme la glace en anglais. À l'origine, elle avait pour but de documenter les œuvres: savoir ce qu'on gère, identifier les œuvres. Et puis, après deux ou trois ans, ils se sont dits: "Pourquoi ne pas aussi négocier des licences, puisque nous avons déjà toute cette base documentaire?"

Julien Piselli: Et vous gérez ensemble les droits, par exemple, avec Facebook?

Olivier Maeterlinck: Oui. Le fait d'être associés avec un pays comme le Royaume-Uni, qui dispose d'un vaste répertoire, nous aide aussi. La France, elle, travaille seule, avec son propre système. Elle a une grosse société de gestion, avec des revenus plus importants, donc elle peut se le permettre. Mais en France, les commissions sur les droits numériques sont plus élevées qu'en Belgique.

Julien Piselli: Parce qu'ils ne mutualisent pas les coûts, contrairement à vous?

Olivier Maeterlinck: C'est exactement ça. La mutualisation entre plusieurs sociétés permet de répartir les charges sur un plus grand nombre d'ayants droit, ce qui fait baisser les frais.

Julien Piselli: Est-ce que cette structure vous permet aussi de faire face à l'IA générative? Par exemple, lorsqu'une œuvre est utilisée comme donnée d'entraînement pour générer autre chose?

Olivier Maeterlinck: Là, c'est encore autre chose. Pour répondre à cette problématique, il y a deux choses. D'abord, il faut un cadre juridique qui garantisse que les modèles d'IA respectent le droit d'auteur. Donc, s'ils utilisent des œuvres protégées pour entraîner leurs modèles, ils doivent obtenir une autorisation ou une licence. Ça, c'est le premier pilier.

Julien Piselli: Est-ce qu'il y a déjà un texte en vigueur à ce sujet?

Olivier Maeterlinck: Il existe la directive européenne de 2019, qui autorise ce qu'on appelle le "*text and data mining*", c'est-à-dire la fouille de données. Il y a deux exceptions. La première: la recherche scientifique, faite par des institutions comme les universités. La seconde, plus générale, autorise même la fouille de données à but commercial... sauf si l'auteur s'y oppose expressément.

Julien Piselli: Et est-ce que les auteurs peuvent faire opposition facilement?

Olivier Maeterlinck: C'est là que ça se complique. Nous avons déjà exprimé une réserve collective pour tous nos membres, mais le problème, c'est de savoir comment cette opposition peut être exercée et surtout respectée. Les IA ont déjà été nourries avec ce qu'il y avait sur internet. Revenir en arrière, c'est illusoire.

Il faudrait que chaque œuvre soit accompagnée d'un identifiant lisible par machine, qui indiquerait "réserve opposée". Mais aujourd'hui, une chanson se retrouve sur YouTube, puis relayée sur d'autres sites... C'est quasiment impossible de tracer ça.

Julien Piselli: Donc même si l'auteur voulait s'y opposer, techniquement, c'est presque irréalisable.

Olivier Maeterlinck: Voilà. Et pourtant, le règlement européen sur l'intelligence artificielle adopté récemment prévoit justement des obligations de transparence. Par exemple, les modèles devront indiquer les bases de données utilisées. Mais on en est encore à un stade embryonnaire.

Julien Piselli: Donc ce règlement IA européen, ce serait la première étape vers plus de transparence, c'est ça?

Olivier Maeterlinck: Oui, exactement. Il va obliger les développeurs d'IA à publier les données d'entraînement utilisées pour leurs modèles. Et à côté de ça, un code de conduite est en cours de rédaction. Il devrait inclure des éléments concrets, comme l'obligation pour les IA de pouvoir identifier une œuvre protégée et de respecter les réserves des ayants droit.

Julien Piselli: Ce serait un peu comme un signal, une étiquette sur l'œuvre, qui indique "ne pas utiliser"?

Olivier Maeterlinck: Oui, mais ça devra être lisible par machine, "*machine-readable*" comme on dit. Théoriquement, c'est faisable. En pratique... c'est très difficile. Un auteur n'a même pas toujours la maîtrise complète de son œuvre, surtout si elle a été enregistrée et publiée par un producteur.

Julien Piselli: Donc finalement, l'auteur n'a pas vraiment de contrôle, même s'il souhaite s'opposer à l'utilisation de son œuvre pour entraîner une IA?

Olivier Maeterlinck: C'est tout le paradoxe. Il a le droit de s'opposer, mais les moyens techniques pour faire valoir cette opposition sont très limités.

Julien Piselli: Et sur l'autre aspect, c'est-à-dire la question de la création par IA: à qui appartiennent les droits sur une œuvre générée par intelligence artificielle?

Olivier Maeterlinck: C'est l'autre grand pan du problème. Si une IA est nourrie d'œuvres protégées et permet ensuite à un utilisateur de générer une chanson, alors... qui est le titulaire des droits? Est-ce l'utilisateur? Le développeur du modèle? Ou les auteurs des œuvres utilisées comme base?

Julien Piselli: Est-ce qu'il faudrait attribuer des pourcentages de droits aux auteurs initiaux?

Olivier Maeterlinck: Théoriquement, oui. Mais ça supposerait qu'on puisse identifier précisément les extraits ou éléments empruntés. Or, avec les IA génératives, tout est fondu dans un flux de données, il n'y a pas de lien direct vers telle ou telle œuvre.

Julien Piselli: Donc à ce stade, on ne sait pas du tout comment encadrer ça...

Olivier Maeterlinck: Non. Il n'y a aucune réponse claire, ni juridique, ni technique. On commence à peine à se poser les bonnes questions. Mais le vrai défi, ce sera de rendre ces processus traçables, sans quoi on risque de voir une exploitation massive et gratuite du travail des créateurs.

Julien Piselli: Est-ce que vous avez déjà eu des cas concrets où un auteur vous dit: "j'ai utilisé une IA pour créer cette œuvre"?

Olivier Maeterlinck: Pas encore de manière déclarée. Mais on le saura si un membre commence à déposer des centaines d'œuvres par semaine, sans aucune activité réelle, ni promotion ni diffusion. Ce sera suspect. Les systèmes de contrôle de la SABAM sont prévus pour détecter ce genre de situation.

Julien Piselli: Il y a donc des garde-fous en place?

Olivier Maeterlinck: Oui, mais ils interviennent après coup. Par exemple, si quelqu'un déclare un volume énorme d'œuvres, ou s'il touche des sommes très importantes sans être connu dans les circuits habituels, ça attire l'attention. Mais à ce stade, on ne peut pas détecter automatiquement si une chanson a été générée par une IA ou non.

Julien Piselli: J'ai vu passer cet été qu'une chanson rap créée par IA avait été dans le top 10 en Allemagne. Est-ce que vous en aviez entendu parler?

Olivier Maeterlinck: Oui, un artiste avait généré une chanson via une IA et l'a sortie sans le dire. Ensuite, il a révélé que c'était de l'IA. Cela a provoqué une levée de boucliers en Allemagne. Ça montre bien que la question devient très concrète.

Julien Piselli: C'est à la fois passionnant et inquiétant...

Olivier Maeterlinck: Comme toute nouvelle technologie. J'ai connu les débuts de Napster, du MP3, du piratage en ligne. Le secteur a dû s'adapter. Au début des années 2000, il n'y avait même pas encore iTunes. On avait lancé un site de téléchargement en Belgique avant même son arrivée. Et plus tard, Spotify a tout bouleversé.

Julien Piselli: Donc vous avez connu le secteur avant l'arrivée des plateformes comme iTunes ou Spotify?

Olivier Maeterlinck: Oui, tout à fait. J'étais déjà dans l'industrie musicale à l'époque. Je me souviens de l'époque Napster, des premières affaires de piraterie. J'étais juriste, on a travaillé sur des blocages de sites web, c'était une période très mouvementée. En 2003, il n'y avait même pas iTunes en Belgique. On avait lancé notre propre site de téléchargement, en test, pour voir si les gens étaient prêts. Et ils l'étaient!

Julien Piselli: Et puis Spotify est arrivé plus tard.

Olivier Maeterlinck: Oui, en 2011 pour la Belgique. Aujourd'hui, la majorité des gens écoutent leur musique via des abonnements, ou sur YouTube. C'est plus difficile d'y échapper. Même s'ils ne paient pas, ils sont exposés à la publicité.

Julien Piselli: Vous pensez que le secteur va s'adapter de la même manière face à l'intelligence artificielle?

Olivier Maeterlinck: Je pense que oui. Il va devoir s'adapter. Mais ce qui change, c'est que cette fois, ce sont des métiers intellectuels qui sont menacés. Avant, la technologie remplaçait surtout des tâches physiques ou techniques. Aujourd'hui, c'est la création, l'écriture, la traduction...

Julien Piselli: Vous avez vu des impacts concrets sur vos équipes?

Olivier Maeterlinck: Quand je suis arrivé à la SABAM, il y avait encore deux traductrices en interne. Je leur ai dit tout de suite: "dans cinq ans, votre boulot aura disparu". L'une d'elles s'est reconvertie dans l'écriture créative. L'autre est partie dans un bureau de traduction. Mais on n'a plus besoin d'avoir deux salaires temps plein pour ça, un bon outil comme ChatGPT ou DeepL peut faire le travail pour une fraction du prix.

Julien Piselli: C'est ce qu'on entend souvent: "ce sont les métiers créatifs qui vont trinquer cette fois"...

Olivier Maeterlinck: Oui. Et pas uniquement les créateurs. Toute une chaîne est concernée: les traducteurs, les compositeurs de musique de pub, les scénaristes même. Ce sont des métiers intellectuels qui, pour certaines tâches, peuvent être automatisés. Pas remplacés entièrement, mais complétés, et donc fragilisés économiquement.

Julien Piselli: Est-ce que vous pensez que le modèle économique du streaming est durable, pour les artistes et les sociétés de gestion collective? Ou est-ce que c'est un modèle qui risque de s'effondrer à terme?

Olivier Maeterlinck: C'est une très bonne question. Le streaming est là pour rester, je pense, mais ce qui pose un problème, c'est la répartition des revenus. Vous l'avez vu vous-même: il y a un gros souci de transparence. La directive de 2019, transposée en 2022 en Belgique, visait justement à rééquilibrer cela, à donner plus d'informations aux artistes sur l'utilisation de leurs œuvres et la rémunération. Mais la loi a été attaquée, et on attend une décision de la Cour de justice de l'Union européenne.

Julien Piselli: Oui, je suis ça de près. Et ce conflit montre qu'il y a une vraie guerre entre les artistes et les plateformes comme Spotify ou Google.

Olivier Maeterlinck: Oui. Mais il faut bien comprendre la structure du secteur. Il y a plusieurs intervenants: l'artiste interprète, l'auteur-compositeur, l'éditeur parfois, et bien sûr le producteur. Le producteur est celui qui finance l'enregistrement. Il a besoin de l'accord de l'artiste interprète, souvent contre une rémunération, parfois un pourcentage sur l'exploitation.

Julien Piselli: Et les anciens contrats n'avaient pas prévu le streaming.

Olivier Maeterlinck: Voilà. Ils étaient basés sur la vente de CD. Le streaming n'existait pas. Donc ces contrats ont dû être adaptés, mais ça a pris du temps. Aujourd'hui, les nouveaux contrats sont en principe mieux adaptés à la réalité. Mais ça ne règle pas tout.

Julien Piselli: Et les artistes qui n'ont pas de contrat ou qui ont juste été payés une fois pour une session d'enregistrement?

Olivier Maeterlinck: C'est là que le bât blesse. Il y a toute une population d'artistes, souvent musiciens de studio, qui ne touchent rien sur le streaming. Or, leurs prestations continuent à être exploitées. En parallèle, les revenus des radios baissent, donc ils ne se rattrapent pas non plus de ce côté-là. C'est ce qui a justifié l'introduction d'un droit à rémunération supplémentaire pour le streaming, dans la loi belge.

Julien Piselli: Et ça, c'est justement ce que contestent les producteurs.

Olivier Maeterlinck: Oui, pour eux, ça remet en cause la logique contractuelle. Ils disent: "si on commence à devoir payer en plus du contrat, alors où est notre retour sur investissement?" Ce n'est pas illogique non plus. Il y a donc un vrai débat, mais comme d'habitude, au fond, c'est une question d'argent.

Julien Piselli: Et donc en Belgique, avec la transposition de la directive de 2019, on a introduit ce droit à rémunération pour les artistes interprètes, même en cas de contrat avec un producteur?

Olivier Maeterlinck: Oui, exactement. Et c'est assez unique. La Belgique est allée plus loin que la plupart des autres États membres. Il y a l'Allemagne qui a fait quelque chose de similaire, et l'Espagne, qui l'avait déjà avant. Mais ici, on a introduit un droit incessible à rémunération, c'est-à-dire que l'artiste ne peut pas y renoncer, même par contrat.

Julien Piselli: Donc, en théorie, même un artiste qui a signé un contrat avec un label devrait percevoir cette rémunération?

Olivier Maeterlinck: Oui, en plus de ce que prévoit son contrat. Et ce droit bénéficie aussi à tous ceux qui n'ont pas de contrat, comme les musiciens de studio, les choristes, etc. C'est une manière de rétablir un certain équilibre. Mais naturellement, cela ne plaît pas aux producteurs, qui disent: "Nous avons signé des contrats, nous avons payé, maintenant on nous demande de repayer".

Julien Piselli: Donc, c'est vraiment une tension économique.

Olivier Maeterlinck: Exactement. Et c'est pour cela qu'il y a un recours devant la Cour constitutionnelle, avec question préjudicielle à la C.J.U.E.. On attend encore la décision. Mais selon moi, la loi belge essaie de rétablir une forme d'équité, surtout pour ceux qui n'ont pas bénéficié d'un système de redevance récurrente.

Julien Piselli: Et pour les auteurs, eux, ils n'ont pas besoin de cette réforme?

Olivier Maeterlinck: Non. Les auteurs ont déjà un droit exclusif qu'ils peuvent céder à une société de gestion comme la SABAM. Et même s'ils signent un contrat d'édition, la loi limite ce que l'éditeur peut percevoir à 50 % maximum. Donc il y a déjà un équilibre, et un cadre clair.

Julien Piselli: Donc au fond, le vrai déséquilibre, c'est du côté des artistes interprètes.

Olivier Maeterlinck: Oui, surtout ceux qui ont cédé tous leurs droits dans les années 60, 70, ou même 90, contre un forfait. Ceux-là ne touchent plus rien aujourd'hui, même si l'enregistrement continue à générer de l'argent via le streaming.

Julien Piselli: Et vous pensez que la loi actuelle fait la bonne distinction entre ces différents profils?

Olivier Maeterlinck: Personnellement, oui. D'ailleurs, un mécanisme similaire existe depuis longtemps pour la prolongation de la durée de protection des droits voisins. Lorsqu'on est passé de 50 à 70 ans de protection, l'Union européenne a prévu que, pour les 20 années

supplémentaires, les artistes qui n'avaient pas de rémunération récurrente bénéficient d'un fonds alimenté par les producteurs. C'est une bonne logique de compensation.

Julien Piselli: Oui, je comprends. Ça permet de ne pas oublier ceux qui ont contribué à la création, même s'ils ne sont pas visibles.

Olivier Maeterlinck: Exactement. Il faut essayer d'être juste, et de ne pas oublier ceux qui ont été payés une fois et dont la musique continue à vivre et à rapporter.

Julien Piselli: Quelles initiatives la SABAM mène-t-elle pour sensibiliser le public à l'importance des droits d'auteur dans un monde dominé par une consommation rapide de contenu? Parce que c'est aussi quelque chose que Fabian Hidalgo a soulevé: il y a un risque énorme que les "vrais" artistes soient noyés sous l'afflux de contenus générés par l'IA.

Olivier Maeterlinck: Non, pas en ce moment, c'est une bonne idée. Je crois qu'à un certain moment, il faudra de la transparence sur l'intelligence artificielle. Il faudra peut-être un label pour signaler si une œuvre a été produite par une IA ou non.

Julien Piselli: Oui, un genre de "*made by human*"?

Olivier Maeterlinck: Exactement. Parce que l'IA, c'est aussi une loi économique. Plus il y a de quelque chose, moins ça vaut. Si on se retrouve avec une abondance de contenus générés automatiquement, les œuvres humaines, plus rares, auront potentiellement plus de valeur. Et là, je pense qu'une société de gestion collective pourrait jouer un rôle.

Julien Piselli: Comment ça?

Olivier Maeterlinck: Par exemple, en établissant un système de répartition qui valorise davantage la création humaine. Si une œuvre est générée par l'IA à 50 %, elle pourrait toucher moins de droits qu'une œuvre purement humaine.

Julien Piselli: Donc un système incitatif, en quelque sorte.

Olivier Maeterlinck: Voilà. Et du côté du public aussi, je pense qu'il pourrait y avoir une vraie attente. Moi, je peux très bien m'imaginer acheter un disque en me disant: "ce disque a été fait uniquement par des vraies personnes." Il y aura toujours une partie du public attachée à ça.

Julien Piselli: Oui, comme avec le retour du vinyle, finalement.

Olivier Maeterlinck: Exactement. Je me souviens que mon frère collectionnait les vinyles, et quand je lui ai donné ma collection à l'époque, il m'a dit: "tu verras, ça va revenir." Et il avait raison. Donc oui, il peut très bien y avoir un retour de la valorisation de l'authenticité humaine dans la musique.

Julien Piselli: Et donc la SABAM pourrait aussi, à terme, prendre part à cette réflexion, voire pousser dans ce sens?

Olivier Maeterlinck: Je pense que oui. En tout cas, au minimum, il faudra créer un cadre légal qui permette de garantir que les intelligences artificielles restent centrées sur l'humain. Pour moi, ça reste un outil. Il ne faut pas que ce soit l'inverse, que l'humain devienne l'outil de la machine.

Julien Piselli: Donc, une IA au service de l'homme, pas l'inverse.

Olivier Maeterlinck: Exactement. C'est presque une question philosophique, mais je pense qu'elle est fondamentale. Le risque, sinon, c'est qu'on perde totalement le contrôle.

Julien Piselli: Vous avez connu le moment où l'internet a été vu comme une catastrophe pour l'industrie musicale. Est-ce que l'intelligence artificielle vous évoque le même type de crise?

Olivier Maeterlinck: Oui, clairement. Quand Internet est arrivé, c'était vu comme la fin de l'industrie. Je me souviens qu'à l'époque, certains labels faisaient même des budgets... négatifs!

Julien Piselli: Négatifs? C'est-à-dire?

Olivier Maeterlinck: Oui, ils faisaient leur prévision en disant "cette année, on perdra 20 %, l'année prochaine 25 %". Ils savaient que pendant 5-6 ans, ce serait catastrophique. Et puis iTunes est arrivé, ensuite les services de streaming, et ça a remonté.

Julien Piselli: Et aujourd'hui, est-ce que l'industrie a retrouvé son niveau d'avant?

Olivier Maeterlinck: Pas encore tout à fait. Le pic des revenus, c'était vers 1999-2000. On n'y est pas encore, mais on s'en rapproche. Depuis quelques années, ça ne fait qu'augmenter. Mais la vraie question aujourd'hui, c'est: est-ce que cette croissance est bien répartie?

Julien Piselli: Est-ce qu'elle bénéficie équitablement à tous les acteurs, pas juste aux labels?

Olivier Maeterlinck: Exactement. Parce qu'en réalité, les plateformes de streaming ne prennent pas tant que ça. Ce sont les labels qui captent l'essentiel du gâteau. Et naturellement, les artistes se posent des questions. Et c'est normal.

Julien Piselli: Et vous diriez que l'IA représente une nouvelle rupture aussi forte que le MP3 ou le streaming à l'époque?

Olivier Maeterlinck: Potentiellement, oui. La grande différence, c'est que l'IA touche directement des tâches intellectuelles, pas seulement techniques ou logistiques. Et là, oui, certains métiers vont disparaître. J'en ai eu l'exemple ici à la SABAM: on avait deux traductrices. J'ai dit dès mon arrivée: dans cinq ans, ces postes disparaîtront.

Julien Piselli: Et c'est ce qui s'est passé?

Olivier Maeterlinck: Oui. L'une des deux s'est reconvertie dans l'écriture créative, l'autre est partie dans un bureau de traduction. Mais honnêtement, aujourd'hui, avec un abonnement à un outil comme ChatGPT, on effectue le travail pour un dixième du prix. C'est dur, mais c'est la réalité.

5. Interview Mathis Lambermont (8/12/2024)

Mathis Lambermont est étudiant en droit et musicien sous le pseudonyme "Blunt".

Julien Piselli: Depuis combien de temps est-ce que tu t'es lancé sérieusement dans la musique? Et est-ce que tu es tout seul ou entouré? Tu as un producteur? Des contrats avec une maison de disques? Ou tu es full indépendant?

Mathis Lambermont: Mon projet actuel, Blunt, ça fait deux ans et demi que je suis dedans. Avant, ce n'était pas très encadré, donc on va dire deux ans et demi. Je suis tout seul de A à Z. J'avais eu un début de signature, peut-être, mais j'ai assez peu apprécié la manière dont c'était pris en charge. Du coup, je me suis dit que je n'allais jamais signer avec personne. La seule signature que j'aurais envisagée, c'est une en édition. Mais je suis assez contre le fait de céder des droits d'auteur. Je trouve que c'est une norme bizarre, hyper peu contestée. Donc non, je ne suis pas pour signer en édition non plus. Aucune signature, donc.

Julien Piselli: Est-ce que dès le début tu étais informé sur la manière de protéger tes créations musicales? Comment as-tu appris ça?

Mathis Lambermont: Je savais que c'était via la Sabam, etc., mais sans vraiment savoir en quoi ça consistait. J'ai appris dans la pratique, notamment via le tremplin des Francofolies de Spa, soutenu par la Sabam et PlayRight. J'ai eu accès à ces organismes, avec Thomas Valissault de la Sabam, et un contact chez PlayRight. Je suis inscrit chez les deux. Mais PlayRight, c'est tellement mal fait que certaines œuvres sont mal ou pas protégées. Sabam, tout est bien protégé. Mais j'ai posé des questions à la Sabam — par exemple, si le code ISRC est nécessaire pour protéger un morceau — et ce n'était pas très clair.

Julien Piselli: Donc tu constates un manque de clarté dans la communication avec les sociétés de gestion collective?

Mathis Lambermont: Oui, exactement. Même eux n'ont pas l'air de tout comprendre. Et moi, comme je viens du droit, certaines notions me paraissent évidentes. Mais eux, on dirait qu'on ne parle pas la même langue. Ce serait utile qu'ils créent un manuel clair pour les artistes, qui explique comment protéger une œuvre, le suivi, et même l'aspect fiscal. Par exemple, les droits

d'auteur sont soumis au précompte mobilier non libératoire, donc il faut les déclarer. Si tu ne le fais pas, tu es en fraude. C'est un vrai souci.

Julien Piselli: C'est super intéressant! Tu as déjà évoqué une proposition d'amélioration: un manuel clair. As-tu d'autres suggestions?

Mathis Lambermont: Principalement ça: comment s'assurer qu'une œuvre est bien encodée, le rôle du code ISRC, l'aspect fiscal. Ça, ce sont déjà de gros chantiers.

Julien Piselli: Justement, c'est quoi exactement le code ISRC?

Mathis Lambermont: C'est comme l'empreinte digitale d'un master. Quand tu télécharges un morceau, il est lié à un code ISRC, soit délivré par la plateforme de distribution (comme DistroKid), soit par la SIMIM. C'est ce code qui permet aux radios de reconnaître le morceau. S'il n'y en a pas, elles doivent encoder manuellement les infos. Et c'est la SIMIM qui les récupère.

Julien Piselli: Est-ce que tu te sens soutenu par ces mécanismes de protection? Ou bien penses-tu qu'ils favorisent surtout les producteurs ou plateformes?

Mathis Lambermont: Je me sens soutenu dans le sens où c'est accessible, ils répondent. Mais pour les bourses et subsides, ce sont souvent les mêmes noms qui reviennent. Tu dois avoir un statut d'artiste ou prouver un certain niveau. Or, pour en arriver là, il faut déjà avoir bénéficié de bourses. C'est un cercle vicieux. 152 jours de prestations en un an et neuf mois pour obtenir ce statut, c'est dingue! Il faudrait un meilleur soutien aux artistes émergents qui cumulent études ou jobs.

Julien Piselli: Est-ce que tu as déjà eu des expériences négatives en revendiquant tes droits?

Mathis Lambermont: Dernièrement, j'ai passé les castings pour The Voice. J'ai demandé s'il était possible de revendiquer les droits voisins: ils m'ont dit non, "on ne paie pas les prestations". Mais ce ne sont pas eux qui choisissent: c'est un droit! Je me suis dit que je ne voulais pas faire de vagues tout de suite. Je verrai après avec PlayRight.

Julien Piselli: Tu sais, j'ai rencontré Jean-Christophe Lardinois, avocat spécialisé en droit d'auteur. Il m'a dit que beaucoup d'artistes ne connaissent pas leurs droits...

Mathis Lambermont: Oui, c'est clair. Même des artistes bien installés cèdent leurs droits à leur producteur ou manager. Pour moi, céder ses droits d'auteur, c'est lunaire.

Julien Piselli: Tes revenus liés aux droits d'auteur et voisins sont-ils satisfaisants?

Mathis Lambermont: Pas vraiment. Par exemple, j'ai touché 500 euros pour un concert, mais la part des droits d'auteur, c'était 40 euros dans l'année. Sur DistroKid, j'ai eu 400 euros en deux ans et demi, donc beaucoup plus. Les droits d'auteur deviennent intéressants quand tu as une œuvre qui pète, surtout si tu es signé.

Julien Piselli: Quelle est ton expérience avec les plateformes numériques comme Spotify? Est-ce que tu trouves la rémunération équitable?

Mathis Lambermont: Pas scandaleux. Si un artiste fait 100 fois plus de Stream, c'est normal qu'il touche plus. Aujourd'hui, n'importe qui peut publier un son, donc c'est normal que la répartition soit comme ça. Pour vivre du streaming, faut des millions d'écoutes.

Julien Piselli: Qu'est-ce que tu tires de positif et de négatif de ces plateformes?

Mathis Lambermont: Négatif: l'accès aux playlists éditoriales, souvent réservé à ceux qui paient ou ont un contact. Positif: tu peux développer ta direction artistique, gérer ta bio, tes covers, ton profil, tes concerts... Il y a de bons outils.

Julien Piselli: Et toi qui es indépendant, comment tu perçois l'avenir de la musique indépendante?

Mathis Lambermont: Je ne me pose pas trop la question, mais quand on voit que PIAS a été racheté par Universal, c'est inquiétant. En Belgique francophone, il faut percer en France pour être reconnu. Être indépendant devient de plus en plus compliqué.

Julien Piselli: Que penses-tu de l'IA pour composer? Tu l'as déjà utilisée?

Mathis Lambermont: Jamais. Moi, j'aime prendre le temps. La seule IA que j'utilise, c'est pour le mix, via un *plugin*. Mais composer avec, non, jamais.

Julien Piselli: Tu penses que ça pourrait faire perdre de l'authenticité à la musique?

Mathis Lambermont: Peut-être, mais je pense que le public veut encore s'identifier à des artistes. Les IA ne feront jamais de concerts, ne vendront pas de merchandising. Elles auront un impact sur le streaming, mais pas sur le reste.

Julien Piselli: Tu ne crains pas que tes œuvres soient utilisées pour entraîner des IA?

Mathis Lambermont: Franchement, non. Peut-être que je râlerai si je gagne de l'argent avec mes morceaux un jour. Mais je connais plein de juristes, donc si jamais... je verrai.

Julien Piselli: Merci beaucoup Mathis!

6. Interview Bernard Vanbrabant (14/03/2025)

Bernard Vanbrabant est avocat au barreau de Liège et de Bruxelles. Il est également professeur de propriété intellectuelle à l'Université de Liège.

Julien Piselli: Selon vous, quels sont aujourd'hui les principaux défis juridiques liés à l'émergence de l'intelligence artificielle dans le domaine du droit d'auteur?

Bernard Vanbrabant: Le principal défi juridique, je pense, c'est de maintenir la raison d'être du droit d'auteur, qui est de protéger les créateurs et d'encourager la production artistique et littéraire. Aujourd'hui, l'intelligence artificielle permet de créer des produits parfois difficiles à distinguer des œuvres humaines. Je ne pense pas que le droit d'auteur soit là pour récompenser ou protéger ces productions artificielles, en tout cas lorsqu'elles sont entièrement réalisées par des machines.

Julien Piselli: Et si un artiste utilise l'IA comme simple outil, ça change la donne?

Bernard Vanbrabant: Évidemment. Il faut distinguer l'hypothèse où un artiste utilise l'IA de manière accessoire – comme on utilise l'informatique – ce n'est pas un réel problème. Mais si c'est vraiment l'IA qui crée l'œuvre sur base d'indications sommaires, il n'y a pas de raison de protéger cela par le droit d'auteur. Peut-être par un brevet, mais c'est une autre problématique. Il faut maintenir le droit d'auteur pour les véritables auteurs et éviter une surprotection des créations artificielles qui viendrait entraver la création humaine future.

Julien Piselli: Donc pour éviter un monopole de la création artificielle qui noierait les créations humaines dans la masse? C'est un risque réel si on ne cadre pas tout ça.

Bernard Vanbrabant: Oui, tout à fait.

Julien Piselli: Vous êtes certainement au courant qu'il y a actuellement un procès aux États-Unis, je crois que c'est pour le programme Suno ou Udio, des IA génératives de musique, attaquées parce que leurs musiques sont très semblables à d'autres œuvres existantes...

Bernard Vanbrabant: Oui, on commence à voir ce genre d'affaires. Ce n'est pas encore arrivé en Europe, mais ça ne saurait tarder. Là, on est dans un autre aspect: celui de l'input. Pour fonctionner, les IA ont besoin d'un énorme volume de données, souvent des œuvres protégées.

Et ce faisant, elles peuvent reproduire ou adapter ces œuvres, ce qui peut être une atteinte au droit d’auteur. Selon la jurisprudence de la Cour de justice, il faut toutefois pouvoir reconnaître l’œuvre initiale dans l’œuvre seconde pour qu’il y ait contrefaçon.

Julien Piselli: Oui, j’ai étudié cette jurisprudence dans le cadre de mon travail.

Bernard Vanbrabant: Vous avez bien fait. Il faut maintenir cette exigence. Il ne faut pas pousser trop loin la notion de reproduction. Mais si l’output est trop proche d’un ou plusieurs inputs, il peut tout à fait y avoir atteinte. Il n’y a pas de raison de traiter mieux les contrefacteurs artificiels que les contrefacteurs humains.

Julien Piselli: Selon vous, quelles évolutions législatives pourraient renforcer les droits des auteurs face à des usages mal intentionnés de l’IA dans la musique? Je pense notamment à l’AI Act, qui est tout récent. Va-t-il assez loin selon vous?

Bernard Vanbrabant: Je ne me suis pas encore penché en détail sur l’AI Act. Mais à ma connaissance, il ne contient pas vraiment de dispositions spécifiques au droit d’auteur.

Julien Piselli: Non, pas vraiment, à part une exception sur la fouille de données...

Bernard Vanbrabant: Oui, la fameuse exception de text and data mining. C’est un sujet délicat, car il y a un affrontement de *lobbying*: ceux qui veulent maximiser le développement de l’IA pour rester compétitifs, et ceux qui défendent les droits d’auteur. Il y a déjà une distinction dans la directive entre usage académique et usage commercial, et cette distinction me semble essentielle à maintenir.

Julien Piselli: Connaissez-vous la pratique du *fair use* aux États-Unis? Pensez-vous que c’est quelque chose qui pourrait être introduit dans notre système européen?

Bernard Vanbrabant: Je connais un peu, oui. Mais je ne pense pas que l’Europe se dirige vers ce modèle. Notre système repose sur une liste fermée d’exceptions depuis la directive de 2001. Si une nouvelle exception est nécessaire, c’est à la Commission européenne de la créer. Le *fair use* risquerait d’engendrer des divergences entre États membres, ce qui serait problématique pour le marché intérieur.

Julien Piselli: Est-ce que vous pensez que les entreprises coopéreront au respect de l’AI Act et du futur code de bonne conduite? Ou bien faut-il s’attendre à de la résistance, comme on l’a vu avec la loi belge de 2022 sur la rémunération des artistes interprètes?

Bernard Vanbrabant: Je connais bien ce dossier. Il y a actuellement une question préjudicielle pendante devant la Cour de justice. Il ne serait pas étonnant qu’il y ait des résistances. On le voit

déjà: même les autorités politiques américaines critiquent ce qu'elles considèrent comme une surréglementation européenne. Le même schéma pourrait se reproduire avec l'AI Act.

Julien Piselli: Je n'ai pas encore vu de procédure en cours, mais je sais que le code de bonne conduite doit être finalisé pour mai 2025. Plusieurs entreprises ont été associées à son élaboration, mais à voir si elles coopéreront vraiment.

Pensez-vous qu'on pourrait arriver à une obligation d'obtenir une licence pour entraîner les IA sur des œuvres existantes? Avec une juste rémunération des ayants droit?

Bernard Vanbrabant: La licence est une possibilité. Mais je doute que les titulaires de droits acceptent des conditions compatibles avec les modèles économiques des IA, qui nécessitent des quantités massives de données. Si on demande un centime par œuvre, ce n'est pas viable pour les développeurs. Donc la licence est juridiquement possible, mais difficilement réaliste économiquement.

Julien Piselli: Et une taxe IA, pour financer un fonds de soutien aux créateurs impactés?

Bernard Vanbrabant: C'est envisageable. On pourrait aussi parler de licence légale. Mais tout dépend de la façon de fixer cette taxe et surtout de la redistribuer. Il y a beaucoup de complexité, mais pourquoi pas. Je ne me suis pas encore penché en profondeur sur ce sujet.

Julien Piselli: Quel rôle les gouvernements devraient-ils jouer pour éviter que la musique ne devienne un simple produit de consommation fabriqué par des IA? Campagnes de sensibilisation?

Bernard Vanbrabant: Il faut effectivement promouvoir la création humaine. Il existe déjà des mécanismes dans l'audiovisuel, comme l'obligation faite aux plateformes (Netflix, etc.) de financer la production locale. Ces mesures sont d'ailleurs contestées devant la Cour constitutionnelle. Mais même si certaines dispositions sont annulées, cela ne veut pas dire qu'il faut tout abandonner. Des dispositifs similaires pourraient être envisagés pour la musique.

Julien Piselli: Merci beaucoup pour toutes ces réponses. Elles m'aident énormément pour mon travail.

Bernard Vanbrabant: Avec plaisir. Bon courage pour la suite!

7. Interview d'Alain Strowel (30/04/2025)

Alain Strowel est avocat au barreau de Bruxelles et professeur en propriété intellectuelle à l'université catholique de Louvain.

Julien Piselli: Alors, première question, monsieur, selon vous, quels sont aujourd'hui les principaux défis juridiques liés au droit d'auteur et dans le secteur de la musique à l'ère du numérique, à l'ère de l'intelligence artificielle? Quels sont les grands défis?

Alain Strowel: Bon, il y a des défis artistiques, etc. Je suppose que vous parlez des défis sur le plan du droit, donc c'est tous les défis autour de la garantie d'une rémunération qui soit juste pour les créateurs dans le domaine de la musique, que ce soit les compositeurs ou les artistes interprètes. Donc, comment leur assurer une rémunération proportionnelle et juste?

Julien Piselli: Oui.

Alain Strowel: Oui, donc, les défis actuels, c'est évidemment le moulinage et l'entraînement des outils d'intelligence artificielle à partir de contenus, comme des contenus musicaux par exemple. Et donc, le droit d'auteur n'est sans doute pas tout à fait ajusté pour s'assurer que les auteurs et les artistes interprètes dont les prestations, dont les créations sont reprises, touchent une rémunération. Donc, oui, il faudrait sans doute ajouter un droit à rémunération insaisissable au profit de ces créateurs, auteurs et artistes interprètes de façon à ce qu'ils puissent toucher, en tout cas, une rémunération dans un contexte où l'intelligence artificielle va produire des outils qui sont directement des substituts avec les créations qu'ils peuvent réaliser.

Donc, c'est pour essayer de rééquilibrer les revenus. Mais donc, il faudrait peut-être un droit à rémunération nouveau insaisissable parce que la mise en œuvre du droit exclusif va être très compliquée compte tenu du cadre qui est assez incertain, que ce soit aux États-Unis où il y a tout un débat sur la question de savoir si c'est un usage loyal. Et en Europe, on a une exception pour ce qui concerne la fouille de textes et d'œuvres qui est la disposition qui est actuellement discutée.

Julien Piselli: Donc, en principe, il y a une exception, mais on discute de sa portée. Justement, ça, c'est quelque chose que j'ai relevé pendant mes recherches. Est-ce que vous ne pensez pas que cette exception pour fouille de textes et de données, qui, moi, en tout cas, j'interprète comme étant l'exception de fouiller pour fouiller, n'est pas un peu en contradiction avec l'obligation de

transparence qui est prévue dans l'IA Act ou dans le règlement européen sur l'intelligence artificielle? Est-ce qu'il n'y a pas une petite contradiction à ce niveau-là?

Alain Strowel: Je ne sais pas s'il y a une contradiction parce qu'en fait, l'obligation de transparence complète l'exception et vise à permettre aux auteurs de savoir si leurs œuvres de création ont été utilisées pour l'entraînement.

Donc, c'est plutôt un complément et ça visait à rééquilibrer un peu les forces entre les développeurs d'outils d'intelligence artificielle et les créateurs. Donc, je pense que c'est plutôt complémentaire cette obligation de divulgation d'informations, de transparence

Julien Piselli: Et vous avez dit que cette exception a été discutée, c'est-à-dire qu'il y a une idée de changer ça, de la réadapter, de la modifier? Qu'est-ce qui est discuté, selon vous?

Alain Strowel: C'est plutôt une discussion sur sa portée. Donc, d'abord, est-ce qu'il y a nécessairement du texte et du *data mining*? Est-ce qu'il y a des actes complémentaires dans la chaîne de développement d'un outil d'intelligence artificielle qui ne tombent pas sous cette notion de fouille de texte et d'œuvres? Est-ce que c'est applicable à l'intelligence artificielle générative ou pas? Les travaux préparatoires vont plutôt dans un sens négatif.

Donc, on pourrait discuter de la portée de cette exception. Aussi, de l'exception à l'exception, c'est-à-dire la possibilité de manifester l'opt-out. Sous quelles conditions? Quand est-ce qu'il y a un opt-out valide? À ce moment-là, l'exception n'est plus applicable.

Donc, il y a beaucoup de débats, un peu trop techniques d'ailleurs, qui risquent de ne pas pouvoir être facilement résolus. C'est pour ça qu'il faut peut-être solutionner les choses autrement, en se dirigeant vers un nouveau droit à rémunération. Ce n'est pas simple non plus comme solution.

Mais donc, il y a beaucoup d'incertitudes encore, si vous voulez creuser autour de ces exceptions des articles 3 et 4 de la directive 2019. Et notamment autour de la manifestation de la réservation de l'opt-out, qui doit être faite de manière à ce que ça puisse être "vue" par une machine. Il y a tout un débat sur les standards qui pourraient être utilisés pour exprimer cet opt-out, et notamment si c'est satisfaisant d'utiliser Robot.txt, qui est un *metatag* d'exclusion auquel les moteurs de recherche se plient a priori.

Mais bon, ça ne permet pas d'exprimer la réservation de manière très granulaire. Et donc, ce n'est pas tout à fait satisfaisant, puisqu'à ce moment-là, on empêche le site d'être visible aussi si on met ce *metatag* d'exclusion Robot.txt. Donc, on n'est peut-être pas fouillé, mais on n'est pas non plus vu, ce qui est quand même gênant sur Internet.

Donc oui, il y a beaucoup de problèmes et de projets de standardisation, d'autres types d'expressions automatiques d'un refus d'utiliser une œuvre pour entraîner des intelligences

artificielles. Mais bon, le débat est vaste, et on peut douter qu'on arrive rapidement à une solution technique sur laquelle il y aurait un accord, un consensus. La question semble bloquée de ce côté-là.

Donc ça, c'est l'aspect vraiment de la question de l'opt-out, de la réservation. Il y a beaucoup de questions, et sans doute qu'il faudra des décisions aux États-Unis pour un peu rebalancer l'équation, éventuellement en faveur des titulaires de droits, si les tribunaux considèrent qu'il n'y a pas de *fair use*. Et ça risquerait de rééquilibrer les choses.

Ou alors, peut-être qu'en Europe, ce sera plutôt un changement législatif, je pense. Il y a finalement, et c'est peut-être un peu étonnant, assez peu de procédures qui sont introduites en Europe pour atteinte au droit d'auteur.

Julien Piselli: Vous pensez que ça va arriver? Parce que je sais qu'actuellement, aux États-Unis, il y a le procès Suno sur les intelligences artificielles génératives de musique qui est en cours. Est-ce que vous pensez que ça va arriver assez vite chez nous, ou vous pensez que ça n'arrivera pas?

Alain Strowel: Si une décision aux États-Unis conclut que ça ne tombe pas dans le *fair use*, oui, ça va certainement affecter les pratiques de ces opérateurs, de ces développeurs qui sont basés aux États-Unis. Ils changeront alors un peu leur fusil d'épaule, en tout cas pour les nouveaux développements, les nouveaux modèles. Ils chercheront à obtenir des autorisations.

Ce qu'ils font déjà d'ailleurs, puisqu'il y a quand même pas mal de licences qui sont prises, notamment dans le domaine de la presse. Parce qu'il y a intérêt à avoir accès à de bonnes sources, à de bonnes données, pour pouvoir avoir des outils qui produisent des résultats satisfaisants. C'est dans leur intérêt aussi.

Mais vous avez aussi des opérateurs qui veulent percer sur le marché et qui, évidemment, n'ont peut-être pas des revenus suffisants au départ pour négocier des licences avec, par exemple, les maisons de disques, et qui forcent un peu les choses. Et puis après, on voit si le droit le permet.

Dans ce domaine de la musique, la problématique est générale. Il y a aussi une procédure en Allemagne introduite par la GEMA. Je pense que c'est aussi une source juridique que vous devriez suivre. Mais bon, il n'y a pas encore de décision, donc on ne peut pas en tirer grand-chose.

Julien Piselli: Et justement, par rapport à cette exception de *fair use*, est-ce que vous pensez que c'est quelque chose qui pourrait arriver chez nous, en Europe?

Alain Strowel: Non, l'exception ne sera pas introduite en Europe. On a une autre approche. Ça ne va pas être modifié. Les grandes plateformes, Google notamment, ont déjà plaidé dans le passé

pour qu'on introduise une forme d'exception similaire en Europe, mais ça n'est pas passé. Ça ne se fera pas.

Mais s'il y a une décision aux États-Unis, elle aura un effet en Europe.

Julien Piselli: Est-ce que vous pensez que la classification des systèmes d'intelligence artificielle par niveau de risque, qui est prévue dans l'IA Act, est suffisante pour protéger... Là, évidemment, je me concentre sur les artistes... mais d'une façon générale, est-ce suffisant pour protéger toutes les personnes qui pourraient être lésées par l'intelligence artificielle dans le domaine des droits d'auteur? Ou est-ce que vous pensez que l'IA Act ne va pas assez loin sur certains points? Quel est votre avis sur ce règlement?

Alain Strowel: Je pense que l'IA Act n'affecte que très marginalement les questions liées aux droits d'auteur. On a essayé de résoudre cela à travers l'article 4 en ajoutant un article 53 à l'IA Act. Mais je pense que c'est un coup dans l'eau.

À la limite, c'est même plus qu'un coup dans l'eau: c'est un coup de fusil dans les pieds. Parce qu'on aurait pu interpréter de manière restrictive l'article 4 de la directive de 2019. Maintenant, avec l'article 53 du règlement sur l'IA, c'est plus compliqué. Donc, en fait, les ayants droit qui ont poussé pour ces obligations de transparence se sont peut-être un peu tiré une balle dans le pied en allant dans ce sens.

On voit maintenant avec les projets de codes de pratique — puisque cet article 53 doit être mis en œuvre dans un code de bonne conduite qui explique comment faire ces déclarations, comment respecter cette obligation de transparence — que ce ne sera pas très utile. Ça n'ira pas très loin.

Pour faire bref, le règlement sur l'IA modifie très marginalement l'équation. Je pense que c'est plutôt un coup dans l'eau.

Et alors, c'est indépendant de la question des risques. Parce que les risques, c'est avant tout des risques en termes de sécurité. C'est une législation sur la sécurité des produits, un peu comme celle qui s'applique à des jouets ou à des voitures. Et ça, c'est encore autre chose. Ce n'est pas une législation sur le droit d'auteur.

Donc, l'optique était très différente. Ce n'est qu'à la dernière minute, avec l'arrivée de ChatGPT fin novembre 2022, qu'on s'est rendu compte, en cours d'élaboration du règlement, qu'il y avait des problèmes liés au droit d'auteur. Et on a essayé de rattraper les choses à la dernière minute, de manière un peu insatisfaisante.

Donc, je pense que c'est une emplâtre sur une jambe de bois. Ou, comme je le disais, une balle dans le pied, d'une certaine façon.

Julien Piselli: Donc, vous pensez alors que cet article 53 là du règlement européen, pour vous citer, "tire une balle dans le pied" par rapport à, justement, l'exception de l'article 4 sur la fouille de texte? C'est bien ça?

Alain Strowel: Oui, parce que c'est devenu plus compliqué. On aurait pu interpréter cet article 4 comme non applicable à l'intelligence artificielle générative. Or, maintenant, l'article 53 — qui est dans la section sur les systèmes d'IA à usage général (General Purpose AI) — semble indiquer que l'article 4 est applicable à ces systèmes, donc aussi à l'IA générative.

Parce qu'on avait discuté de l'article 4 dans un tout autre contexte à l'époque. Les exemples proposés concernaient généralement les voitures autonomes. Donc, si on prend des photos de l'environnement par des capteurs installés sur une voiture, par exemple, il peut y avoir des éléments protégés par le droit d'auteur.

Mais là, on avait introduit une exception pour permettre à un système de conduite automatisé de fonctionner. C'était dans ce contexte-là. Ce n'était pas du tout pensé pour l'IA générative, qui produit des contenus.

Il y a les travaux préparatoires, il y a l'article 4, la définition de la fouille de textes et de données, qui auraient pu permettre une interprétation restrictive excluant l'application aux outils d'IA générative ou aux systèmes à usage général. Mais c'est plus compliqué maintenant avec l'article 53. C'est pour ça que je dis qu'on s'est tiré une balle dans le pied.

Julien Piselli: Justement, par rapport à ce fameux code de bonne conduite, est-ce que vous pensez que ça va améliorer la situation? Ou est-ce que ce sera semblable à un coup d'épée dans l'eau? Ce code est normalement censé être finalisé dans les prochains jours, si je ne dis pas de bêtises. Mais j'ai vu qu'il y avait pas mal de tensions en interne pendant son élaboration. Je ne sais pas s'ils vont réussir à maintenir la date initiale...

Alain Strowel: Oui, c'est a priori dans les tout prochains jours. J'ai en tête le 2 mai. Donc vendredi, ça risque d'être porté. Ça tombe juste après le 1er mai... Même à la Commission, je ne sais pas s'ils ont congé, mais ils travaillent à l'AI Office, c'est clair. Ils l'ont encore répété il y a quelques jours.

Il y a eu plusieurs versions. Je crois qu'on en est à la quatrième version. Au départ, il y avait des obligations de "*best effort*" — il fallait faire son possible pour remplir ces obligations de transparence. Et ça a encore été dilué dans les plus récentes versions.

Moi, je ne pense pas que ça va donner des informations très utiles aux titulaires de droits, leur permettant éventuellement d'invoquer la nécessité d'obtenir des licences. Parce qu'on n'aura pas une liste précise des sources utilisées. Et ça fait sans doute partie des secrets d'affaires: les données sur lesquelles les systèmes ont été entraînés.

Donc, il y a un vrai risque que ce ne soit pas très utile.

Julien Piselli: Et comment est-ce qu'actuellement vous voyez l'avenir du droit d'auteur dans la musique, ou même au sens large? Avec cette législation un peu bancal, de ce que vous me dites, est-ce que vous pensez qu'on risque d'arriver à un stade où le droit d'auteur est complètement absorbé par l'intelligence artificielle? Ou est-ce que vous pensez qu'on peut encore rééquilibrer la balance? Il n'est pas encore trop tard?

Alain Strowel: Oui, écoutez, il y aura un rééquilibrage, mais ça prendra du temps — comme toujours avec les nouvelles technologies. Toute l'histoire du droit d'auteur, c'est une histoire de défis posés par les évolutions technologiques. On a eu la radio, le disque, les enregistreurs, les grandes affaires comme *Betamax*... C'est un peu comparable à ce qui se passe aujourd'hui avec l'intelligence artificielle.

Ensuite, il y a eu l'arrivée d'Internet. Ce n'est donc pas un phénomène totalement nouveau.

La vraie question, c'est: combien de temps faudra-t-il pour que ce rééquilibrage se fasse? Et est-ce qu'il permettra de sauvegarder le secteur du contenu? Ou est-ce qu'il va encore l'affaiblir?

Pour le moment, on est sans doute dans une phase où il y a des effets négatifs, notamment dans certains secteurs comme la création graphique. Dans le domaine musical, je ne sais pas... Il n'y a pas encore suffisamment de recul pour savoir s'il y a un effondrement du financement, par exemple. Je ne pense pas que ce soit le cas pour l'instant.

Mais par contre, il y a le phénomène de *flooding*: une quantité énorme de productions automatisées sont désormais mises en ligne, sur Spotify notamment. Et ça risque encore de s'intensifier. Donc, il y a un effet de dilution: la création authentique risque d'être un peu noyée dans la cacophonie de ces multiples fichiers générés automatiquement.

Cela vaut pour la musique, mais aussi pour d'autres types de contenus. Le risque, c'est que des créations humaines deviennent invisibles, diluées dans le flot de productions générées.

Bon, je pense quand même que ce ne seront jamais des substituts parfaits. On va encore souhaiter consommer des créations humaines, avec tout ce que cela implique: la rencontre avec l'artiste, le lien émotionnel, l'expérience en direct...

Tout ça va rester. Mais oui, il y aura un rééquilibrage. Il faudra sans doute passer par des solutions comme un droit à rémunération insaisissable.

Par exemple, le modèle belge — celui qu'on a introduit récemment et qui est actuellement contesté par Google et Meta devant la Cour de justice de l'Union européenne (dans l'affaire *Streams*) —, c'est un modèle de droit à rémunération insaisissable parallèle au droit exclusif.

Cela n'empêche pas les grands éditeurs de presse de négocier directement avec les plateformes. Le *Monde*, *El País*, certains journaux britanniques ont signé des accords et sont rémunérés par OpenAI ou d'autres.

Mais les petits éditeurs ou les créateurs individuels n'ont pas cette capacité de négociation. Donc, il faut un système qui permette à la fois le fonctionnement du marché basé sur le droit exclusif, qui va surtout bénéficier aux grands acteurs, et un mécanisme parallèle, comme un droit à rémunération insaisissable, pour les autres.

Julien Piselli: Et justement, pour garantir ce droit à la rémunération, est-ce que ce serait possible d'imaginer, par exemple, un système de licence obligatoire pour les entreprises qui utilisent des œuvres protégées pour entraîner leur modèle d'intelligence artificielle? Ou éventuellement créer une taxe IA qui servirait à financer un fonds de soutien aux créateurs impactés par l'automatisation? Est-ce que ce sont des pistes qui pourraient être envisagées et avoir un effet positif?

Alain Strowel: Oui, mais justement, le mécanisme dont je vous parle — le droit à rémunération insaisissable — ce n'est pas la même chose qu'une licence obligatoire. Parce que la licence obligatoire, c'est le système qu'on a, par exemple, pour la copie privée. Mais dans ce cas-là, on ne peut plus négocier, puisque c'est une licence imposée par le législateur. C'est une exception.

Le système ici est différent. Le droit à rémunération insaisissable est parallèle au droit exclusif. Il n'empêche pas la négociation. Tandis qu'en matière de copie privée, on ne peut plus négocier: c'est automatisé.

Donc, c'est une distinction importante: je ne suis pas favorable à une licence non volontaire ou à un droit à rémunération classique qui remplacerait le droit exclusif. Ici, l'idée est de maintenir ce droit exclusif pour ceux qui peuvent l'exercer, mais de prévoir un droit résiduel pour les autres.

Ça, c'est potentiellement une solution.

Une autre, ce serait un système de taxation. Mais bon... il y a des limites à ça aussi. Dans quel cadre? Comment l'appliquer? Tout cela est assez complexe. Je ne suis pas tout à fait convaincu. D'autant qu'en matière fiscale, il n'y a pas de compétence européenne. Toute taxation devrait être nationale. Et là, ça devient compliqué.

On essaie depuis très longtemps d'avoir une taxation des grandes plateformes au niveau mondial, et ça ne marche toujours pas.

Et enfin, il y aurait une troisième piste à explorer: un système de type quota ou d'obligation de financement de la production, comme ce qui existe dans le domaine de l'audiovisuel. Par exemple, les radiodiffuseurs ont l'obligation de diffuser un certain pourcentage d'œuvres

européennes. On a inscrit ça au niveau européen, dans la directive SMA (Services de médias audiovisuels).

Donc, dans le cadre du droit d'auteur, on pourrait avoir à la fois:

- Un droit résiduel à rémunération pour ceux qui ne peuvent pas négocier,
- Des licences volontaires pour les grands exploitants,
- Et peut-être un soutien structurel à la création via un mécanisme similaire à celui de l'audiovisuel.

Mais tout ça est compliqué, et ça prendra beaucoup de temps avant que ce soit accepté et mis en œuvre. D'autant plus que les acteurs concernés — les développeurs d'IA, les plateformes — sont souvent en dehors de l'Union européenne, ce qui rend leur régulation encore plus difficile que dans le secteur audiovisuel, où les radiodiffuseurs sont encore largement nationaux.

Julien Piselli: Oui, il me semble qu'il y a un système plus ou moins similaire pour tout ce qui est plateformes de streaming comme Netflix. S'ils veulent pouvoir diffuser ici, ils doivent reverser un certain pourcentage à la production locale. Il me semble avoir vu passer quelque chose comme ça pendant mes recherches, je ne sais plus très bien...

L'audiovisuel, j'ai mis ça un peu de côté, je n'ai pas plongé là-dessus, mais je sais qu'il y a une certaine obligation. Pour pouvoir diffuser leur contenu ici, ils doivent financer des productions locales ou quelque chose comme ça. Ça pourrait aussi être une alternative. Mais il me semble que ça ne s'applique pas aux streamers... c'est plutôt pour les radiodiffuseurs. C'est bien la directive SMA, c'est ça?

Alain Strowel: Oui, tout à fait, c'est la directive SMA. De toute façon, ils prennent un peu les devants. Netflix, par exemple, a investi dans la production dans différents pays européens pour atteindre un public local. Ils le font de toute façon. Mais c'est à vérifier jusqu'où va cette obligation.

Julien Piselli: Est-ce que vous pensez que la technologie blockchain pourrait devenir un outil efficace pour renforcer la protection des droits d'auteur dans la musique? Notamment pour assurer la traçabilité des œuvres et avoir un mode de preuve peut-être plus efficace que ce qu'on peut avoir actuellement?

Je ne sais pas si vous avez vu, mais récemment, le 25 mars 2025, le tribunal de Marseille s'est appuyé sur la blockchain pour déterminer la date de création d'une œuvre, mais aussi pour établir la titularité des droits patrimoniaux d'auteur. Est-ce que vous pensez que ce jugement aura un

impact au niveau européen, et qu'on pourrait considérer la blockchain comme un mode de preuve valide en matière de droit d'auteur?

Alain Strowel: Oui, on pourrait l'utiliser. Mais je pense que la preuve n'est pas vraiment le problème, en matière de droit d'auteur. La date de création, on peut souvent la prouver par d'autres moyens. Ce qui est réellement en débat, c'est l'obligation de payer ou pas, donc la question de savoir s'il y a une exception qui s'applique ou non.

Donc, si on utilise la blockchain uniquement comme instrument de preuve, ce n'est pas forcément très utile. Par contre, si on l'envisage comme système de *micro-licensing* automatisé, alors c'est une autre histoire. Là, oui, on pourrait imaginer un usage plus ambitieux, mais cela pose des problèmes techniques et énergétiques.

C'est un système très lourd à faire tourner. Il faudrait d'abord standardiser les métadonnées. Aujourd'hui, les sociétés de gestion collective — la SACEM, la GEMA, la SABAM — ont chacune leur propre modèle de données. Même les distributeurs comme Spotify ont leur propre système.

Donc, avant de parler de *blockchain*, il faudrait harmoniser les bases de données, définir un standard d'identification des œuvres, un format commun pour savoir qui est titulaire de quoi.

Et seulement après cette étape, on pourrait réfléchir à l'usage de systèmes plus ou moins centralisés ou décentralisés comme la blockchain. Mais on n'en est pas là.

Donc ce n'est pas un problème juridique, c'est avant tout un problème technique de standardisation et d'interopérabilité des métadonnées. Une fois que cela sera résolu, on pourra poser la question du support technique: base de données classique? *blockchain*? hybride? Mais il faut d'abord franchir la première étape.

8. Interview Axel Beelen (30/03/2025)

Axel Beelen est un juriste spécialisé en droit d'auteur, en protection des données à caractères personnel, en blockchain, en Intelligence artificielle et il est formateur au Data Protection Institute.

Julien Piselli: Première question: quels sont, selon vous, les principaux défis juridiques liés aux droits d'auteur dans le secteur de la musique à l'ère du numérique, avec l'intelligence artificielle? Avec ces modèles qui parfois s'entraînent sur des bases de données, sur des chansons déjà existantes pour générer eux-mêmes des chansons, sans l'accord des artistes ayant droit?

Axel Beelen: C'est les mêmes conflits qu'auparavant. Ce n'est pas vraiment nouveau tout ce qui se passe. On est toujours dans des réutilisations sans consentement, des réutilisations de masse sans consentement. C'est toujours la même problématique. On n'est pas dans une grande nouveauté. Le droit d'auteur permet le droit de reproduction, le droit de communication au public, la mise à disposition. Et à chaque fois, il faut normalement l'autorisation des ayants droit. Les droits peuvent être cédés, transférés via contrats. Donc on parle alors de l'ayant droit: le producteur, le réalisateur, l'éditeur — même si c'est pour des livres par exemple. Pour l'intelligence artificielle, c'est un peu la même chose. Ils ont réutilisé les données pour faire leur modèle, leur système d'intelligence artificielle par après. Ils ont "scrapé" Internet, ils ont frappé les banques de données — je ne sais pas comment d'ailleurs — de musiciens. Ils ont créé leur modèle de la même façon. C'est pour ça qu'il y a plusieurs des procès qui sont engagés par les firmes de disques contre Suno, Udio, etc. Il y a de l'IA générative en matière de musique.

Julien Piselli: Il y en a beaucoup, oui. Quelles évolutions législatives, selon vous, devraient arriver pour renforcer cette protection des droits d'auteur dans la musique?

Axel Beelen: Pour l'instant, on n'est pas dans une phase de modification de la loi. Il y a eu deux ou trois remarques à ce sujet la semaine dernière et la semaine d'avant, sur le fait que la Commission européenne n'est pas dans une optique de modifier les directives existantes.

On est dans une phase d'application. La directive date déjà de 2019, ce n'est pas si vieux que ça. Les directives précédentes datent de 2001, comme la directive InfoSoc, et il y en a eu d'autres depuis. On doit avoir une dizaine de directives en matière de droits d'auteur. Ce ne sont pas des

règlements, donc chaque État membre a dû les transposer, avec des disparités forcément. Mais actuellement, on est dans une logique d'appliquer l'existant plutôt que de modifier.

Faut-il modifier? Peut-être. Si l'existant n'est pas suffisant. Tu sais qu'il y a le règlement sur l'intelligence artificielle, qui va obliger OpenAI et les autres à mettre en ligne — à résumer, on ne sait pas dans quel détail — leurs données d'entraînement. Cela permettra aux ayants droit d'interpréter et, éventuellement, d'intenter des procès, ou de décider ce qu'ils veulent faire par la suite.

Ce sera plutôt aux ayants droit d'aller vérifier si leurs données ont été utilisées pour entraîner les modèles, et de lancer les procédures en conséquence. Mais, encore une fois, on est dans une phase d'application, de test de l'existant. Je pense qu'il faudra des adaptations, parce que ce n'est pas suffisant.

C'est trop facile de laisser la balle dans le camp des ayants droit, des auteurs, qui n'ont pas forcément les moyens d'aller intenter des procès contre OpenAI, Google, Apple et les autres.

Julien Piselli: Vous trouvez alors que le règlement sur l'intelligence artificielle ne va pas assez loin en matière de droits d'auteur?

Axel Beelen: Là, il faudra voir. Il propose une base. L'article 53 de l'IA Act dit que les OpenAI et les autres doivent publier un résumé de leurs données d'entraînement. Mais comment? Et à quel niveau de détail? C'est en train d'être discuté à la Commission européenne, dans l'AI Office.

Ils doivent publier ça pour le 2 mai, donc c'est imminent.

Julien Piselli: La semaine prochaine, donc. Une guidance est attendue?

Axel Beelen: Oui, une guidance, un soutien, pour dire à OpenAI et aux autres: "Voici les niveaux de détail que vous devez atteindre dans la divulgation de vos données d'entraînement."

Mais c'est très délicat. Il y a énormément de pression. On a eu le troisième draft (brouillon) le 22 mars. Le texte final est attendu pour le 2 mai. Pourquoi? Parce que l'obligation de divulgation entre en vigueur le 2 août 2025. C'est une date très importante.

Les développeurs doivent savoir, quelques mois à l'avance, quelles sont précisément leurs obligations.

Mais ce texte de guidance ne sera probablement pas suffisant. Il y a eu énormément de lobbying, de pression à l'AI Office pour édulcorer le texte. Et ça risque encore de renvoyer la patate chaude aux ayants droit: auteurs, artistes, chanteurs, producteurs... tous sont dans le même bateau face à ces géants comme OpenAI.

On peut s'attendre à ce que les informations publiées ne mentionnent que des catégories générales, sans entrer dans le détail des œuvres ni des sites utilisés. Ce ne sera probablement pas suffisant pour permettre aux ayants droit de vérifier si leurs œuvres ont été utilisées.

Julien Piselli: Donc vous pensez que ce code de bonne conduite ne va clairement pas suffire?

Axel Beelen: Non, il ne va pas suffire.

Dès qu'on a tous pris connaissance du troisième brouillon disponible depuis le 22 mars, on a compris que ce ne serait pas suffisant. Le texte fait une centaine de pages, subdivisé en quatre parties, avec des termes très abstraits. Ce sont des objectifs généraux, très vagues, parfois même juste des paraphrases du règlement.

On aurait espéré des instructions concrètes, des obligations claires, mais ce n'est pas ce qu'on a eu. Il y a eu beaucoup de lobbying et de pressions lors de la rédaction même du règlement IA en 2022–2023, et ce texte-là en porte encore les traces.

Donc, maintenant, la guidance issue de ce règlement édulcoré est, elle aussi, édulcorée. Et ça va encore renvoyer la patate chaude aux ayants droit, aux firmes de disques.

Les artistes ont tous cédé leurs droits à leurs firmes de disques. Donc ce sont elles — Universal, BMG et les autres — qui vont devoir tenter des procès, tenter de récupérer quelque chose. Et les développeurs leur diront: "Moi, je suis aux États-Unis, prouvez-moi que votre œuvre a été utilisée." Et là, on part pour une bataille judiciaire intercontinentale, à mon avis, pour dix ans.

Axel Beelen: Ceux qui vont avoir de l'argent là-dedans, ce sont les avocats. Je ne suis pas avocat, malheureusement...

Eux, ils ont des armes qu'on n'a pas. Par exemple, plusieurs milliards en caisse. Il va y avoir des procès aux États-Unis, et ils risquent même de les gagner, sur base de l'exception de l'usage loyal — le *fair use*.

Julien Piselli: Vous pensez que Suno va gagner ce procès-là?

Axel Beelen: Oui. Suno et les autres risquent de gagner sur la base du *fair use*, comme cela s'est passé dans la jurisprudence *Google Books*.

Vous voyez ce que c'est, *Google Books*? C'est la jurisprudence qui a légitimé les activités de numérisation de Google sur la base du *fair use*. Et à mon avis, ils vont s'appuyer là-dessus, et la jurisprudence ira dans le sens de l'innovation d'OpenAI.

Aux États-Unis, c'est fini.

En Europe, ça risque de ne pas aller très loin non plus.

Julien Piselli: Je vois. J'ai fait une interview avec Alain Strowel et il m'expliquait que, selon lui, l'IA Act avait donné un peu un coup d'épée dans l'eau en matière de droit d'auteur. Il a même dit que ça avait tiré dans le pied des artistes, parce que, selon lui, l'article 4 de la directive de 2019 — l'exception pour fouille de données — pouvait être interprété de façon restrictive à l'origine, et ne pas s'appliquer aux IA.

Axel Beelen: Oui, parce qu'il était là lors des négociations de la directive de 2019 et moi aussi d'ailleurs.

On sait très bien que cette directive ne visait pas du tout l'intelligence artificielle. Elle visait le texte et *data mining* classique. Par exemple: j'ai accès à une base de données juridique comme Larcier, et je fais une fouille de données pour identifier des tendances, pour une recherche avancée. C'était ça le but: permettre le développement de moteurs de recherche, d'outils statistiques...

Mais ce n'était pas du tout pensé pour l'intelligence artificielle. En 2016, 2017, 2018, personne ne parlait d'IA dans les négociations. Moi, j'y étais aussi. Ce n'était même pas dans l'air du temps.

Julien Piselli: Et maintenant, avec l'IA Act, ça a impacté cet article 4, qui pourrait désormais être interprété comme s'appliquant aussi aux IA génératives?

Axel Beelen: Voilà. On applique maintenant cet article à l'intelligence artificielle, alors qu'il n'a pas du tout été écrit dans cette optique-là.

J'ai des slides, j'ai des archives: on n'en parlait jamais. Ce n'était pas dans l'intention du législateur. L'intelligence artificielle, dans ce contexte-là, n'était même pas envisagée.

Julien Piselli: C'était avant l'explosion de l'IA.

Axel Beelen: Oui, c'était avant le 30 novembre 2022, la date de lancement de ChatGPT. C'était avant que l'IA ne prenne cette place centrale.

En 2018, le grand sujet de la directive de 2019, c'était comment faire payer YouTube et Facebook pour les contenus protégés qu'ils diffusent. L'article 17 était la pierre angulaire. Les articles 2, 3, 4 sur le TDM (*text and data mining*), franchement, ils n'ont même pas été modifiés entre la proposition de la Commission et l'adoption finale. Personne n'y prêtait attention.

Si on avait anticipé ça, on aurait mieux encadré l'article 4. Et aujourd'hui, le règlement IA se base dessus, mais il renvoie la patate chaude aux auteurs. On parle d'obligations de transparence, d'information... mais pas d'obligations concrètes.

Ce n'est même pas comme en droit de l'environnement, où il y a des obligations de réduction. Ici, c'est juste: "On vous informe, et puis vous vous débrouillez." C'est comme en matière de droits d'auteur: on informe, et puis ce sont les auteurs qui doivent se débrouiller.

Julien Piselli: Donc, selon vous, quels ajustements ou clarifications seraient nécessaires pour que l'IA Act couvre vraiment de façon adéquate les enjeux liés au droit d'auteur?

Axel Beelen: Il aurait fallu imposer de véritables obligations, pas seulement de la transparence. Par exemple, interdire l'utilisation d'œuvres protégées dans les bases d'entraînement sans autorisation. Et exiger des développeurs qu'ils obtiennent le consentement des ayants droit — auteurs, producteurs, éditeurs...

Mais là, le Parlement européen a tenté, il a vraiment essayé. Le problème, c'est le fonctionnement même des institutions européennes.

Dans les négociations, tu as la Commission, le Conseil, et le Parlement. Le Conseil, ce sont les États membres, donc souvent pro-industrie. La Commission, c'est aussi très orienté vers l'innovation. Et le Parlement, lui, essaie de défendre les droits des citoyens.

Mais dans un trilogue, le Parlement est seul contre deux. Il ne gagne presque jamais.

Donc, même si le Parlement a essayé de protéger un peu mieux les droits dans la proposition de 2021, il n'a pas obtenu gain de cause. Il a dû lâcher du lest pour aboutir à un compromis.

On ne sait même pas ce qui se passe dans un trilogue. Le trilogue, c'est la boîte noire de la législation européenne. Ils se réunissent tous les trois dans une salle fermée, et il n'y a aucun compte rendu public. Le texte entre bleu, il ressort arc-en-ciel. On ne sait pas qui a négocié quoi, ni qui a cédé sur quoi.

C'est là que les compromis se font. C'est politique, totalement politique.

Tu donnes ça, je te donne ça. Et donc, au final, on se retrouve avec un texte affaibli. Mais grâce à ces discussions, on a quand même obtenu l'article 27 sur l'analyse d'impact en matière de droits fondamentaux, et l'article 85, qui permet d'introduire une plainte.

C'est peu, mais c'est déjà ça.

Julien Piselli: Donc, le vrai problème, ce serait le fonctionnement même de l'Union européenne?

Axel Beelen: Oui, c'est le cœur du problème. Plusieurs personnes, comme Axel Voss et son assistant Kai Zenner, y pensent aussi. Mais aujourd'hui, ce n'est pas un sujet porteur politiquement.

Et pourtant, il faudrait réformer les traités. Parce qu'actuellement, seule la Commission peut proposer un texte. Le Parlement n'a pas d'initiative législative. Ce n'est pas très démocratique.

Et comme la Commission est pro-innovation, pro-industrie, le texte est biaisé dès le départ. Le Parlement tente ensuite de rééquilibrer, mais il n'a ni l'initiative, ni la majorité dans les trilogues.

Julien Piselli: Vous pensez donc qu'il faudrait une réforme complète du système?

Axel Beelen: Oui, beaucoup y pensent. Mais on n'est pas dans une période où ce genre de sujet attire vraiment l'adhésion des citoyens européens. Et pourtant, c'est fondamental.

Les gens savent que ce n'est pas très démocratique. Il n'y a aucun compte rendu des commissions techniques. On ne sait rien de ce qui se passe en trilogue. C'est opaque, totalement.

Un texte peut entrer sous une forme, ressortir complètement modifié, sans qu'on sache qui a fait quoi, ni pourquoi. Pour comprendre ce qui s'est passé, il faut faire des fouilles archéologiques sur les sites du Parlement ou du Conseil. Ce n'est pas accessible, pas transparent.

Et donc, dans l'AI Act, le Parlement a tenté de rééquilibrer un peu les choses, mais comme je l'ai dit: un contre deux, ils perdent. Le dernier texte où le Parlement a vraiment pu faire pencher la balance, c'était le RGPD.

Mais à l'époque, il y avait un excellent rapporteur: un écologiste allemand très impliqué, qui a porté le texte pendant des mois. Grâce à lui, le Parlement a tenu bon.

Pour l'IA Act, ce n'est pas le même cas. Il y avait deux rapporteurs, ce qui a sans doute dilué leur force. Et donc le texte est beaucoup plus faible. Et les textes qui en découlent le seront aussi.

Julien Piselli: Donc tous les prochains textes seront faibles aussi...

Axel Beelen: Oui. Et comme ils seront flous, ce sera à la Cour de justice de l'Union européenne (C.J.U.E.) de les interpréter.

La C.J.U.E. le fait très bien, mais avec des années de retard. Il faudra attendre des litiges, des conflits, des procédures.

Et on est déjà en retard. Il y a un litige pendant, mais il va y en avoir plein d'autres. Sur chaque disposition du règlement, il y aura des débats, des interprétations. Et ça va prendre des années.

Et c'est pour ça que je dis: les seuls qui vont vraiment profiter de tout ce barnum, ce sont les avocats.

Mais attention, il faut garder en tête que tout ça, c'est pour protéger nos droits. Les droits des artistes. La transparence du système. Parce qu'il y a un gros trou dans la réglementation: il n'existe pas d'équivalent à la directive Police-Justice pour l'IA.

Dans le RGPD, tu as une directive spécifique pour les traitements des données par les forces de l'ordre, les renseignements, etc. Mais dans l'IA Act, il n'y a rien de tel. Tout ce qui est militaire, sécurité, défense nationale est hors champ d'application.

Julien Piselli: Donc c'est non réglementé?

Axel Beelen: Exactement. Ils doivent suivre le RGPD, oui. Mais les obligations spécifiques à l'IA, la conformité, la gouvernance des données, les audits, les obligations de transparence de l'IA Act: tout ça ne s'applique pas à ces domaines-là.

Regarde l'article 2.2 de l'IA Act: il prévoit explicitement des exceptions pour les domaines de la sécurité nationale, de la défense, et de la sécurité publique. Tout cela est hors scope, en dehors de tout encadrement.

Donc ils peuvent travailler avec Palantir, avec Thales, développer des outils d'IA pour des usages militaires ou de surveillance en toute opacité. Et ça, c'est extrêmement préoccupant.

Julien Piselli: C'est inquiétant...

Axel Beelen: Très inquiétant. Parce que ce ne sera ni enregistré, ni connu. Et dans ces domaines-là, le Conseil et la Commission n'ont pas bougé d'un iota. Ils ont exclu tout ça du champ d'application, dès le départ.

Julien Piselli: On n'en parle jamais, mais c'est effrayant...

Et est-ce que vous pensez que la pratique du *fair use* américaine pourrait un jour arriver dans notre système juridique?

Axel Beelen: Non, ce n'est pas transposable tel quel.

Parce que ce sont deux systèmes radicalement différents: Aux États-Unis, c'est: "Vous pouvez tout faire, sauf ce que la loi interdit". En Europe, c'est l'inverse: "Vous ne pouvez rien faire, sauf ce que la loi autorise".

Le *fair use*, c'est très souple, basé sur la jurisprudence. Il permet une interprétation créative, avec un juge qui examine au cas par cas.

En Europe, c'est une liste limitative d'exceptions définies dans les directives. Mais à la fin, dans les deux cas, on arrive à des résultats similaires, parce que:

- En Europe, les exceptions sont nombreuses et assez larges;
- Et aux États-Unis, le *fair use* est de plus en plus élastique, parfois même proche de ce qu'on fait ici.

Donc oui, les philosophies sont différentes, mais les effets convergent peu à peu.

Julien Piselli: Actuellement, comment voyez-vous l'avenir de la musique et du droit d'auteur dans un monde où l'intelligence artificielle peut générer des œuvres de plus en plus convaincantes, et où l'encadrement législatif semble faible, d'après ce que vous me dites?

Axel Beelen: On va probablement intégrer l'IA de plus en plus, parce qu'elle est pratique. Je suis convaincu qu'on pourra bientôt créer de la musique avec ChatGPT ou un autre outil similaire. Ils vont tout intégrer.

Et ensuite, ils se dédouanent: dans les conditions générales d'utilisation, ils te disent que tu es responsable. Tu paies 20 euros ou 200 euros par mois, et tout ce que tu produis, c'est toi qui en assumes la responsabilité.

Tu veux dire que c'est original? C'est ton problème. Tu veux dire que ce n'est pas dans le domaine public? C'est encore ton problème. Eux disent: "C'est à vous de vérifier". Et même Microsoft ou Google proposent un "*Copyright Shield*", un bouclier: si tu es attaqué en justice pour quelque chose généré via leurs outils, ils te paient les frais d'avocats — tant que tu respectes leurs conditions.

Mais ils ne garantissent ni l'originalité, ni l'absence de plagiat.

Julien Piselli: Donc à terme, tout ça va s'imposer, même dans nos outils du quotidien...

Axel Beelen: C'est déjà là. Regarde la dernière version d'iOS d'Apple: tu peux activer une musique d'ambiance pour travailler. C'est de la musique générée automatiquement, c'est de la muzak. Et je suis persuadé que c'est une IA derrière.

Pareil sur Spotify: il y a déjà des morceaux générés par IA. Ils ne savent même plus lesquels le sont. C'est scandaleux: on paye le même tarif pour une œuvre créée automatiquement que pour une chanson d'un artiste humain.

Julien Piselli: Est-ce que vous pensez qu'on devrait imposer un système de licence obligatoire pour les entreprises qui utilisent des œuvres protégées dans leurs bases d'entraînement?

Axel Beelen: En Espagne, ils ont tenté un système comme ça. Une licence collective obligatoire, comme ce qui existe dans les pays nordiques pour la reprographie ou la copie privée.

Mais le problème, c'est la répartition de la rémunération. La société de gestion reçoit l'argent, puis elle le répartit selon ses critères. Et souvent, ça bénéficie aux plus connus, aux plus diffusés à la radio. Donc même si un artiste peu connu a été utilisé dans l'entraînement d'une IA, il ne touchera rien, car il ne sera pas identifié.

C'est le mainstream qui récupère tout. Et la société de gestion garde ses frais de fonctionnement.

Julien Piselli: C'est pour ça que je pensais à une taxe IA, qui servirait à financer un fonds de soutien aux créateurs impactés.

Axel Beelen: Oui, c'est une bonne idée. Ça reviendrait à ce que l'État subventionne les artistes avec l'argent prélevé sur les grandes entreprises. Comme au Moyen-Âge, où le poète vivait grâce à la Cour ou à l'Église.

Mais qui paie la taxe? OpenAI? Google? Meta? Ils sont aux États-Unis, ils ont des bureaux en Irlande. Comment on fait pour les contraindre? On va aller saisir leurs serveurs sous l'océan? C'est très compliqué.

Et pendant ce temps, la création s'appauvrit. Parce que les bases de données sont de plus en plus remplies d'œuvres générées automatiquement. Le contenu original devient minoritaire, puis invisible.

Julien Piselli: Et les seuls qui pourront émerger, ce seront les vrais créateurs capables de se démarquer...

Axel Beelen: Oui. Mais il faudra le prouver, réussir à sortir du lot, dans la masse.

Et en parallèle, ce seront les concerts live qui resteront une preuve d'authenticité. Mais ça ne vaut que pour certains secteurs. Pour les écrivains? Il n'y a pas de concerts. Pour les peintres? Il n'y a pas de live non plus.

Julien Piselli: Est-ce que vous pensez que la blockchain pourrait renforcer la protection du droit d'auteur, en assurant la traçabilité des œuvres?

Axel Beelen: Oui. Il y a déjà un jugement récent à Marseille qui l'a reconnue comme preuve valable.

Mais attention: la blockchain, c'est *garbage in, garbage out*. Si tu mets n'importe quoi dedans, tu obtiens n'importe quoi avec un sceau officiel. Mais si tu y mets une œuvre originale, alors c'est un bon outil: pour prouver la date, l'auteur, etc.

Julien Piselli: Et voyez-vous des obstacles pratiques ou juridiques à une application plus systématique?

Axel Beelen: Pas vraiment. Il y a désormais un cadre européen: le règlement MiCA sur les crypto-actifs encadre aussi les blockchains. Mais il faut des moyens techniques et financiers.

Et puis, il y a encore un problème de standardisation: Les sociétés de gestion collective ont toutes des systèmes différents, des modèles de métadonnées distincts. C'est très dur à harmoniser. Il faudrait déjà unifier les bases de données, avant même de penser à les intégrer dans une blockchain.

9. Plainte contre Suno

Case 1:24-cv-11611 Document 1 Filed 06/24/24 Page 1 of 34

UNITED STATES DISTRICT COURT FOR THE DISTRICT OF MASSACHUSETTS

UMG RECORDINGS, INC., CAPITOL
RECORDS, LLC, SONY MUSIC
ENTERTAINMENT, ATLANTIC
RECORDING CORPORATION, ATLANTIC
RECORDS GROUP LLC, RHINO
ENTERTAINMENT LLC, THE ALL
BLACKS U.S.A., INC., WARNER MUSIC
INTERNATIONAL SERVICES LIMITED,
and WARNER RECORDS INC.,

Plaintiffs,

v.

SUNO, INC. and JOHN DOES 1-10,

Defendant.

Case No.:

COMPLAINT

DEMAND FOR JURY TRIAL

Plaintiffs UMG Recordings, Inc. (“UMG”) and Capitol Records, LLC (“Capitol,” and collectively with UMG, “Universal”); Sony Music Entertainment (“Sony”); Atlantic Recording Corporation (“Atlantic”), Atlantic Records Group LLC (“ARG”), Rhino Entertainment LLC (“Rhino”), The All Blacks U.S.A., Inc. (“The All Blacks”), Warner Music International Services Limited (“WMISL”), and Warner Records Inc. (collectively with Atlantic, ARG, Rhino, The All Blacks, and WMISL, “Warner,” and together with Universal and Sony, “Plaintiffs”), by and through their undersigned counsel, file this Complaint against Suno, Inc. (“Suno”) and allege as follows:

NATURE OF THE ACTION

1. From the invention of the phonograph record, through the eras of vinyl, cassette tapes, CDs, and now streaming and social media, the recorded music industry has been at the forefront of technological advancement. Artificial intelligence (“AI”) and machine learning are the next frontier of technological development, poised to push boundaries and expand commercial

opportunity. But with AI's enormous capabilities comes an equally enormous potential for abuse, making it critical that AI technology be implemented responsibly, ethically, and legally.

2. Most fundamentally, AI companies, like all other enterprises, must abide by the laws that protect human creativity and ingenuity. There is nothing that exempts AI technology from copyright law or that excuses AI companies from playing by the rules. This lawsuit seeks to enforce these basic principles.

3. Perhaps more so than with many other technologies, there is both promise and peril with AI. As more powerful and sophisticated AI tools emerge, the ability for AI to weave itself into the processes of music creation, production, and distribution grows. If developed with the permission and participation of copyright owners, generative AI tools will be able to assist humans in creating and producing new and innovative music. But if developed irresponsibly, without regard for fundamental copyright protections, those same tools threaten enduring and irreparable harm to recording artists, record labels, and the music industry, inevitably reducing the quality of new music available to consumers and diminishing our shared culture.

4. This case concerns a generative AI service, which allows users to generate digital music files that sound like genuine human sound recordings in response to basic inputs. The capacity for a generative AI service to produce convincing imitations of genuine sound recordings starts with copying a vast range of sound recordings. When those who develop such a service steal copyrighted sound recordings, the service's synthetic musical outputs could saturate the market with machine-generated content that will directly compete with, cheapen, and ultimately drown out the genuine sound recordings on which the service is built.

5. Foundational principles of copyright law dictate that copying protected sound recordings for the purpose of developing an AI product requires permission from rightsholders. Otherwise, such AI offerings will erode the value of the artistic works that comprise the essential raw materials that allow them to function in the first place. If left unmoored from existing and longstanding legal constraints, such products could supplant, rather than support, genuine human creativity.

6. Plaintiffs are record companies or recorded music businesses that, together, own or exclusively control copyrights in a great majority of the most commercially valuable sound recordings in the world. They have developed their enviable catalogs by discovering, developing, and promoting human recording artists, whose artistic contributions are the bedrock of the recorded music industry and the music we listen to today. These artists range from promising newcomers to the most famous musicians and performers in the world to myriad other artists who may not fill stadiums but who nevertheless shape culture. Plaintiffs have a track record of embracing innovation and have entered into voluntary free-market licensing deals that authorize the use of their protected sound recordings in emerging technologies. Such deals include full-catalog licenses with streaming music services and user-generated content platforms, and other licenses with innovative businesses associated with social media, fitness, gaming, the metaverse, and more.

7. Defendant Suno, Inc. is the company behind Suno AI, or simply Suno, a generative AI service that creates digital music files within seconds of receiving a user's prompts. Building and operating a service like Suno's requires at the outset copying and ingesting massive amounts of data to "train" a software "model" to generate outputs. For Suno specifically, this process involved copying decades worth of the world's most popular sound recordings and then ingesting those copies into Suno's AI model so it can generate outputs that imitate the qualities of genuine human sound recordings. Suno charges many of its users monthly fees to use its product and produce digital music files, which are designed to entertain, evoke emotion, and stoke passion just like the genuine sound recordings Suno copied.

8. Given that the foundation of its business has been to exploit copyrighted sound recordings without permission, Suno has been deliberately evasive about what exactly it has copied. This is unsurprising. After all, to answer that question honestly would be to admit willful copyright infringement on an almost unimaginable scale. Suno's executives instead speak publicly in exceedingly general terms. For example, one of Suno's co-founders posted online that Suno's

service trains on a “mix of proprietary and public data,”¹ while another co-founder stated that Suno’s training practices are “fairly in line with what other people are doing.”² Piercing the veil of secrecy, an early investor admitted that “if [Suno] had deals with labels when this company got started, I probably wouldn’t have invested in it. I think that they needed to make this product without the constraints.”³

9. Of course, it is obvious what Suno’s service is trained on. Suno copied Plaintiffs’ copyrighted sound recordings *en masse* and ingested them into its AI model. Suno’s product can only work the way it does by copying vast quantities of sound recordings from artists across every genre, style, and era. The copyrights in many of those sound recordings are owned or exclusively controlled by Plaintiffs. In other words, if Suno had taken efforts to avoid copying Plaintiffs’ sound recordings and ingesting them into its AI model, Suno’s service would not be able to reproduce the convincing imitations of such a vast range of human musical expression at the quality that Suno touts. Suno’s service trains on the expressive features of these copyrighted sound recordings for the ultimate purpose of poaching the listeners, fans, and potential licensees of the sound recordings it copied.

10. If there were any doubt regarding Suno’s unauthorized copying, Suno dispelled it by effectively conceding in pre-litigation correspondence that it copied Plaintiffs’ copyrighted sound recordings. When Plaintiffs directly accused Suno of copying Plaintiffs’ sound recordings to train its model, Suno did not deny or proffer any facts to undermine those allegations. It would have been simple for Suno to say that it used other, legally acquired recordings, if that were the case. Instead, Suno deflected and disingenuously asserted that its training data is “confidential business information.” Suno also claimed that its large-scale copying of sound recordings is “fair

¹ @georg, Discord, Suno-General (Aug. 3, 2023).

² Rachel Metz, *The AI Music Era Is Here. Not Everyone Is a Fan*, Bloomberg (May 6, 2024), <https://www.bloomberg.com/news/articles/2024-05-06/suno-udio-and-more-the-ai-music-era-is-here-not-everyone-is-a-fan>.

³ Brian Hiatt, *A ChatGPT for Music is Here. Inside Suno, the Startup Changing Everything*, Rolling Stone (Mar. 17, 2024), <https://www.rollingstone.com/music/music-features/suno-ai-chatgpt-for-music-1234982307/>.

use,” which was telling because fair use only arises as a defense to an otherwise unauthorized use of a copyrighted work. When Plaintiffs confronted Suno with these concessions, Suno did not respond.

11. Plaintiffs could have proceeded with this action based solely on eliciting that reasonable inference of copying. Nevertheless, Plaintiffs’ claims are based on much more. In particular, Plaintiffs tested Suno’s product and generated outputs using a series of prompts that pinpoint a particular sound recording by referencing specific subject matter, genre, artist, instruments, vocal style, and the like. Suno’s service repeatedly generated outputs that closely matched the targeted copyrighted sound recording, which means that Suno copied those copyrighted sound recordings to include in its training data. In addition, the public has observed (and Plaintiffs have confirmed) that even less targeted prompts can cause Suno’s product to generate outputs that resemble specific recording artists and specific copyrighted recordings. Such outputs are clear evidence that Suno trained its model on Plaintiffs’ copyrighted sound recordings.

12. Suno is not exempt from the copyright laws that protect human authorship. Like any other market participant, Suno cannot reproduce copyrighted works for a commercial purpose without permission. Heedless of this basic principle, Suno’s unauthorized copying erodes the value and integrity of Plaintiffs’ copyrighted sound recordings with rapid and devastating impact. Suno’s service generates music with such speed and scale that it risks overrunning the market with AI-generated music and generally devaluing and substituting for human-created work. Suno already has over 10,000,000 users generating music files using its product, with some outputs amassing upwards of 2,000,000 streams. These digital music files have been released to the public—some already finding their way onto the major streaming services—and compete with the copyrighted sound recordings that enabled their creation; yet Suno sought no permission from and gives no credit or compensation to the human artists or other rightsholders whose works fueled their creation.

13. Suno also profits substantially from its infringement of Plaintiffs’ copyrighted sound recordings. Suno’s latest funding round raised \$125 million, valuing the company at

approximately \$500 million. Suno further touts a roster of high-profile backers and has monetized its service, charging users up to \$24 per month for its highest subscription tier. None of that would be possible without the vast troves of copyrighted sound recordings that Suno copied to train its AI model.

14. Suno cannot avoid liability for its willful copyright infringement by claiming fair use. The doctrine of fair use promotes human expression by permitting the unlicensed use of copyrighted works in certain, limited circumstances, but Suno offers imitative machine-generated music—not human creativity or expression. Moreover, the Copyright Act enumerates four factors to assess whether an unauthorized use is fair, none of which favors Suno’s product. These factors are: (1) the purpose and character of the use; (2) the nature of the copyrighted work; (3) the amount and substantiality of the portion used in relation to the copyrighted work as a whole; and (4) the effect of the use upon the potential market for or value of the copyrighted work. In these circumstances, the purpose of Suno’s use of Plaintiffs’ copyrighted sound recordings is quintessentially commercial and creates directly competitive digital music files that serve the same purpose as the recorded music Plaintiffs create and substitute for genuine recordings by humans; Suno copies the key expressive features of Plaintiffs’ copyrighted sound recordings; those copyrighted sound recordings are at the core of copyright protection; and Suno’s infringement undermines both existing and potential commercial markets for selling, licensing, and distributing sound recordings. If left unchecked, Suno risks upending whole segments of the legitimate music industry.

15. At its core, this case is about ensuring that copyright continues to incentivize human invention and imagination, as it has for centuries. Achieving this end does not require stunting technological innovation, but it does require that Suno adhere to copyright law and respect the creators whose works allow it to function in the first place.

16. Plaintiffs bring this action seeking an injunction and damages commensurate with the scope of Suno’s massive and ongoing infringement.

THE PARTIES

17. Plaintiffs comprise the world's foremost record companies and recorded music businesses, engaged in the business of producing, manufacturing, distributing, selling, licensing, and otherwise commercializing sound recordings in the United States and the world through various media. Plaintiffs have made substantial investments in the development and promotion of some of the most prolific and well-known recording artists in the world. Plaintiffs' investments extend further to lesser-known artists as well, with an eye toward sustaining the music industry and discovering and supporting new generations of recording artists across all genres and styles. Pursuant to their relationships with artists, Plaintiffs own or exercise exclusive control over rights in millions of sound recordings of enormous cultural significance, artistic merit, and economic value.

18. Plaintiff UMG Recordings, Inc. is a Delaware corporation with its principal place of business at 2220 Colorado Avenue, Santa Monica, California 90404. UMG owns or exercises exclusive control over the copyrights for the sound recordings within its catalog.

19. Plaintiff Capitol Records, LLC is a Delaware limited liability company with its principal place of business at 2220 Colorado Avenue, Santa Monica, California 90404. Capitol owns or exercises exclusive control over the copyrights for the sound recordings within its catalog. A non-exhaustive list of specific sound recordings owned or exclusively controlled by Universal that Suno has infringed is attached as Exhibit A (the "Universal Works").

20. Plaintiff Sony Music Entertainment is a Delaware general partnership, the partners of which are citizens of New York and Delaware. Sony's headquarters and principal place of business are located at 25 Madison Avenue, New York, New York 10010. Sony owns or exercises exclusive control over the copyrights for the sound recordings within its catalog. A non-exhaustive list of specific sound recordings owned or exclusively controlled by Sony that Suno has infringed is attached as Exhibit A (the "Sony Works").

21. Plaintiff Atlantic Recording Corporation is a Delaware corporation with its principal place of business at 1633 Broadway, New York, New York 10019. Atlantic owns or

exercises exclusive control over the copyrights for the sound recordings within its catalog.

22. Plaintiff Atlantic Records Group LLC is a Delaware limited liability company with its principal place of business at 1633 Broadway, New York, New York 10019. ARG owns or exercises exclusive control over the copyrights for the sound recordings within its catalog.

23. Plaintiff Rhino Entertainment LLC is a Delaware limited liability company with its principal place of business at 777 S. Santa Fe Avenue, Los Angeles, California 90021. Rhino owns or exercises exclusive control over the copyrights for the sound recordings within its catalog.

24. Plaintiff The All Blacks U.S.A., Inc. is a Delaware corporation with its principal place of business at 1633 Broadway, New York, New York 10019. The All Blacks owns or exercises exclusive control over the copyrights for the sound recordings within its catalog.

25. Plaintiff Warner Music International Services Limited is a limited liability company organized and existing under the laws of England and Wales with its principal place of business at 27 Wrights Lane, London, England. WMISL owns or exercises exclusive control over the copyrights for the sound recordings within its catalog.

26. Plaintiff Warner Records Inc. is a Delaware corporation with its principal place of business at 777 S. Santa Fe Avenue, Los Angeles, California 90021. Warner Records Inc. owns or exercises exclusive control over the copyrights for the sound recordings within its catalog. A non-exhaustive list of specific sound recordings owned or exclusively controlled by Warner that Suno has infringed is attached as Exhibit A (the “Warner Works”).

27. A non-exhaustive, illustrative sampling of Plaintiffs’ federally copyrighted sound recordings that Suno has illegally reproduced is attached hereto as Exhibit A. Plaintiffs currently commercially exploit, and at all relevant times have commercially exploited, all the sound recordings listed in Exhibit A. Plaintiffs intend to amend the Complaint at an appropriate time to provide an expanded list of works that Suno has infringed.

28. Defendant Suno, Inc. is a Delaware corporation with its principal place of business at 17 Dunster Street, Cambridge, Massachusetts 02138.

29. Defendants John Does 1-10 are unknown parties who directly copied Plaintiffs’

federally copyrighted sound recordings, worked with Suno to copy Plaintiffs' federally copyrighted sound recordings, or have knowledge of Suno's direct infringement of the copyrighted sound recordings and intentionally induced and materially contributed to the infringement by assisting Suno's compiling, scraping, and/or copying of the copyrighted sound recordings for Suno's training data, intentionally promoted or encouraged Suno's infringing conduct by providing necessary tools and resources, and/or supervised and financially benefited from Suno's infringement.

JURISDICTION AND VENUE

30. This is a civil action seeking damages and injunctive relief for infringement under the Copyright Act, 17 U.S.C. §§ 101, *et seq.*, and the Music Modernization Act, 17 U.S.C. § 1401. As such, this Court has subject matter jurisdiction over this action pursuant to 28 U.S.C. §§ 1331 and 1338(a), based on federal question jurisdiction.

31. This Court has personal jurisdiction over Defendant Suno because its principal place of business, listed as 17 Dunster Street, Cambridge, Massachusetts 02138, is in this district.

32. Venue lies in this judicial district pursuant to 28 U.S.C. § 1391(b)(1) because Defendant Suno resides in this district.

FACTUAL BACKGROUND

Sound Recordings at Issue

33. Plaintiffs own or exercise exclusive control over copyrights and/or exclusive rights under federal law in and to numerous valuable sound recordings. Exhibit A, attached hereto and incorporated herein by reference, contains a non-exhaustive, representative list of copyrighted sound recordings owned or exclusively controlled by Plaintiffs that Suno has directly infringed (the "Copyrighted Recordings"). Plaintiffs or their predecessors in interest have obtained Certificates of Copyright Registration for each of the post-1972 Copyrighted Recordings identified in Exhibit A.

34. Plaintiffs own or exercise exclusive control over copyrights and/or exclusive rights in and to numerous valuable sound recordings first "fixed" before February 15, 1972, which are

protected under the Music Modernization Act (“MMA”), 17 U.S.C. § 1401 *et seq.* In enacting the MMA, Congress directed the U.S. Copyright Office to create a process for rightsholders to submit schedules of pre-1972 sound recordings so that the Copyright Office can publicly index the recordings. 17 U.S.C. § 1401(f)(5)(A)(ii). Once the Copyright Office indexes a work, a rightsholder who sues for infringement of that work can recover statutory damages and attorneys’ fees just like any other copyright owner, pursuant to 17 U.S.C. §§ 504 and 505. For each of the pre-1972 Copyrighted Recordings listed in Exhibit A, Plaintiffs have filed with the Copyright Office schedules containing all information specified in 17 U.S.C. § 1401.

Suno Launches in 2023

35. In July 2023, a group of individuals who collaborated at Kensho Technologies, an AI solutions business, launched a “beta” version of Suno’s AI music generation service. Suno’s stated vision is to “build[] a future where anyone can make great music. Whether you’re a shower singer or a charting artist, [Suno] break[s] barriers between you and the song you dream of making.”⁴

36. Suno initially engaged users to generate AI music files through its channel on the social media website Discord, and later rolled out a web interface to expand the reach of its music generation product. In December 2023, Suno announced a strategic partnership with Microsoft by which Suno’s service would be integrated into Microsoft’s AI chatbot Copilot.⁵

37. Whether using Suno’s website interface or Microsoft’s Copilot, Suno’s product allows users to enter text prompts to generate digital music files. Users can prompt Suno’s service with a description of the music they want to generate, which can include specifying the genre, lyrics, story direction, and themes to serve as inspiration. Within seconds, Suno’s service processes the user’s prompt and generates a digital music file (Suno’s website generates two files per prompt, whereas Copilot’s Suno plug-in generates one). Suno’s customization options then

⁴ Suno, About, <https://suno.com/about>.

⁵ Microsoft, *Turn Your Ideas into Songs with Suno on Microsoft Copilot* (Dec. 19, 2023), <https://www.microsoft.com/en-us/microsoft-copilot/blog/2023/12/19/turn-your-ideas-into-songs-with-suno-on-microsoft-copilot/>.

allow users to adjust elements of the files, including tempo, mood, and genre.

38. Suno offers both free and paid versions of its product. Under the free plan, users are given 50 credits per day, equivalent to 10 music files. According to Suno's terms of service, free users cannot use the files they generate for commercial purposes.⁶ Users can subscribe to the Pro and Premier plans for monthly fees of \$8 and \$24, respectively. The Pro plan gives users 2,500 credits per day, enough for 500 music files, while the Premier plan comes with 10,000 credits per day, enough for 2,000 music files. Under either paid subscription, Suno allows users to utilize their digital music files for commercial purposes, such as by uploading them to YouTube or music streaming services like Spotify or Apple Music. With this model, Suno earns revenue by encouraging users to generate digital music files and exploit them commercially. Put simply, the more digital music files Suno's service produces for its users, the more Suno charges.

39. On March 21, 2024, Suno launched a new version of its service, dubbed "v3," which it describes as its "first model capable of producing radio-quality music."⁷ v3 enables all users, free or paid, to generate digital music files up to two minutes in length virtually instantaneously.

40. On May 30, 2024, Suno launched yet another version of its service, named "v3.5," which it describes as an updated version of v3.⁸ v3.5 enables all users, free or paid, to generate digital music files up to four minutes in length virtually instantaneously. Suno has announced that its next version, "v4," is already in development and promises to continue "improving along the axes of quality, control, and speed."⁹

Suno Trains its AI Using Copyrighted Recordings

41. AI models are developed to flexibly perform tasks that are typically expected to require human intelligence to achieve. "Generative AI" is a kind of AI aimed at producing content

⁶ Suno Blog, *Terms of Service* (Jan. 27, 2024), <https://suno.com/terms>.

⁷ Suno Blog, *Introducing v3* (Mar. 21, 2024), <https://suno.com/blog/v3>.

⁸ @suno_ai_, X (May 24, 2024), https://x.com/suno_ai_/status/1794145852723777559.

⁹ @suno_ai_, X (Mar. 21, 2024), https://x.com/suno_ai_/status/1770857568274911449.

such as text, images, or (in Suno's case) audio. The generative AI models rapidly advancing today, including Suno's, are based on machine learning models. These models do not employ preset rules for generating outputs, but rather deduce patterns from a large corpus of training content. They store these patterns as billions of numerical parameters. In aggregate, these parameters constitute the model. The training process adjusts the parameters so that the model produces content that is based on the content on which the model is trained.

42. Upon information and belief, and consistent with the basic facts of how generative AI works, the content Suno used to "train" its AI model includes reams of Copyrighted Recordings that Suno reproduced without permission from Plaintiffs. Suno could not have built a model capable of producing audio so similar to the Copyrighted Recordings without the initial act of copying those recordings. This explains why one of Suno's investors has publicly recognized that Suno's service is likely to spawn litigation and that defending lawsuits from music labels is "the risk we had to underwrite when we invested in the company."¹⁰

43. On information and belief, similar to other generative AI audio models, Suno trains its AI model to produce audio output by generally taking the following steps:

- a. Suno first copies massive numbers of sound recordings, including by "scraping" (*i.e.*, copying or downloading) them from digital sources. This vast collection of information forms the input, or "corpus," upon which the Suno AI model is trained.
- b. Suno then "cleans" the copied recordings to remove any material, whether technical or substantive, that it does not wish to include in its AI model (for instance, duplicate or low-quality data). This step may also involve copying the recordings to convert them into a common digital audio format.
- c. Suno then processes this corpus of previously copied recordings to establish the values of the parameters that form its AI model. This step includes additional

¹⁰ Hiatt, *supra* n.3.

copying of the recordings, including into computer memory, as they are further converted and divided into units, and as those units are processed.

d. Suno next processes the data further to “finetune” its AI model, which may require additional copying of the collected sound recordings.

44. After undergoing this training process, Suno’s service gains the capacity to generate audio output based on Suno’s model, which, as just described, is a product of the corpus of sound recordings on which it is trained. When a user prompts Suno’s service with a text input (*e.g.*, make a jazz song about New York), the service generates an audio output by making generalizations about what the audio output should sound like based on the prompt and the corpus of sound recordings on which it was trained. Certain features of the outputs from Suno’s model betray that it was trained on particular data—in this case, the Copyrighted Recordings. In particular, Suno’s product frequently generates outputs with strong resemblance to the Copyrighted Recordings, a telltale sign that such recordings were included in its training data.

45. In technical terms, by generating outputs that mimic sound recordings in its training corpus, Suno’s model reflects the machine-learning phenomenon known as “overfitting.” An AI model is “overfitted” when it is too closely adapted to the data on which it was trained, making it difficult for the model to generalize to new data sets. One symptom of overfitting is a model that replicates portions of its training data. To take a simplified example, if a user inputs the prompt “a jazz song about New York” into an overfitted AI model, the model may output a file that closely resembles one of the jazz tracks on which it trained. As the myriad examples discussed below reflect, Suno’s model obviously was trained on the Copyrighted Recordings. This infringement cannot be cured by simply loosening the model’s fit or by implementing technical guardrails that make it less likely that outputs will match excerpts of the Copyrighted Recordings. In other words, modifying Suno’s offering in a way that better conceals its training data would not alter the fact that Suno infringed the Copyrighted Recordings the moment it copied them to create its model.

46. The basic point is that Suno’s model requires a vast corpus of sound recordings in order to output synthetic music files that are convincing imitations of human music. Suno’s corpus

includes the body of recorded music that people listen to in their everyday lives. Because of their sheer popularity and exposure, the Copyrighted Recordings had to be included within Suno's training data for Suno's model to be successful at creating the desired human-sounding outputs.

47. One of Suno's earliest investors has all but admitted that Suno's service trains on Plaintiffs' sound recordings. Antonio Rodriguez, a partner at the venture capital firm Matrix Partners, explained that his firm invested in the company with full knowledge that Suno might get sued by copyright owners, which he understood as "the risk we had to underwrite when we invested in the company."¹¹ Rodriguez pulled the curtain back further when he added that "honestly, if we had deals with labels when this company got started, I probably wouldn't have invested in it. I think they needed to make this product without the constraints."¹² By "constraints," Rodriguez was, of course, referring to the need to adhere to ordinary copyright rules and seek permission from rightsholders to copy and use their works. Rodriguez's message was clear: he was willing to "underwrite" the costs of the lawsuits relating to Suno's large-scale intellectual property theft because he expected his investment in Suno to be accretive despite the damages owed to copyright owners.

48. Suno's unlawful copying of the Copyrighted Recordings into its training data has not been lost on even casual users of Suno's product. Indeed, many observers have drawn this obvious conclusion, expressing alarm over the scope of Suno's unauthorized copying. To provide just a sample:

- "Though neither company will directly confirm or deny it, there is substantial reason to believe that . . . Suno . . . w[as] trained on copyrighted music, without permission[.]" Brian Hiatt, *AI-Music Arms Race: Meet Udio, the Other ChatGPT for Music*, Rolling Stone (Apr. 10, 2024).
- "While details about the data that trained these AI tools are sparse, there is plenty

¹¹ *Id.*

¹² *Id.*

of reason to believe that they are trained on copyrighted music.” Sharon Goldman, *AI Music May be Having a Moment, But Human Songwriters Would Like a Word*, Fortune (May 17, 2024).

- “Although Suno hasn’t revealed what music has been used to train its music-generation models, it seems almost certain that the startup has used materials without the explicit consent of their creators. For one thing, many of its musical outputs are somewhat similar to popular songs.” Mike Wheatley, *Generative AI Music Maker Startup Suno Raises \$125M in Funding*, SiliconAngle (May 21, 2024).
- “To create music as convincing as some of the examples generated by Suno and other platforms using AI algorithms means training those algorithms on existing music, and lots of it. And that’s where copyright comes into play, because it’s become plainly obvious that many AI models have been built by ingesting enormous quantities of copyrighted material.” Daniel Tencer, *Suno Could Get Sued By The Record Business. Who’s Backing it With \$125M?*, Music Business Worldwide (May 28, 2024).

49. When directly accused of using Plaintiffs’ sound recordings, Suno dodged and did not even try to dispute Plaintiffs’ allegations. Beyond this effective concession, Suno obfuscated and claimed that its training data is “confidential business information.”

Suno’s Outputs Confirm Copying and Ingestion of Plaintiffs’ Copyrighted Recordings

50. The fact that Suno’s product generates digital music files that mimic readily identifiable features of the Copyrighted Recordings supports the conclusion that Suno is using the Copyrighted Recordings in training its AI model. To be clear, Plaintiffs are not presently alleging that these outputs themselves infringe the Copyrighted Recordings unless discovery reveals that they directly or indirectly recapture portions of the Copyrighted Recordings. These outputs

confirm as an evidentiary matter that Suno has copied specific Copyrighted Recordings into its training data to build its service.

51. Plaintiffs designed a test that sometimes reveals the Copyrighted Recordings that Suno copied into its training data. Plaintiffs found that certain patterns of prompts can cause Suno's product to generate digital music files that contain melodic and stylistic similarities to well-known copyrighted sound recordings. As further explained below, those similarities betray that the model was trained on the Copyrighted Recordings.

52. Specifically, Plaintiffs discovered that using targeted prompts that include the characteristics of popular sound recordings—such as the decade the sound recording was released, as well as the topic, genre, and descriptions of the artist—can cause Suno's product to generate music files that strongly resemble the Copyrighted Recordings related to the descriptions in the prompt. In performing this test, Plaintiffs specified the lyrics for the output, so as to more easily surface the underlying melodic or rhythmic similarities with specific Copyrighted Recordings. This approach was designed to identify specific, copyrighted sound recordings that are likely in Suno's training data, since Suno has attempted to conceal the recordings on which it has trained. The results confirm that Suno has copied for training purposes the Copyrighted Recordings, because this degree of similarity in output would be impossible if Suno were not training on the Copyrighted Recordings.

53. As described below, the outputs from Suno's product share indisputable similarities with the Copyrighted Recordings, which results from training on the Copyrighted Recordings. One need only listen to hear the resemblance.¹³

54. For instance, Suno's service has generated 29 different outputs that contain the style of Chuck Berry's "Johnny B. Goode" (the copyright in which is owned by UMG). Using the prompt, "1950s rock and roll, rhythm & blues, 12 bar blues, rockabilly, energetic male vocalist,

¹³ Accompanying this Complaint and designated as Exhibit C is a thumb drive that contains all the Suno outputs referenced herein and in Exhibit B. In the event Suno seeks to remove this evidence of its infringing conduct from public view, the examples cited herein are preserved on this medium.

singer guitarist” and the lyrics from the original, one output titled “[Deep down in Louisiana close to New Orle](#)” replicates the highly distinctive rhythm of the original’s chorus, and uses the same melodic shape on the phrases “go Johnny, go, go.” These similarities are further reflected in the side-by-side transcriptions of the musical scores for the Suno file and the original recording.¹⁴ These similarities are only possible because Suno copied the Copyrighted Recordings that contain these musical elements.

Score: Deep down in Louisiana close to New Orle (Suno)

Go, go, go, John-ny, go, go, go, John-ny, go, go, go, John-ny, go, go, go, John-ny, go, go, go, John-ny B. Goode..

¹⁴ Plaintiffs include the transcriptions of select Suno outputs and the Copyrighted Recordings they resemble to illustrate the technical, musical similarities between the two. To facilitate comparison of Suno’s output and the original Copyrighted Recording, each copyrighted song transcription has been transposed into the key and/or vocal register of the relevant Suno output. Red markings in the transcriptions indicate notes that are the same as the original in both pitch and rhythm, where orange markings indicate notes that use either the pitch or the rhythm of the original, but not both. Notes in Suno’s output that use the same scale degree as the corresponding note in the original copyrighted song but where the modality is changed from major to minor or vice versa (e.g., a major third becoming a minor third) are represented as the same pitch in the transcriptions.

Score: Johnny B. Goode (Chuck Berry)

Go, go, go, John - ny, go, go, go, John - ny, go, go, go, go, John - ny, go, go, go, go, go, go, John - ny, go, go, John - ny B. Goode.

55. Another output also titled “[Deep down in Louisiana close to New Orle](#)” uses a melody on the first two lines that is virtually identical to the original, the only differences being a change in modality and two slight rhythmic changes. The 27 other outputs (included in Exhibit B) also include melodies in the verse and/or chorus that exhibit similarities with the original.

Score: Deep down in Louisiana close to New Orle (Suno)

Swing

Deep down in Loui - si - a - na close to New Or - leans, way back up in the woods a - mong the e - ver - greens,

Score: Johnny B. Goode (Chuck Berry)

Deep down in Loui - si - a - na close to New Or - leans, way back up in the woods a - mong the e - ver - greens,

56. Similarly, Suno's service has generated 10 different outputs that resemble Bill Haley & His Comets' "Rock Around the Clock" (the copyright in which is owned by UMG). To illustrate, one of these recordings, titled "One, Two, Three O'Clock, Four O'Clock, r," was generated using Suno's service with the prompt "1954 rock and roll bill haley comets" and lyrics from the original. As the audio and transcriptions reflect, the output contains four lines at the beginning that are very similar to the original, with identical pitches and rhythm in many places. It also uses a melody later in the output on the phrase "we're gonna rock around the clock tonight," which is virtually identical to the melody of the original.

Score: One, Two, Three O'Clock, Four O'Clock, r (Suno)

One, two, three o' clock, four o' clock, rock, five, six, se-ven o' clock, eight

o' clock rock, nine, ten, e-le-ven o' clock, twelve o' clock rock, we're gon-na

rock a-round the clock to-night, put your glad rags on and

we're gon-na rock a-round the clock to-night, put your

Score: Rock Around the Clock (Bill Haley & His Comets)

One, two, three o' clock, four o' clock, rock, five, six, se-ven o' clock,
 eight o' clock rock, nine, ten, e - le ven o' clock, twelve o' clock rock, we're gon-na
 rock a-round the clock to-night, put your glad rags on
 we're gon - na rock a - round the clock to - night, put your

57. The nine other outputs (included in Exhibit B) also include clear stylistic and melodic elements of the original sound recording.

58. As another example, Suno's product generated an output that replicates the style and melody of James Brown's "I Got You (I Feel Good)" (the copyright in which is owned by UMG). In the Suno output titled "Wow! I feel good, I knew that I would no," the phrase "I knew that I would now" uses the same melody as the original.

Score: Wow! I feel good, I knew that I would no (Suno)

Swing
 Wow! I feel good, I knew that I would now,
 I feel good, I knew that I would now,

Score: I Got You (I Feel Good) (James Brown)

Wow! I feel good, I knew that I would__now,

I feel__good, I knew that I would__now,

59. Suno’s product has also generated 10 different outputs that contain a melody similar to one found in Jerry Lee Lewis’ “Great Balls of Fire” (the copyright in which is owned by UMG). One example, titled “[You shake my nerves and you rattle my br](#),” was created with the original lyrics and the prompt “1950s rock and roll, jerry lee lewis, sun studio.” The output includes the well-known, characteristic large vocal leap up to the word “great” in the line “Goodness gracious, great balls of fire.” This line also replicates the rhythm of the original and follows a similar melodic shape. The nine other outputs contain a similar large vocal leap up to the word “great.”

Score: You shake my nerves and you rattle my br (Suno)

Good - ness gra - cious, great__balls of fire,

Good - ness gra - cious, great__balls of fire,

Score: Great Balls of Fire (Jerry Lee Lewis)

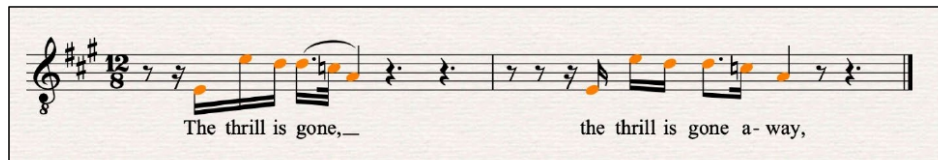
Good - ness gra - cious, great__balls of fire,

Good - ness gra - cious, great__balls of fire,

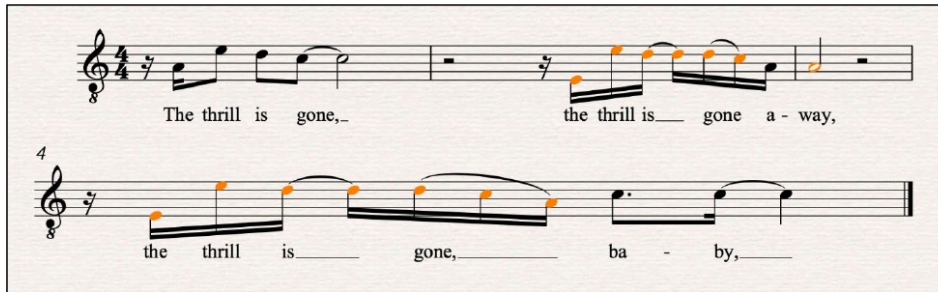
60. Suno’s service has also generated six different outputs that contain portions of B.B. King’s “The Thrill is Gone” (the copyright in which is owned by UMG). One example, also titled “[The Thrill is Gone](#),” was generated with the prompt “slow minor blues, west coast blues, 12-bar

blues, king of the blues, electric guitar, gritty confident voice, 1969” and the original lyrics. The first phrase in the output, “the thrill is gone,” uses identical pitches to those used in the third occurrence of this phrase in the original sound recording. The second phrase, “the thrill has gone away,” is also very similar to the same phrase in the original.

Score: The Thrill is Gone (Suno)



Score: The Thrill is Gone (B.B. King)



61. As yet another example, Suno’s product generated a digital music file with portions that have striking resemblance to Michael Bublé’s hit “Sway” (the copyright in which is owned by Warner Records Inc.). Using the prompt “canadian smooth male singer 2004 jazz pop bubble sway latin mambo minor key” as well as lyrics from the original, Suno’s service created “[When marimba rhythms start to play,](#)” a file that contains an identical version of the distinctive opening on the words “when marimba rhythms,” virtually identical rhythm throughout, and repeated instances of the original’s characteristic three-note descending figure. Suno’s service generated 11 additional files that resemble “Sway,” which are listed in Exhibit B.

Score: When marimba rhythms start to play (Suno)

When ma-rim-ba rhy-thms start to play, dance with me, make me sway,
 5 like a la-zy o-cean hugs the shore, hold me close, sway me more,
 9 like a flo-wer bend-ing in the breeze, bend with me,... sway with ease,
 13 when we dance, you have a way with me, stay with me, sway with me.

Score: Sway (Michael Bublé)

When ma-rim-ba rhy-thms start to play, dance with me,... make me sway,
 5 like a la-zy o-cean hugs the shore, hold me close, sway me more,
 9 like a flo-wer bend-ing in the breeze, bend with me,... sway with ease,
 13 when you dance, you have a way with me,... stay with me,... sway with me....

62. Suno's service has also generated audio outputs that contain vocals that are instantly recognizable due to their resemblance to those of famous recording artists. For example, even the biggest ABBA fan would have trouble distinguishing between sound recordings created

by the real band and the vocals in the Suno outputs “[Prancing Queen](#)” and “[Dancing in the Moonlight](#).” Suno’s service generated the former using the prompt, “70s pop” and the latter via the prompt “disco abba pop.”

63. Further evidencing Suno’s unauthorized copying of specific Copyrighted Recordings, Suno’s product has generated outputs that include recognizable producer tags. A producer tag is a short, distinctive sound that certain artists or producers include in their sound recordings to identify their affiliation with a particular recording. Producer tags are designed to be unique and instantly recognizable by fans. That certain Suno outputs replicate recognizable producer tags strongly suggests that Suno’s service trained on the protected sound recordings of a given producer.

64. For instance, the Suno output “[Rains of Castamere](#)” begins with the “CashMoneyAP” producer tag, even though the prompt used to generate this digital music file in no way referenced this producer. This output indicates a high likelihood that Suno’s service trained on sound recordings affiliated with the music producer CashMoneyAP, whose producer tag can be heard in the Copyrighted Recordings by artists such as [Da Baby](#) and [Pop Smoke](#).

65. The artist [Jason Derulo](#) is known for singing his own name at the beginning of his sound recordings.¹⁵ Suno has also replicated this tag. For example, Jason Derulo’s name is repeated at the beginning of the Suno-generated digital music file aptly titled “[Jason Derulo](#),” in a manner exceedingly similar to how Jason Derulo tags his recordings. Again, Suno’s reproduction of this tag strongly suggests that Suno included Copyrighted Recordings by Jason Derulo in its training data.

66. These similarities between outputs of Suno’s product and the Copyrighted Recordings are not a coincidence. In fact, Suno co-founder Mikey Shulman admitted that Suno already has the ability to produce outputs that replicate real artists’ vocals and genuine sound

¹⁵ G. Garner, *Jason Derulo Reveals Why He Started Singing His Name at the Beginning of His Songs Again: ‘I Had to Bring That Back’*, Daily Mail (Oct. 16, 2020), <https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-8849659/Jason-Derulo-reveals-started-singing-songs-bring-back.html>.

recordings, but Suno is holding back from allowing users to generate such replicas until “the licensing . . . climate is a little less uncertain.”¹⁶ Suno’s capacity to replicate the vocals of human recording artists and other aspects of genuine sound recordings is only possible if Suno copied and trained its model using these artists’ copyrighted sound recordings.¹⁷

67. Additional outputs of Suno’s product that resemble the Copyrighted Recordings and specific recording artists can be found in Exhibit B.

Suno Cannot Claim Fair Use

68. When Plaintiffs raised these issues with Suno in written correspondence, Suno attempted to justify its pervasive illegal copying of Plaintiffs’ sound recordings by claiming fair use. This, itself, is a tacit admission of Suno’s illegal copying, as fair use only comes into play when an unauthorized use of a copyrighted work needs to be justified.

69. The fair use doctrine has been coined an “equitable rule of reason” that balances various contextual factors to determine whether an unauthorized use of a copyrighted work is “fair.” *Sony Corp. v. Universal City Studios, Inc.*, 464 U.S. 417, 448 (1984). But Suno cannot launder its conscious stealing of the Copyrighted Recordings for commercial gain with an appeal to equitable principles. Suno understands that what it is doing is wrong and inequitable, which explains why it refused to even acknowledge the extent of its unauthorized use of Plaintiffs’ sound recordings, and why it tries to cover its tracks when users publicize outputs that clearly reflect training on their recordings.

70. Suno’s conduct violates the very purposes of the copyright law and runs contrary to the purpose animating the fair use doctrine. The Copyright Act codifies the common-law

¹⁶ @mignano, X at 43:55-44:53 (Mar. 8, 2024), <https://x.com/mignano/status/1766151562299163030>.

¹⁷ See Joe Coscarelli, *An A.I. Hit of Fake ‘Drake’ and ‘The Weeknd’ Rattles the Music World*, N.Y. Times (Apr. 19, 2023), <https://www.nytimes.com/2023/04/19/arts/music/ai-drake-the-weeknd-fake.html> (explaining that “A.I. imitations of brand-name artists” have been created “using tools that had ‘learned’ from existing music and produced a similar effect.”); Jem Aswad, *What Would It Take for an AI-Generated Song to Qualify for a Grammy?*, Variety (Oct. 17, 2023), <https://variety.com/2023/music/news/grammys-ai-drake-weeknd-awards-1235758275/> (“Ghostwriter used generative AI to create Drake and Weeknd lyrics and melodies with no conscious input from those artists. He was able to do this by loading multiple copyrighted songs by those artists into a computer — ingesting data for machine learning, in technical terms — which is where the legal issues come in.”).

doctrine of fair use in 17 U.S.C. § 107, which identifies examples of the types of uses that may qualify as fair, including “criticism, comment, news reporting, teaching . . . scholarship, or research.” These paradigmatic fair uses reflect the policy of ensuring public availability of “literature, music, and other arts” so that other humans can draw on those works to create new ones. Suno’s wholesale copying of countless recordings serves none of these purposes. Suno’s service does not offer “commentary” or “scholarship” or promote human authorship. Rather, Suno’s service copies and ingests copyrighted works to create computer-generated imitations of human expression that do not merit copyright protection. Suno’s motive is brazenly commercial and threatens to displace the genuine human artistry that is at the heart of copyright protection.

71. Moreover, applying the statutory fair use factors set forth in § 107 demonstrates that Suno’s conduct fails to qualify as fair use. These factors are: “(1) the purpose and character of the use, including whether such use is of a commercial nature or is for nonprofit educational purposes; (2) the nature of the copyrighted work; (3) the amount and substantiality of the portion used in relation to the copyrighted work as a whole; and (4) the effect of the use upon the potential market for or value of the copyrighted work.” 17 U.S.C. § 107.

72. The first fair use factor focuses on “the problem of substitution—copyright’s *bête noire*.” *Andy Warhol Found. for the Visual Arts, Inc. v. Goldsmith*, 598 U.S. 508, 528 (2023). “The use of an original work to achieve a purpose that is the same as, or highly similar to, that of the original work is more likely to substitute for . . . the work,” and thus is less likely to constitute fair use. *Id.*

73. Suno claims its product can produce “radio-quality music,”¹⁸ and encourages paid users to post their outputs to “platforms expressly designed to commercialize music.”¹⁹ In furtherance of this objective, Suno copies Plaintiffs’ catalogs of sound recordings and generates digital music files that are designed to entertain, evoke emotion, and stoke passion, just like the

¹⁸ Suno Blog, *Introducing v3* (Mar. 21, 2024), <https://suno.com/blog/v3>.

¹⁹ @keenan, Discord (Oct. 1, 2023).

genuine sound recordings on which Suno was trained. Suno feeds the Copyrighted Recordings into its AI model not merely to deconstruct their expressive content, but with the explicit aim of imitating these expressive features in digital music files that could serve as substitutes for and compete with the original recordings.

74. The use here is far from transformative, as there is no functional purpose for Suno’s AI model to ingest the Copyrighted Recordings other than to spit out new, competing music files. That Suno is copying the Copyrighted Recordings for a commercial purpose, and is deriving revenue directly proportional to the number of music files it generates, further tilts the first fair use factor against it. *See id.* at 532–33 (“If an original work and a secondary use share the same or highly similar purposes, and the secondary use is of a commercial nature, the first factor is likely to weigh against fair use, absent some other justification for copying.”).

75. The second fair use factor also favors Plaintiffs. This factor recognizes that “certain ‘works are closer to the core of intended copyright protection than others, with the consequence that fair use is more difficult to establish when the former works are copied.’” *TCA TV Corp. v. McCollum*, 839 F.3d 168, 184 (2d Cir. 2016) (quoting *Campbell v. Acuff-Rose Music, Inc.*, 510 U.S. 569, 586 (1994)). There is no doubt that the Copyrighted Recordings are the type of “creative expression for public dissemination [that] falls within the core of the copyright’s protective purposes.” *Hachette Book Grp., Inc. v. Internet Archive*, 664 F. Supp. 3d 370, 387 (S.D.N.Y. 2023) (quoting *Campbell*, 510 U.S. at 586).

76. So too does the third fair use factor weigh against fair use. “A finding of fair use is more likely when small amounts . . . are copied than when the copying is extensive, or encompasses the most important parts of the original.” *Authors Guild v. Google, Inc.*, 804 F.3d 202, 221 (2d Cir. 2015). It is abundantly clear that Suno copies (at least) the most important parts of the protected sound recordings it sweeps into its training data, as demonstrated by its ability to recreate, for instance, some of the most recognizable musical phrases, hooks, and choruses in popular music history. Suno then uses these copies of key elements of protectable expression to generate audio outputs that resemble the Copyrighted Recordings it ingests.

77. Turning to the fourth factor, Suno's use of Copyrighted Recordings poses a significant threat to the market for and value of the Copyrighted Recordings. Licensing is at the core of Plaintiffs' businesses, and Plaintiffs license the Copyrighted Recordings for myriad purposes, including for use in emerging technologies such as streaming services, user-generated content platforms, and other innovative technologies. Suno's unauthorized use of the Copyrighted Recordings threatens to eliminate the existing market for licensing sound recordings, as well as the future market for licensing sound recordings to generative AI companies. Rather than license copyrighted recordings, potential licensees interested in licensing copyrighted recordings for their own purposes could generate an AI-soundlike at virtually no cost. This is an especially aberrant result when the replacement audio file is generated using an AI music service, like Suno's, that produced the soundlike by infringing the copyrighted recording that would otherwise have been licensed.

78. Moreover, Suno's product has the potential to generate directly competing digital music files at such speed that it risks overrunning the market for human-made sound recordings, including the Copyrighted Recordings on which it was trained. This competition is ramping up at a breathtaking pace. Suno has claimed that over 10,000,000 people have already created digital music files using its service.²⁰ Suno's Terms of Service authorize the use of outputs generated on the platform by users who have subscribed to the paid tier for commercial purposes.²¹ Users have taken this cue by publishing Suno-generated outputs on music streaming services, where they will compete for plays against real, copyrighted sound recordings.

79. Enticed by the prospect of exponential growth, Suno continues to circumvent the ordinary rules and steal vast amounts of copyrighted recordings to train its AI model. Suno's efforts are "directly aimed at replacing the work of human artists with massive quantities of AI-created 'sounds' . . . that substantially dilute the royalty pools that are paid out to artists."²²

²⁰ Mikey Shulman, *Suno Has Raised \$125 Million to Build a Future Where Anyone Can Make Music*, Suno Blog (May 21, 2024), <https://suno.com/blog/fundraising-announcement-may-2024>.

²¹ Suno, Terms of Service, <https://suno.com/terms>.

²² Artist Rights Alliance, *200+ Artists Urge Tech Platforms: Stop Devaluing Music*, Medium (Apr. 1, 2024),

80. The harm Suno is causing goes far beyond these immediate economic consequences. Suno's wholesale theft of the Copyrighted Recordings threatens the entire music ecosystem and the numerous people it employs. It also degrades the rights of artists to control their works, determine whether future uses of their works align with their aesthetic and personal values, and decide the products or services with which they wish to be associated. And it propagates the destructive theory that copyrighted music is free for the taking whenever a new technology claims that seeking and obtaining permission is just too cumbersome. In other words, Suno's conduct is a frontal attack on the very purpose of copyright law to reward authors and promote their incentives to continue creating copyrighted works.

81. There is room for AI and human creators to forge a sustainable, complementary relationship that promotes human creativity and facilitates the human creations that shape culture, excite the public, and resonate with consumers. This can and should be achieved through the well-established mechanism of free-market licensing that ensures proper respect for copyright owners. Like the other AI technologies that have struck licensing deals with copyright owners, copyright law mandates that Suno do the same if it wishes to build a business using the Copyrighted Recordings.

82. Since the day it launched, Suno has flouted the rights of copyright owners in the music industry as part of a mad dash to become the dominant AI music generation service. Neither Suno, nor any other generative AI company, can be allowed to advance toward this goal by trampling the rights of copyright owners.

CLAIMS FOR RELIEF

FIRST CAUSE OF ACTION

(Direct Copyright Infringement of Post-1972 Copyrighted Recordings)

83. Plaintiffs repeat, reallege, and incorporate the allegations in paragraphs 1–82 as if fully set forth herein.

<https://artistsrightsnow.medium.com/200-artists-urge-tech-platforms-stop-devaluing-music-559fb109bbac>.

84. Plaintiffs UMG and Capitol own or exercise exclusive control over rights in the Universal Works, which are an illustrative and non-exhaustive list of some of Universal's works infringed by Defendant through its development of Suno's service. Universal has duly registered each of the Universal Works.

85. Plaintiff Sony owns or exercises exclusive control over rights in the Sony Works, which are an illustrative and non-exhaustive list of some of Sony's works infringed by Defendant through its development of Suno's service. Sony has duly registered each of the Sony Works.

86. Plaintiffs Atlantic, ARG, Rhino, The All Blacks, WMISL, and Warner Records Inc. own or exercise exclusive control over rights in the Warner Works, which are an illustrative and non-exhaustive list of some of Warner's works infringed by Defendant through its development of Suno's service. Warner has duly registered each of the Warner Works.

87. Suno has knowingly infringed Plaintiffs' exclusive rights in copyrighted sound recordings, including but not limited to the Universal Works, the Sony Works, and the Warner Works, by reproducing them in violation of 17 U.S.C. § 106(1).

88. Suno does not have authorization, permission, license, or consent to reproduce or otherwise use the Universal Works, the Sony Works, or the Warner Works.

89. Upon information and belief, Suno used the reproductions of the Universal Works, the Sony Works, and the Warner Works to train its generative AI model.

90. Each of Suno's acts of infringement of the Universal Works, the Sony Works, and the Warner Works is a willful violation of 17 U.S.C. § 106.

91. As a direct and proximate result of Suno's infringement of Plaintiffs' exclusive rights, Suno has caused and will continue to cause irreparable injury to Plaintiffs for which Plaintiffs have no adequate remedy at law. Plaintiffs are therefore entitled to injunctive relief and to either actual damages and Suno's profits or statutory damages pursuant to 17 U.S.C. § 504(c), together with Plaintiffs' costs and reasonable attorneys' fees pursuant to 17 U.S.C. § 505.

SECOND CAUSE OF ACTION**(Direct Copyright Infringement of Pre-1972 Copyrighted Recordings)**

92. Plaintiffs repeat, reallege, and incorporate the allegations in paragraphs 1–82 as if fully set forth herein.

93. Plaintiffs UMG and Capitol own or exercise exclusive control over rights in the Universal Works, which are an illustrative and non-exhaustive list of some of Universal’s works infringed by Defendant through its development of Suno’s service. All of the pre-1972 Universal Works have been submitted to and publicly indexed by the U.S. Copyright Office pursuant to 17 U.S.C. § 1401.

94. Plaintiff Sony owns or exercises exclusive control over rights in the Sony Works, which are an illustrative and non-exhaustive list of some of Sony’s works infringed by Defendant through its development of Suno’s service. All of the pre-1972 Sony Works have been submitted to and publicly indexed by the U.S. Copyright Office pursuant to 17 U.S.C. § 1401.

95. Plaintiffs Atlantic, ARG, Rhino, The All Blacks, WMISL, and Warner Records Inc. own or exercise exclusive control over rights in the Warner Works, which are an illustrative and non-exhaustive list of some of Warner’s works infringed by Defendant through its development of Suno’s service. All of the pre-1972 Warner Works have been submitted to and publicly indexed by the U.S. Copyright Office pursuant to 17 U.S.C. § 1401.

96. Suno has knowingly infringed Plaintiffs’ exclusive rights in copyrighted sound recordings, including but not limited to the Universal Works, the Sony Works, and the Warner Works, by reproducing them in violation of 17 U.S.C. §§ 106(1) and 1401(a)(1).

97. Suno does not have authorization, permission, license, or consent to reproduce or otherwise use the Universal Works, the Sony Works, or the Warner Works.

98. Upon information and belief, Suno used the reproductions of the Universal Works, the Sony Works, and the Warner Works to train its generative AI model.

99. Each of Suno’s acts of infringement of the Universal Works, the Sony Works, and the Warner Works is a willful violation of 17 U.S.C. § 106.

100. As a direct and proximate result of Suno's infringement of Plaintiffs' exclusive rights, Suno has caused and will continue to cause irreparable injury to Plaintiffs for which Plaintiffs have no adequate remedy at law. Plaintiffs are therefore entitled to injunctive relief and to either actual damages and Suno's profits or statutory damages pursuant to 17 U.S.C. § 504(c), together with Plaintiffs' costs and reasonable attorneys' fees pursuant to 17 U.S.C. § 505.

PRAYER FOR RELIEF

WHEREFORE, Plaintiffs respectfully request a judgment in their favor and against Suno as follows:

- A. For a declaration that Suno has willfully infringed Plaintiffs' protected sound recordings, including the Universal Works, the Sony Works, and the Warner Works.
- B. For such equitable relief under Title 17, Title 28, and/or the Court's inherent authority as is necessary to prevent or restrain infringement of Plaintiffs' protected sound recordings, including a preliminary and permanent injunction requiring that Suno and its officers, agents, servants, employees, attorneys, directors, successors, assigns, licensees, and all others in active concert or participation with any of them, cease infringing, or causing, aiding, enabling, facilitating, encouraging, promoting, inducing, or materially contributing to or participating in the infringement of any of Plaintiffs' exclusive rights under federal law, including without limitation in the sound recordings in Exhibit A;
- C. For statutory damages pursuant to 17 U.S.C. § 504(c), in an amount up to the maximum provided by law, arising from Suno's willful violations of Plaintiffs' rights, including in an amount up to \$150,000 per work infringed; or, in the alternative, at Plaintiffs' election, Plaintiffs' actual damages and/or Suno's profits from infringement pursuant to 17 U.S.C. § 504(b), in an amount to be proven at

trial;

- D. For an award of Plaintiffs' costs and disbursements in this action, including reasonable attorneys' fees, pursuant to 17 U.S.C. § 505;
- E. For an award of pre-judgment and post-judgment interest, to the fullest extent available, on any monetary award made part of the judgment against Suno; and
- F. For such other and further relief as the Court may deem just and proper.

JURY DEMAND

Plaintiffs demand a trial by jury on all claims for which trial by jury is proper.

Case 1:24-cv-11611 Document 1 Filed 06/24/24 Page 34 of 34

Dated: June 24, 2024

HUESTON HENNIGAN LLP

By: Moez M. Kaba (to be admitted *pro hac vice*)
Mariah N. Rivera (to be admitted *pro hac vice*)
Alexander R. Perry (to be admitted *pro hac vice*)
HUESTON HENNIGAN LLP
1 Little West 12th Street
New York, New York 10014
Telephone: (646) 930-4046
Facsimile: (888) 775-0898
mkaba@hueston.com
mrivera@hueston.com
aperry@hueston.com

Robert N. Klieger (to be admitted *pro hac vice*)
HUESTON HENNIGAN LLP
523 West 6th Street, Suite 400
Los Angeles, California 90014
Telephone: (213) 788-4340
Facsimile: (888) 775-0898
rklieger@hueston.com



Daniel J. Cloherty (BBO #565772)
CLOHERTY & STEINBERG LLP
One Financial Center, Suite 1120
Boston, Massachusetts 02110
Telephone: (617) 481-0160
Facsimile: (617) 848-0830
dcloherty@clohertysteinberg.com

Attorneys for Plaintiffs
UMG Recordings, Inc., Capitol Records,
LLC, Sony Music Entertainment, Atlantic
Recording Corporation, Atlantic Records
Group LLC, Rhino Entertainment LLC, The
All Blacks U.S.A., Inc., Warner Music
International Services Limited, and Warner
Records Inc.

10.Plainte contre Udio

Case 1:24-cv-04777 Document 1 Filed 06/24/24 Page 1 of 41

UNITED STATES DISTRICT COURT FOR THE SOUTHERN DISTRICT OF NEW YORK

UMG RECORDINGS, INC., CAPITOL
RECORDS, LLC, SONY MUSIC
ENTERTAINMENT, ARISTA MUSIC,
ARISTA RECORDS LLC, ATLANTIC
RECORDING CORPORATION, RHINO
ENTERTAINMENT COMPANY, WARNER
MUSIC INC., WARNER MUSIC
INTERNATIONAL SERVICES LIMITED,
WARNER RECORDS INC., WARNER
RECORDS LLC, and WARNER
RECORDS/SIRE VENTURES LLC,

Plaintiffs,

v.

UNCHARTED LABS, INC., d/b/a Udio.com,
and JOHN DOES 1-10,

Defendant.

Case No.: 24-04777

COMPLAINT

DEMAND FOR JURY TRIAL

Plaintiffs UMG Recordings, Inc. (“UMG”) and Capitol Records, LLC (“Capitol,” and collectively with UMG, “Universal”); Sony Music Entertainment (“SME”), Arista Music, and Arista Records LLC (“Arista Records,” and collectively with Arista Music and SME, “Sony”); Atlantic Recording Corporation (“Atlantic”), Rhino Entertainment Company (“Rhino”), Warner Music Inc. (“WMI”), Warner Music International Services Limited (“WMISL”), Warner Records Inc., Warner Records LLC, and Warner Records/SIRE Ventures LLC (“WR/SIRE,” and collectively with Atlantic, Rhino, WMI, WMISL, Warner Records Inc., and Warner Records LLC, “Warner,” and together with Universal and Sony, “Plaintiffs”), by and through their undersigned counsel, file this Complaint against Uncharted Labs, Inc. (“Udio”) and allege as follows:

NATURE OF THE ACTION

1. From the invention of the phonograph record, through the eras of vinyl, cassette

Case 1:24-cv-04777 Document 1 Filed 06/24/24 Page 2 of 41

tapes, CDs, and now streaming and social media, the recorded music industry has been at the forefront of technological advancement. Artificial intelligence (“AI”) and machine learning are the next frontier of technological development, poised to push boundaries and expand commercial opportunity. But with AI’s enormous capabilities comes an equally enormous potential for abuse, making it critical that AI technology be implemented responsibly, ethically, and legally.

2. Most fundamentally, AI companies, like all other enterprises, must abide by the laws that protect human creativity and ingenuity. There is nothing that exempts AI technology from copyright law or that excuses AI companies from playing by the rules. This lawsuit seeks to enforce these basic principles.

3. Perhaps more so than with many other technologies, there is both promise and peril with AI. As more powerful and sophisticated AI tools emerge, the ability for AI to weave itself into the processes of music creation, production, and distribution grows. If developed with the permission and participation of copyright owners, generative AI tools will be able to assist humans in creating and producing new and innovative music. But if developed irresponsibly, without regard for fundamental copyright protections, those same tools threaten enduring and irreparable harm to recording artists, record labels, and the music industry, inevitably reducing the quality of new music available to consumers and diminishing our shared culture.

4. This case concerns a generative AI service, which allows users to generate digital music files that sound like genuine human sound recordings in response to basic inputs. The capacity for a generative AI service to produce convincing imitations of genuine sound recordings starts with copying a vast range of sound recordings. When those who develop such a service steal copyrighted sound recordings, the service’s synthetic musical outputs could saturate the market with machine-generated content that will directly compete with, cheapen, and ultimately drown out the genuine sound recordings on which the service is built.

5. Foundational principles of copyright law dictate that copying protected sound recordings for the purpose of developing an AI product requires permission from rightsholders. Otherwise, such AI offerings will erode the value of the artistic works that comprise the essential

raw materials that allow them to function in the first place. If left unmoored from existing and longstanding legal constraints, such products could supplant, rather than support, genuine human creativity.

6. Plaintiffs are record companies or recorded music businesses that, together, own or exclusively control copyrights in a great majority of the most commercially valuable sound recordings in the world. They have developed their enviable catalogs by discovering, developing, and promoting human recording artists, whose artistic contributions are the bedrock of the recorded music industry and the music we listen to today. These artists range from promising newcomers to the most famous musicians and performers in the world to myriad other artists who may not fill stadiums but who nevertheless shape culture. Plaintiffs have a track record of embracing innovation and have entered into voluntary free-market licensing deals that authorize the use of their protected sound recordings in emerging technologies. Such deals include full-catalog licenses with streaming music services and user-generated content platforms, and other licenses with innovative businesses associated with social media, fitness, gaming, the metaverse, and more.

7. Defendant Uncharted Labs, Inc. is the company behind Udio, a generative AI service that creates digital music files within seconds of receiving a user's prompts. Building and operating a service like Udio's requires at the outset copying and ingesting massive amounts of data to "train" a software "model" to generate outputs. For Udio specifically, this process involved copying decades worth of the world's most popular sound recordings and then ingesting those copies into Udio's AI model so it can generate outputs that imitate the qualities of genuine human sound recordings. Udio charges many of its users monthly fees to use its product and produce digital music files, which are designed to entertain, evoke emotion, and stoke passion just like the genuine sound recordings Udio copied.

8. Given that the foundation of its business has been to exploit copyrighted sound recordings without permission, Udio has been deliberately evasive about what exactly it has copied. This is unsurprising. After all, to answer that question honestly would be to admit willful

copyright infringement on an almost unimaginable scale. Udio’s executives instead speak publicly in exceedingly general terms. For example, they have said Udio’s service is trained on “a large amount of publicly-available and high-quality music” that is “obtained from the internet” and the “*best quality music* that’s out there.”¹

9. Of course, it is obvious what Udio’s service is trained on. Udio copied Plaintiffs’ copyrighted sound recordings *en masse* and ingested them into its AI model. Udio’s product can only work the way it does by copying vast quantities of sound recordings from artists across every genre, style, and era. The copyrights in many of those sound recordings—the recordings Udio’s executives have described as the “best quality music” that can be obtained—are owned or exclusively controlled by Plaintiffs. In other words, if Udio had taken efforts to avoid copying Plaintiffs’ sound recordings and ingesting them into its AI model, Udio’s service would not be able to reproduce the convincing imitations of such a vast range of human musical expression at the quality that Udio touts. Udio’s service trains on the expressive features of these copyrighted sound recordings for the ultimate purpose of poaching the listeners, fans, and potential licensees of the sound recordings it copied.

10. If there were any doubt regarding Udio’s unauthorized copying, Udio dispelled it by effectively conceding in pre-litigation correspondence that it copied Plaintiffs’ copyrighted sound recordings. When Plaintiffs directly accused Udio of copying Plaintiffs’ sound recordings to train its model, Udio did not deny or proffer any facts to undermine those allegations. It would have been simple for Udio to say that it used other, legally acquired recordings, if that were the case. Instead, Udio deflected and disingenuously asserted that its training data is “competitively sensitive” and constitutes “trade secrets”—despite being based on “publicly available” music “out there” for music fans. Udio also claimed that its large-scale copying of sound recordings is “fair use,” which was telling because fair use only arises as a defense to an otherwise unauthorized use of a copyrighted work.

¹ Sharon Goldman, *AI Music May Be Having a Moment, But Human Songwriters Would Like a Word*, Fortune (May 17, 2024), <https://fortune.com/2024/05/17/ai-music-training-scraped/>.

11. Plaintiffs could have proceeded with this action based solely on eliciting that reasonable inference of copying. Nevertheless, Plaintiffs' claims are based on much more. In particular, Plaintiffs tested Udio's product and generated outputs using a series of prompts that pinpoint a particular sound recording by referencing specific subject matter, genre, artist, instruments, vocal style, and the like. Udio's service repeatedly generated outputs that closely matched the targeted copyrighted sound recording, which means that Udio copied those copyrighted sound recordings to include in its training data. In addition, the public has observed (and Plaintiffs have confirmed) that even less targeted prompts can cause Udio's product to generate outputs that resemble specific recording artists and specific copyrighted sound recordings. Such outputs are clear evidence that Udio trained its model on Plaintiffs' copyrighted sound recordings.

12. Udio is not exempt from the copyright laws that protect human authorship. Like any other market participant, Udio cannot reproduce copyrighted works for a commercial purpose without permission. Heedless of this basic principle, Udio's unauthorized copying erodes the value and integrity of Plaintiffs' copyrighted sound recordings with rapid and devastating impact. Udio's service generates music with such speed and scale that it risks overrunning the market with AI-generated music and generally devaluing and substituting for human-created work. Despite only having launched approximately two months ago, Udio's product already makes a reported 10 music files per second, which amounts to 864,000 files per day, or just over 6,000,000 files per week. These digital music files have been released to the public—some already finding their way onto the major streaming services—and compete with the copyrighted sound recordings that enabled their creation; yet Udio sought no permission from and gives no credit or compensation to the human artists or other rightsholders whose works fueled their creation.

13. Udio also profits substantially from its infringement of Plaintiffs' copyrighted sound recordings. Udio has raised millions of dollars in funding, touts a roster of high-profile backers, and has monetized its service, charging users up to \$30 per month for its highest subscription tier. None of that would be possible without the vast troves of copyrighted sound

recordings that Udio copied to train its AI model.

14. Udio cannot avoid liability for its willful copyright infringement by claiming fair use. The doctrine of fair use promotes human expression by permitting the unlicensed use of copyrighted works in certain, limited circumstances, but Udio offers imitative machine-generated music—not human creativity or expression. Moreover, the Copyright Act enumerates four factors to assess whether an unauthorized use is fair, none of which favors Udio’s product. These factors are: (1) the purpose and character of the use; (2) the nature of the copyrighted work; (3) the amount and substantiality of the portion used in relation to the copyrighted work as a whole; and (4) the effect of the use upon the potential market for or value of the copyrighted work. In these circumstances, the purpose of Udio’s use of Plaintiffs’ copyrighted sound recordings is quintessentially commercial and creates directly competitive digital music files that serve the same purpose as the recorded music Plaintiffs create and substitute for genuine recordings by humans; Udio copies the key expressive features of Plaintiffs’ copyrighted sound recordings; those copyrighted sound recordings are at the core of copyright protection; and Udio’s infringement undermines both existing and potential commercial markets for selling, licensing, and distributing sound recordings. If left unchecked, Udio risks upending whole segments of the legitimate music industry.

15. At its core, this case is about ensuring that copyright continues to incentivize human invention and imagination, as it has for centuries. Achieving this end does not require stunting technological innovation, but it does require that Udio adhere to copyright law and respect the creators whose works allow it to function in the first place.

16. Plaintiffs bring this action seeking an injunction and damages commensurate with the scope of Udio’s massive and ongoing infringement.

THE PARTIES

17. Plaintiffs comprise the world’s foremost record companies and recorded music businesses, engaged in the business of producing, manufacturing, distributing, selling, licensing, and otherwise commercializing sound recordings in the United States and the world through

various media. Plaintiffs have made substantial investments in the development and promotion of some of the most prolific and well-known recording artists in the world. Plaintiffs' investments extend further to lesser-known artists as well, with an eye toward sustaining the music industry and discovering and supporting new generations of recording artists across all genres and styles. Pursuant to their relationships with artists, Plaintiffs own or exercise exclusive control over rights in millions of sound recordings of enormous cultural significance, artistic merit, and economic value.

18. Plaintiff UMG Recordings, Inc. is a Delaware corporation with its principal place of business at 2220 Colorado Avenue, Santa Monica, California 90404. UMG owns or exercises exclusive control over the copyrights for the sound recordings within its catalog.

19. Plaintiff Capitol Records, LLC is a Delaware limited liability company with its principal place of business at 2220 Colorado Avenue, Santa Monica, California 90404. Capitol owns or exercises exclusive control over the copyrights for the sound recordings within its catalog. A non-exhaustive list of specific sound recordings owned or exclusively controlled by Universal that Udio has infringed is attached as Exhibit A (the "Universal Works").

20. Plaintiff Sony Music Entertainment is a Delaware general partnership, the partners of which are citizens of New York and Delaware. SME's headquarters and principal place of business are located at 25 Madison Avenue, New York, New York 10010. SME owns or exercises exclusive control over the copyrights for the sound recordings within its catalog.

21. Plaintiff Arista Music is a New York partnership with its principal place of business at 25 Madison Avenue, New York, New York 10010. Arista Music is a subsidiary of SME. Arista Music owns or exercises exclusive control over the copyrights for the sound recordings within its catalog.

22. Plaintiff Arista Records LLC is a Delaware Limited Liability Company with its principal place of business at 25 Madison Avenue, New York, New York 10010. Arista Records is a subsidiary of SME. Arista Records owns or exercises exclusive control over the copyrights for the sound recordings within its catalog. A non-exhaustive list of specific sound recordings

owned or exclusively controlled by Sony that Udio has infringed is attached as Exhibit A (the “Sony Works”).

23. Plaintiff Atlantic Recording Corporation is a Delaware corporation with its principal place of business at 1633 Broadway, New York, New York 10019. Atlantic owns or exercises exclusive control over the copyrights for the sound recordings within its catalog.

24. Plaintiff Rhino Entertainment Company is a Delaware corporation with its principal place of business at 777 S. Santa Fe Avenue, Los Angeles, California 90021. Rhino owns or exercises exclusive control over the copyrights for the sound recordings within its catalog.

25. Plaintiff Warner Music Inc. is a Delaware corporation with its principal place of business at 1633 Broadway, New York, New York 10019. WMI owns or exercises exclusive control over the copyrights for the sound recordings within its catalog.

26. Plaintiff Warner Music International Services Limited is a limited liability company organized and existing under the laws of England and Wales with its principal place of business at 27 Wrights Lane, London, England. WMISL owns or exercises exclusive control over the copyrights for the sound recordings within its catalog.

27. Plaintiff Warner Records Inc. is a Delaware corporation with its principal place of business at 777 S. Santa Fe Avenue, Los Angeles, California 90021. Warner Records Inc. owns or exercises exclusive control over the copyrights for the sound recordings within its catalog.

28. Plaintiff Warner Records LLC is a Delaware corporation with its principal place of business at 777 S. Santa Fe Avenue, Los Angeles, California 90021. Warner Records LLC owns or exercises exclusive control over the copyrights for the sound recordings within its catalog.

29. Plaintiff Warner Records/SIRE Ventures LLC is a Delaware limited liability company with its principal place of business at 1633 Broadway, New York, New York 10019. WR/SIRE owns or exercises exclusive control over the copyrights for the sound recordings within its catalog. A non-exhaustive list of specific sound recordings owned or exclusively controlled by Warner that Udio has infringed is attached as Exhibit A (the “Warner Works”).

30. A non-exhaustive, illustrative sampling of Plaintiffs’ federally copyrighted sound

recordings that Udio has illegally reproduced is attached hereto as Exhibit A. Plaintiffs currently commercially exploit, and at all relevant times have commercially exploited, all the sound recordings listed in Exhibit A. Plaintiffs intend to amend the Complaint at an appropriate time to provide an expanded list of works that Udio has infringed.

31. Defendant Uncharted Labs, Inc. d/b/a Udio is a Delaware corporation with its principal place of business at 750 Lexington Avenue, Floor 9, New York, New York 10022.

32. Defendants John Does 1-10 are unknown parties who directly copied Plaintiffs' federally copyrighted sound recordings, worked with Udio to copy Plaintiffs' federally copyrighted sound recordings, or have knowledge of Udio's direct infringement of Plaintiffs' federally copyrighted sound recordings and intentionally induced and materially contributed to the infringement by assisting Udio's compiling, scraping, and/or copying of the copyrighted sound recordings for Udio's training data, intentionally promoted or encouraged Udio's infringing conduct by providing necessary tools and resources, and/or supervised and financially benefited from Udio's infringement.

JURISDICTION AND VENUE

33. This is a civil action seeking damages and injunctive relief for infringement under the Copyright Act, 17 U.S.C. §§ 101, *et seq.*, and the Music Modernization Act, 17 U.S.C. § 1401. As such, this Court has subject matter jurisdiction over this action pursuant to 28 U.S.C. §§ 1331 and 1338(a), based on federal question jurisdiction.

34. This Court has personal jurisdiction over Defendant Udio because its principal place of business, listed as 750 Lexington Avenue, Floor 9, New York, New York 10022, is located within this district.

35. Venue lies in this judicial district pursuant to 28 U.S.C. § 1391(b)(1) because Defendant Udio resides in this district.

FACTUAL BACKGROUND

Sound Recordings at Issue

36. Plaintiffs own or exercise exclusive control over copyrights and/or exclusive rights under federal law in and to numerous valuable sound recordings. Exhibit A, attached hereto and incorporated herein by reference, contains a non-exhaustive, representative list of copyrighted sound recordings owned or exclusively controlled by Plaintiffs that Udio has directly infringed (the “Copyrighted Recordings”). Plaintiffs or their predecessors in interest have obtained Certificates of Copyright Registration for each of the post-1972 Copyrighted Recordings identified in Exhibit A.

37. Plaintiffs own or exercise exclusive control over copyrights and/or exclusive rights in and to numerous valuable sound recordings first “fixed” before February 15, 1972, which are protected under the Music Modernization Act (“MMA”), 17 U.S.C. § 1401 *et seq.* In enacting the MMA, Congress directed the U.S. Copyright Office to create a process for rightsholders to submit schedules of pre-1972 sound recordings so that the Copyright Office can publicly index the recordings. 17 U.S.C. § 1401(f)(5)(A)(ii). Once the Copyright Office indexes a work, a rightsholder who sues for infringement of that work can recover statutory damages and attorneys’ fees just like any other copyright owner, pursuant to 17 U.S.C. §§ 504 and 505. For each of the pre-1972 Copyrighted Recordings listed in Exhibit A, Plaintiffs have filed with the Copyright Office schedules containing all information specified in 17 U.S.C. § 1401.

Udio Launches in 2024

38. On April 10, 2024, a team of former researchers from Google DeepMind, an AI research laboratory, launched Udio’s AI music generation service, and promoted it as a product that “enables everyone from classically trained musicians, to those with pop star ambitions, to hip hop fans, to people who just want to have fun with their friends to create awe-inspiring songs in mere moments.”² Udio’s CEO and co-founder, David Ding (“Ding”), said the vision for Udio’s

² Udio, *Former Google Deepmind Researchers Assemble Luminaries Across Music And Tech To Launch Udio, A New AI-Powered App That Allows Anyone To Create Extraordinary Music In An Instant*, PR Newswire (Apr. 10, 2024),

service is to create “music that sounds indistinguishable from music that’s created by professional human producers.”³

39. Udio’s product allows users to enter text prompts or audio files to generate digital music files. Users can prompt Udio’s service with a description of the music they want to generate, which can include specifying the genre, lyrics, story direction, and themes to serve as inspiration. Paid subscribers can also prompt Udio’s service by uploading a sound recording, which, according to Udio, “greatly enrich[es] your prompting vocabulary.”⁴ Within seconds, Udio’s service processes the user’s prompt and generates two digital music files. Once the files have been generated, users can further edit them through the “remix” feature.

40. Originally, Udio’s product was free to users, with a limit of 600 music files per month. On May 8, 2024, Udio introduced subscription tiers, with options ranging from \$10 a month for 1,200 credits (which equates to 1,200 30-second clips per month), to \$30 a month for 4,800 credits (equating to 4,800 30-second clips per month). Udio also allows users to create full-length tracks that can be remixed without limit. Put simply, the more digital music files Udio’s service produces for its users, the more Udio charges.

Udio Trains its AI Using Copyrighted Recordings

41. AI models are developed to flexibly perform tasks that are typically expected to require human intelligence to achieve. “Generative AI” is a kind of AI aimed at producing content such as text, images, or (in Udio’s case) audio. The generative AI models rapidly advancing today, including Udio’s, are based on machine learning models. These models do not employ preset rules for generating outputs, but rather deduce patterns from a large corpus of training content. They store these patterns as billions of numerical parameters. In aggregate, these parameters constitute

<https://www.prnewswire.com/news-releases/former-google-deepmind-researchers-assemble-luminaries-across-music-and-tech-to-launch-udio-a-new-ai-powered-app-that-allows-anyone-to-create-extraordinary-music-in-an-instant-302113166.html>.

³ Stuart Dredge, *AI Music Startup Udio Launches Backed By Artists and Instagram’s Co-Founder*, Music Ally (Apr. 10, 2024), <https://musically.com/2024/04/10/ai-music-startup-udio-launches-backed-by-artists-and-instagram-co-founder/>.

⁴ @udiomusic, X (June 5, 2024), <https://x.com/udiomusic/status/1798369297758077066>.

the model. The training process adjusts the parameters so that the model produces content that is based on the content on which the model is trained.

42. Upon information and belief, and consistent with the basic facts of how generative AI works, the content Udio used to “train” its AI model includes reams of Copyrighted Recordings that Udio reproduced without permission from Plaintiffs. Udio could not have built a model capable of producing audio so similar to the Copyrighted Recordings without the initial act of copying those recordings. As one of Udio’s chief investors has explained, “the only practical way generative AI models can exist is if they can be trained on an almost unimaginably large amount of content, much of which . . . will be subject to copyright.”⁵

43. On information and belief, similar to other generative AI audio models, Udio trains its AI model to produce audio output by generally taking the following steps:

- a. Udio first copies massive numbers of sound recordings, including by “scraping” (*i.e.*, copying or downloading) them from digital sources. This vast collection of information forms the input, or “corpus,” upon which the Udio AI model is trained.
- b. Udio then “cleans” the copied recordings to remove any material, whether technical or substantive, that it does not wish to include in its AI model (for instance, duplicate or low-quality data). This step may also involve copying the recordings to convert them into a common digital audio format.
- c. Udio then processes this corpus of previously copied recordings to establish the values of the parameters that form its AI model. This step includes additional copying of the recordings, including into computer memory, as they are further converted and divided into units, and as those units are processed.
- d. Udio next processes the data further to “finetune” its AI model, which may require additional copying of the collected sound recordings.

⁵ Comments of a16z in Response to Notice of Inquiry on Artificial Intelligence & Copyright 5 (Oct. 30, 2023).

44. After undergoing this training process, Udio's service gains the capacity to generate audio output based on Udio's model, which, as just described, is a product of the corpus of sound recordings on which it is trained. When a user prompts Udio's service with a text input (*e.g.*, make a jazz song about New York), the service generates an audio output by making generalizations about what the audio output should sound like based on the prompt and the corpus of sound recordings on which it was trained. Certain features of the outputs from Udio's model betray that it was trained on particular data—in this case, the Copyrighted Recordings. In particular, Udio's product frequently generates outputs with strong resemblance to the Copyrighted Recordings, a telltale sign that such recordings were included in its training data.

45. In technical terms, by generating outputs that mimic sound recordings in its training corpus, Udio's model reflects the machine-learning phenomenon known as "overfitting." An AI model is "overfitted" when it is too closely adapted to the data on which it was trained, making it difficult for the model to generalize to new data sets. One symptom of overfitting is a model that replicates portions of its training data. To take a simplified example, if a user inputs the prompt "a jazz song about New York" into an overfitted AI model, the model may output a file that closely resembles one of the jazz tracks on which it trained. As the myriad examples discussed below reflect, Udio's model obviously was trained on the Copyrighted Recordings. This infringement cannot be cured by simply loosening the model's fit or by implementing technical guardrails that make it less likely that outputs will match excerpts of the Copyrighted Recordings. In other words, modifying Udio's offering in a way that better conceals its training data would not alter the fact that Udio infringed the Copyrighted Recordings the moment it copied them to create its model.

46. The basic point is that Udio's model requires a vast corpus of sound recordings in order to output synthetic music files that are convincing imitations of human music. Udio's corpus includes the body of recorded music that people listen to in their everyday lives. Because of their sheer popularity and exposure, the Copyrighted Recordings had to be included within Udio's training data for Udio's model to be successful at creating the desired human-sounding outputs.

47. Udio's founders have all but admitted that Udio trains on Plaintiffs' sound

recordings. Ding, Udio’s CEO and co-founder, has explained that the only way Udio can “get high-quality outputs” is if it “train[s] on a *large amount of publicly-available and high-quality music*.”⁶ Udio’s model is trained on the “*best quality music* that’s out there.”⁷ As Ding has further explained, Udio trained its model on “good music” that Udio “obtained from the internet.”⁸

48. Ding has carefully chosen his words to make it sound like Udio is training only on information that is not protected by copyright law. “Publicly-available” is not the same as “public domain.” That Plaintiffs’ catalogs of Copyrighted Recordings are “publicly-available” does not mean anyone can copy and commercially exploit them with abandon. In fact, copyright law affords copyright owners the exclusive right to reproduce and distribute copies of their sound recordings to the public without relinquishing copyright protection for those sound recordings. Yet, Udio’s *modus operandi* is to treat the Copyrighted Recordings as if they were in the public domain, free for the taking without permission or compensation.

49. Udio’s unlawful copying of the Copyrighted Recordings into its training data has not been lost on even casual users of Udio’s product. Indeed, many observers have drawn this obvious conclusion, expressing alarm over the scope of Udio’s unauthorized copying. To provide just a sample:

- “Though neither company will directly confirm or deny it, there is substantial reason to believe that . . . Udio . . . w[as] trained on copyrighted music, without permission[.]” Brian Hiatt, *AI-Music Arms Race: Meet Udio, the Other ChatGPT for Music*, Rolling Stone (Apr. 10, 2024).

⁶ Stuart Dredge, *AI Music Startup Udio Launches Backed By Artists and Instagram’s Co-Founder*, Music Ally (Apr. 10, 2024), <https://musically.com/2024/04/10/ai-music-startup-udio-launches-backed-by-artists-and-instagrams-co-founder/>.

⁷ Sharon Goldman, *AI Music May Be Having a Moment, But Human Songwriters Would Like a Word*, Fortune (May 17, 2024), <https://fortune.com/2024/05/17/ai-music-training-scraped/>.

⁸ Kristin Robinson, *Metro Boomin’s ‘BBL Drizzy’ Is More Than a Joke – It Could Signal the Future of Sampling*, Billboard (May 15, 2024), <https://www.billboard.com/business/tech/metro-boomin-bbl-drizzy-future-ai-sampling-1235682587/>.

Case 1:24-cv-04777 Document 1 Filed 06/24/24 Page 15 of 41

- “Because [Udio] do[esn’t] reveal their training data, the only way to try to work out what they trained on is to use the product and see whether the output bears any resemblance to copyrighted music. I’ve been using Udio, and it turns out that . . . Udio generates output with a striking resemblance to copyrighted music.” Ed Newton-Rex, *Yes... Udio’s Output Resembles Copyrighted Music, Too*, Music Business Worldwide (Apr. 18, 2024).
- “You’re just literally uploading other works from artists and people into it and then basically asking it to spit out slightly altered versions of that thing so that you yourself can then profit off of it without having to pay an artist[.]” Anthony Fantano, *Disgusting AI Music App*, YouTube (May 3, 2024).
- “You’ve probably heard some Udio songs that have been generated that sound suspiciously very similar to a lot of the artists and bands that we all know and love. And, since there’s very little transparency here, many of us are left wondering is it possible that Udio has been training its model off of copyright protected music.... What you’re going to see in this video is what I believe might be an indication that there is copyright protected sound recordings ... within Udio’s dataset.” Sync My Music, *Is Udio Reproducing Copyrighted Songs? (Audio Examples)*, YouTube (May 15, 2024).
- “Often, music-making AI models train on copyrighted material without the consent or compensation of its rights holders, a practice that is largely condemned by the music business — even those who are excited about the future of AI tools.” Kristin Robinson, *Metro Boomin’s ‘BBL Drizzy’ Is More Than a Joke – It Could Signal the Future of Sampling*, Billboard (May 15, 2024).
- “While details about the data that trained these AI tools are sparse, there is plenty of reason to believe that they are trained on copyrighted music.” Sharon Goldman, *AI Music May be Having a Moment, But Human Songwriters Would Like a Word*, Fortune (May 17, 2024).

50. When directly accused of using Plaintiffs' sound recordings, Udio dodged and did not even try to dispute Plaintiffs' allegations. Beyond this effective concession, Udio obfuscated and claimed that its training data is "competitively sensitive" and constitutes "trade secrets"—a risible contention considering that Udio has claimed the data on which it trains is "publicly-available" and "out there" for all music listeners.

Udio's Outputs Confirm Copying and Ingestion of Plaintiffs' Copyrighted Recordings

51. The fact that Udio's product generates digital music files that mimic readily identifiable features of the Copyrighted Recordings supports the conclusion that Udio is using the Copyrighted Recordings in training its AI model. To be clear, Plaintiffs are not presently alleging that these outputs themselves infringe the Copyrighted Recordings unless discovery reveals that they directly or indirectly recapture portions of the Copyrighted Recordings. These outputs confirm as an evidentiary matter that Udio has copied specific Copyrighted Recordings into its training data to build its service.

52. Plaintiffs designed a test that sometimes reveals the Copyrighted Recordings that Udio copied into its training data. Plaintiffs found that certain patterns of prompts can cause Udio's product to generate digital music files that contain melodic and vocal similarities to well-known copyrighted sound recordings. As further explained below, those similarities betray that the model was trained on the Copyrighted Recordings.

53. Specifically, Plaintiffs discovered that using targeted prompts that include the characteristics of popular sound recordings—such as the decade the sound recording was released, as well as the topic, genre, and descriptions of the artist—can cause Udio's product to generate music files that strongly resemble the Copyrighted Recordings related to the descriptions in the prompt. In performing this test, Plaintiffs specified the lyrics for the output, so as to more easily surface the underlying melodic or rhythmic similarities with specific Copyrighted Recordings. This approach was designed to identify specific, copyrighted sound recordings that are likely in Udio's training data, since Udio has attempted to conceal the recordings on which it has trained. The results confirm that Udio copied for training purposes the Copyrighted Recordings, because

this degree of similarity in output would be impossible if Udio were not training on the Copyrighted Recordings.

54. As described below, the outputs from Udio's product share indisputable similarities with the Copyrighted Recordings, which results from training on the Copyrighted Recordings. One need only listen to hear the resemblance.⁹

55. For instance, using the prompt "my tempting 1964 girl smokey sing hitsville soul pop" and excerpting lyrics from the band The Temptations, Udio's service generated a digital music file titled "[Sunshine Melody](#)," which any listener familiar with The Temptations would instantly recognize as resembling the copyrighted sound recording, "My Girl" (the copyright in which is owned by UMG). A comparison of one section of the Udio-generated file and "My Girl" reflects a number of similarities, including a very similar melody, the same chords, and very similar backing vocals. These similarities are further reflected in the side-by-side transcriptions of the musical scores for the Udio file and the original recording.¹⁰ Plaintiffs were able to generate files similar to "My Girl" two additional times, with the Udio outputs "[Tempting Melody](#)" and "[My Tempting Girl](#)." These similarities are only possible because Udio copied the Copyrighted Recordings that contain these musical elements.

⁹ Accompanying this Complaint and designated as Exhibit C is a thumb drive that contains all the Udio outputs referenced herein and in Exhibit B. In the event Udio seeks to remove this evidence of its infringing conduct from public view, the examples cited herein are preserved on this medium.

¹⁰ Plaintiffs include the transcriptions of select Udio outputs and the Copyrighted Recordings they resemble to illustrate the technical, musical similarities between the two. To facilitate comparison of Udio's output and the original Copyrighted Recording, each copyrighted song transcription has been transposed into the key of the relevant Udio output. Red markings in the transcriptions indicate notes that are the same as the original in both pitch and rhythm, where orange markings indicate notes that use either the pitch or the rhythm of the original, but not both.

Score: Sunshine Melody (Udio)

Chords: D, Em, G, A, D, Em, G, A

Lyrics: what can make me feel this way?

Lyrics: I guess you'd say what can make me feel this way?

Lyrics: My girl, talk-in' 'bout my girl, my girl,

Lyrics: my girl, my girl, my girl,

Lyrics: my girl, my girl,

Score: My Girl (The Temptations)

Chords: D, Em, G, A, D, Em, G, A

Lyrics: I guess you'd say what can make me feel this way?

Lyrics: I guess you'd say what can make me feel this way?

Lyrics: My girl, talk-in' 'bout my girl,

Lyrics: my girl,

Lyrics: my girl, my girl,

56. As another example, Udio’s product generated a digital music file with striking resemblance to Green Day’s hit, “American Idiot” (the copyright in which is owned by Warner Records Inc.). Using the prompt “pop punk american alternative rock California 2004 rob Cavallo” and portions of Green Day lyrics, Udio generated “[Subliminal Hysteria](#),” a file that shares many similarities with the Green Day original. In particular, the melody accompanying the line “don’t want a nation under the new media” is identical to the corresponding phrase in the original, while the melody accompanying the line “the subliminal mindf*ck America” is virtually identical to the corresponding phrase in the original.

Score: Subliminal Hysteria (Udio)

Don't wan-na be an A-me - ri-can i-di-ot

3
don't want a na-tion un - der the new me-di - a

5
and can you hear the sound of hys-te - ri - a?

7
The sub - li - mi - nal mind - fuck A - me - ri - ca

Score: American Idiot (Green Day)

Don't wan na be an A me - ri-can i - di - ot

5 don't want a na-tion un - der the new me - di - a

9 and can you hear the sound of hys - te - ri - a?

13 The sub - li - mi - nal mind - fuck A - me - ri - ca

57. Udio's output, "[Sway With Me](#)" draws on another popular hit, Michael Bublé's "Sway" (the copyright in which is owned by Warner Records Inc.). Generated using the prompt "canadian smooth male singer 2004 jazz pop bubble sway latin big band mambo," this Udio file features a melody that draws heavily from the Bublé original. In particular, the Udio output replicates in several places almost verbatim the original's distinctive melody on the words "start to play, dance with me, make me sway." Udio's service also generated two additional outputs that resemble "Sway," both of which are included in Exhibit B.

Score: Sway With Me (Udio)

When ma - rim - ba rhy - thms start to play, dance with me, make me sway,

Score: Sway (Michael Bublé)

58. Udio’s service has also generated 12 different outputs that contain portions of Mariah Carey’s “All I Want for Christmas is You” (the copyright in which is owned by SME). To illustrate, one of these recordings, also titled “[All I Want For Christmas is You](#),” was generated on Udio’s service with Mariah Carey lyrics and the prompt “m a r i a h c a r e y, contemporary r&b, holiday, Grammy Award-winning American singer/songwriter, remarkable vocal range.” As the audio and transcriptions reflect, the output contains chords and a melody that is virtually identical to the original on every line except “I don’t care about the presents underneath the Christmas tree,” which is still clearly in the original recording’s style. The 11 other outputs (included in Exhibit B) also include clear stylistic elements of the original sound recording and Mariah Carey’s voice, as well as melodic similarities.

59. Udio outputs similar to these Mariah Carey soundalikes have garnered public attention and caused observers to draw the obvious conclusion that Udio trained its model on the Copyrighted Recordings.¹¹ Udio responded to these examples by claiming that the creator “simply exploited a bug in the system that we already fixed.” No matter the “fix” Udio supposedly implemented, these examples, and many others, reveal Udio’s extensive copying of the Copyrighted Recordings to train its model. This copying is a cornerstone of Udio’s service, not a “bug.”

¹¹ See Sync My Music, *Is Udio Reproducing Copyrighted Songs? (Audio Examples)*, YouTube (May 15, 2024) at 5:23–8:00, <https://www.youtube.com/watch?v=FTiVr986yuk>.

Case 1:24-cv-04777 Document 1 Filed 06/24/24 Page 22 of 41

Score: All I Want For Christmas Is You (Udio)

G

I don't want a lot___ for Christ mas, there is just one thing I need,___

5 C Cm/Eb

I don't care a bout___ the pre- sents un- der-neath the Christ - mas tree,___

9 G B Em Cm/Eb

I just want you for___ my own,___ more than you could e - ver know,

13 G/D E7 Am7 C/D G

make my wish come true,___ all I want for Christ mas is you.____

Score: All I Want For Christmas Is You (Mariah Carey)

G

I don't want a lot___ for Christ-mas, there is just one thing___ I need,___

5 C Cm/Eb

don't care a - bout___ the pre- sents un- der-neath the Christ - mas tree,___

9 G

I don't need to hang___ my stock- ing there up- on___ the fire - place,

13 C Cm/Eb

San ta Claus won't make___ me_ hap- py with a toy_ on Christ - mas Day,___

17 G B Em A#7

I just want you for___ my own,___ more than you could e - ver know,

21 G/D E7 Am7 Cm/D G

make my wish come true,___ all I___ want for Christ-mas is you.____

60. Udio's service has also generated several outputs that resemble other major holiday hits. The melody of Brenda Lee's "Rocking Around the Christmas Tree" (the copyright in which is owned by UMG) can be heard in Udio's "[Holly Jolly Christmas Wish](#)"; Bobby Helms's "Jingle Bell Rock" (the copyright in which is owned by UMG) is directly referenced in Udio's "[Jingle Bell Swing](#)"; a portion of Wham!'s "Last Christmas," (the copyright in which is owned by SME), can be heard in Udio's "[Once Heartbroken](#)"; and a portion of Andy Williams' "It's the Most Wonderful Time of the Year" (the copyright in which is owned by SME) is included within Udio's "[Season of Cheer](#)." 19 additional outputs that reference these sound recordings are included in Exhibit B.

61. The Udio output "[The Final Bow](#)" evokes the Frank Sinatra classic, "My Way" (the copyright in which is owned by UMG). Generated using the prompt "jazz frank Jacques sinatra Revaux my way ballad 1969" and Frank Sinatra lyrics, the Udio track contains vocals that clearly resemble Frank Sinatra. The Udio output also contains melodic similarities to the Sinatra original throughout. The phrase "friend, I'll say it clear" uses a virtually identical melody to the original; the phrases "and now the end is near" and "I did it my way" are very similar to the original; the melody associated with the phrase "final curtain" is taken from the original but shifted up a step; and the phrase "much more than this" uses the melody of "I'll say it clear" from the original.

62. Using the prompt "a 1983 song by an American singer and dancer, electronic, r&b, pop-rock, post-disco, funk" and lyrics from Michael Jackson's "Billie Jean," Udio's service generated an output that closely resembles part of Michael Jackson's "Billie Jean" (the copyright in which is exclusively licensed by SME). Udio's version, titled "[Midnight Denial](#)," contains a melody similar to the Michael Jackson original on the lyrics "Billie Jean is not my lover, she's just a girl who." Though it starts on a different scale degree, the rhythm and pitch contour are very similar to the original. Similarities to the Michael Jackson original are also found in Udio's "[Eternal Whisper](#)," including a similar rhythm throughout the chorus and a similar vocal style.

Score: Midnight Denial (Udio)

Bil - lie Jean is not my lo - ver,
 she's just a girl who claims that I am the one,___

Score: Billie Jean (Michael Jackson)

Bil - lie Jean is not my lov - er,
 she's just a girl who claims that I am the one,___

63. Similarly, “[Excitations](#)” includes The Beach Boys’ “Round round, get around, I get around” in the same style as the original, copyrighted sound recording “I Get Around” (the copyright in which is owned by Capitol Records). This output was generated using the prompt, “song about vibrations, by an American rock band from Hawthorne, California, formed in 1961, vocal harmonies, surf” and Beach Boys lyrics. Another Udio output, “[Good Vibrations](#),” also includes the characteristic vocal harmonies from the “Round, round, get around, I get around” section of the original sound recording, as well as a high lead vocal in the same style as that used in the original, and a melody on “I get around” that is virtually indistinguishable.

4

Round, round, get a round, I get a-round, get a-round, round, round,

4

I get a-round, get a-round, round, round, I get a-round,

7

get a-round, round, round, I get a-round,

[illegible]

- 25-

“Dancing Queen” (the copyright in which is owned by UMG). In particular, the phrase “we can jive” is very similar to the corresponding phrase “you can jive” in the ABBA original, and includes the same pitches, a very similar rhythm, and even virtually identical harmonizing vocals.

Score: Prancing Monarch (Udio)



Score: Dancing Queen (ABBA)



65. Udio’s service also generates audio outputs that contain vocals that are, in some instances, indistinguishable from those of famous recording artists. For example, the Udio-generated “[Eve of New Lands](#)” contains vocals that sound indistinguishable from Lin-Manuel Miranda’s sound recordings for the *Hamilton* soundtrack (the copyrights in which are exclusively controlled by Atlantic). The output was generated using the prompt “my shot showtune revolutionary war lin manuel Miranda.”

66. Even the biggest Bruce Springsteen fan would have trouble distinguishing between the real “Boss” and the vocals in the Udio outputs “[Reveries of the Boss](#)” and “[Throne of Stone](#).” Udio’s service generated Reveries of the Boss using the prompt “Rock, Heartland rock, Melodic, Sentimental song like Bruce Springsteen, male vocalist,” and generated Throne of Stone via the prompt “Create a song by an artist that rhymes with Truce Stringbean.” The Udio output “Reveries of the Boss” is currently available on major streaming platforms, such as Spotify and Amazon Prime Music, where it competes with the genuine Bruce Springsteen recordings on which it is

based.

67. In addition to the “Billie Jean” imitation, Udio’s service has produced output containing digital clones of Michael Jackson’s vocals from different points in his career. Using the prompt “male vocal motown song about my girl,” Udio’s service generated “[Hello to My Queen](#),” which appears to contain vocals from a young Michael Jackson. Another prompt, “1990s pop, king of pop” caused Udio’s service to generate an output with vocals from an older Michael Jackson, “[Echo’s Dance](#).”

68. An additional sampling of Udio outputs that resemble specific recording artists is listed below, along with the prompts used to generate them. The audio files that corresponded to these outputs are also included in Exhibit C.

Prompt	Udio Output	Artist Resemblance
“A sad and depressing song in the style of Billie Holiday about a whistling rose, Jazz blues, Atmospheric, In the style of Billie Holiday, Binaural”	Ain’t No Sunshine Can Revive (feat. Billie Holiday)	Billie Holiday
“a surf rock song about a hot rod volkswagen beetle winning a race. surf rock, harmonies, close harmony, male vocalists”	Beach Boys	The Beach Boys
“chorus section, a song about the loss of an angels and times that were good together, in the style of sting, smooth and melodic arrangement, featuring lush instrumentation that includes acoustic guitar, strings, subtle percussion”	Love Sting’z	Sting
“create a song that sounds like an artist that rhymes with Cohnny Jash”	Round the Firelight	Johnny Cash

“the first four lines of a famous song by a band that rhymes with boldplay, continued in a new way”	Stellar Alignment	Coldplay
“70’s progressive rock, English, song about saving the whale”	Leviathan’s Plea	Jon Anderson
“pop, rock, 60s, british, guitar, [intro] cover of the guitar intro to a famous song by a band that rhymes with the smeebles”	Echos of Yesterday	The Beatles
“male vocals, canadian, christmas, D#m – G#m – A#m – C# chords, Michael, buble, feeling good, pop, jazz, Create a powerful, orchestral jazz anthem with soaring vocals, triumphant horns, and a driving swing rhythm, evoking optimism and liberation”	Dawning Triumph	Michael Bublé
“feliz spanish navidad holiday upbeat mexican pop puerto rican 1970”	“Navidad Alegre”	José Feliciano

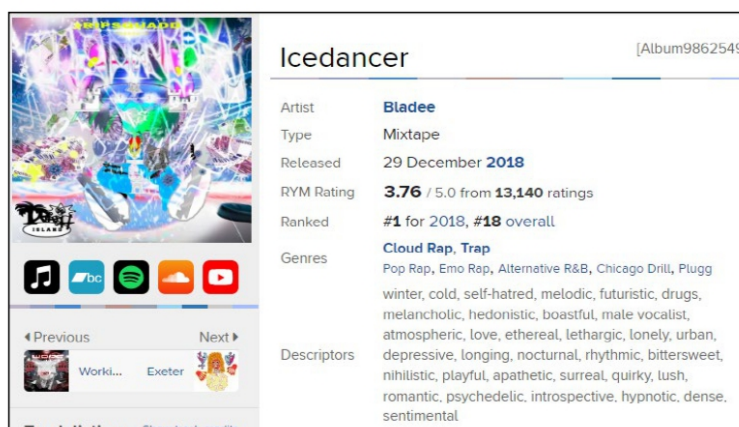
69. Shortly after its launch, users discovered this tendency for Udio’s service to generate digital music files containing recognizable vocals. Udio is aware of this. But rather than train its model on legally obtained sound recordings, Udio used copies of the Copyrighted Recordings without permission and attempted to conceal its illegal copying.

70. More specifically, users observed a pattern that they could generate outputs with vocal replicas of specific artists by entering prompts consisting of the genres and descriptors of copyrighted sound recordings found in the online music database and community RateYourMusic.com. For example, on April 17, 2024, one user of Udio’s service posted a video to X (formerly Twitter) demonstrating this technique.¹²

¹² @ezralaeux, X (Apr. 17, 2024), <https://twitter.com/ezralaeux/status/1780610861897330843>.

Case 1:24-cv-04777 Document 1 Filed 06/24/24 Page 29 of 41

71. In a screen-recorded video, the user copied the descriptors of the album, Bladee's "Icedancer" from RateYourMusic.com and used them to prompt Udio's service. Udio's service then generated a music file with a vocal replica of the same artist whose album details served as the prompt.



72. The post went viral, garnering 1,000,000 views and replies from others who were likewise able to generate outputs with vocal replicas of other recording artists using the same methodology, such as "[Purple Tinted Euphoria](#)" (Future).¹³ None of this would have been possible if Udio had not first copied the original artists' recordings so that its AI model could learn how to generate these vocal replicas.

73. Not even three hours after the original post, Udio removed several of the offending music files—but not before they could be screen recorded and saved by the users. Udio also temporarily shut down its "Manual Mode," thereby preventing users from employing this technique.¹⁴

74. Additional outputs of Udio's service that resemble the Copyrighted Recordings and

¹³ @dcibabyyy, X (Apr. 17, 2024), <https://x.com/dcibabyyy/status/1780645558568304908>.

¹⁴ By default, Udio processes user-inputted prompts to translate them into the form most understood by the underlying model. "Manual Mode" disables this automatic processing and allows users to directly prompt the model without any prompt rewriting or altering. In this way, Manual Mode provides users with more control over the output. See Udio, *How do I make music with Udio*, <https://www.udio.com/guide>.

specific recording artists can be found in Exhibit B.

Udio Cannot Claim Fair Use

75. When Plaintiffs raised these issues with Udio in written correspondence, Udio attempted to justify its pervasive illegal copying of Plaintiffs' sound recordings by claiming fair use. This, itself, is a tacit admission of Udio's illegal copying, as fair use only comes into play when an unauthorized use of a copyrighted work needs to be justified.

76. The fair use doctrine has been coined an "equitable rule of reason" that balances various contextual factors to determine whether an unauthorized use of a copyrighted work is "fair." *Sony Corp. v. Universal City Studios, Inc.*, 464 U.S. 417, 448 (1984). But Udio cannot launder its conscious stealing of the Copyrighted Recordings for commercial gain with an appeal to equitable principles. Udio understands that what it is doing is wrong and inequitable, which explains why it refused to even acknowledge the extent of its unauthorized use of Plaintiffs' sound recordings, and why it tries to cover its tracks when users publicize outputs that clearly reflect training on their recordings.

77. Udio's conduct violates the very purposes of the copyright law and runs contrary to the purpose animating the fair use doctrine. The Copyright Act codifies the common-law doctrine of fair use in 17 U.S.C. § 107, which identifies examples of the types of uses that may qualify as fair, including "criticism, comment, news reporting, teaching . . . scholarship, or research." These paradigmatic fair uses reflect the policy of ensuring public availability of "literature, music, and other arts" so that other humans can draw on those works to create new ones. Udio's wholesale copying of countless recordings serves none of these purposes. Udio's service does not offer "commentary" or "scholarship" or promote human authorship. Rather, Udio's service copies and ingests copyrighted works to create computer-generated imitations of human expression that do not merit copyright protection. Udio's motive is brazenly commercial and threatens to displace the genuine human artistry that is at the heart of copyright protection.

78. Moreover, applying the statutory fair use factors set forth in § 107 demonstrates that Udio's conduct fails to qualify as fair use. These factors are: "(1) the purpose and character

of the use, including whether such use is of a commercial nature or is for nonprofit educational purposes; (2) the nature of the copyrighted work; (3) the amount and substantiality of the portion used in relation to the copyrighted work as a whole; and (4) the effect of the use upon the potential market for or value of the copyrighted work.” 17 U.S.C. § 107.

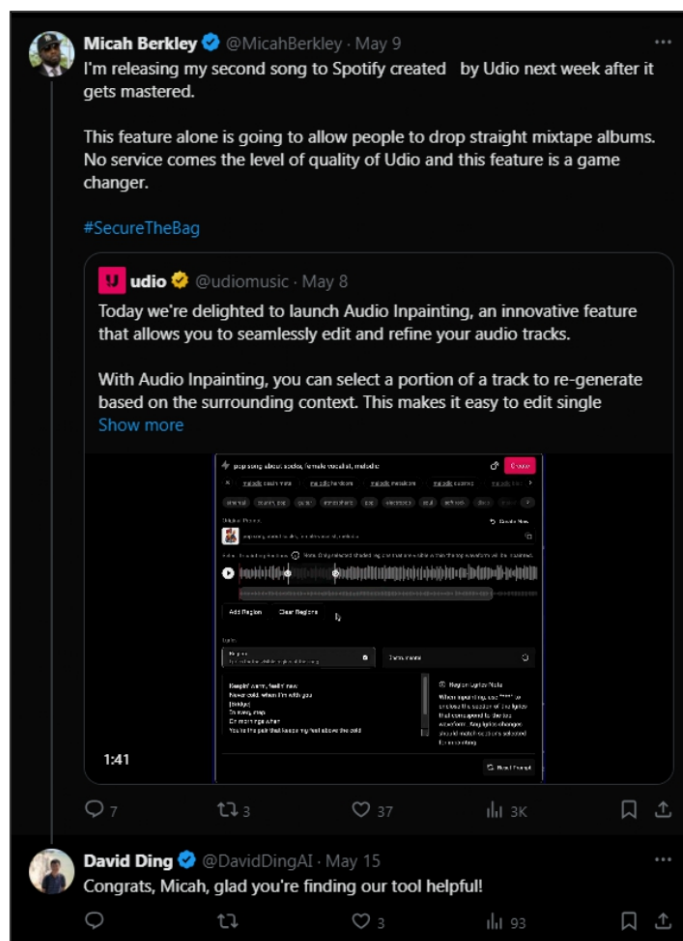
79. The first fair use factor focuses on “the problem of substitution—copyright’s *bête noire*.” *Andy Warhol Found. for the Visual Arts, Inc. v. Goldsmith*, 598 U.S. 508, 528 (2023). “The use of an original work to achieve a purpose that is the same as, or highly similar to, that of the original work is more likely to substitute for . . . the work,” and thus is less likely to constitute fair use. *Id.*

80. Ding has said Udio’s intention is to create “music that sounds indistinguishable from music that’s created by professional human producers.”¹⁵ In furtherance of this objective, Udio copies Plaintiffs’ catalogs of sound recordings and generates digital music files that are designed to entertain, evoke emotion, and stoke passion, just like the genuine sound recordings on which Udio was trained. Udio feeds the Copyrighted Recordings into its AI model not merely to deconstruct their expressive content, but with the explicit aim of imitating these expressive features in digital music files that could serve as substitutes for and compete with the original recordings. Ding has personally praised users whose Udio files are being marketed to the public on commercial

¹⁵ Dredge, *supra* n.3.

Case 1:24-cv-04777 Document 1 Filed 06/24/24 Page 32 of 41

streaming services like Spotify.



81. The use here is far from transformative, as there is no functional purpose for Udio's AI model to ingest the Copyrighted Recordings other than to spit out new, competing music files. That Udio is copying the Copyrighted Recordings for a commercial purpose, and is deriving revenue directly proportional to the number of music files it generates, further tilts the first fair use factor against it. *See id.* at 532–33 (“If an original work and a secondary use share the same or highly similar purposes, and the secondary use is of a commercial nature, the first factor is likely

to weigh against fair use, absent some other justification for copying.”).

82. The second fair use factor also favors Plaintiffs. This factor recognizes that “certain ‘works are closer to the core of intended copyright protection than others, with the consequence that fair use is more difficult to establish when the former works are copied.’” *TCA TV Corp. v. McCollum*, 839 F.3d 168, 184 (2d Cir. 2016) (quoting *Campbell v. Acuff-Rose Music, Inc.*, 510 U.S. 569, 586 (1994)). There is no doubt that the Copyrighted Recordings are the type of “creative expression for public dissemination [that] falls within the core of the copyright’s protective purposes.” *Hachette Book Grp., Inc. v. Internet Archive*, 664 F. Supp. 3d 370, 387 (S.D.N.Y. 2023) (quoting *Campbell*, 510 U.S. at 586).

83. So too does the third fair use factor weigh against fair use. “A finding of fair use is more likely when small amounts . . . are copied than when the copying is extensive, or encompasses the most important parts of the original.” *Authors Guild v. Google, Inc.*, 804 F.3d 202, 221 (2d Cir. 2015). It is abundantly clear that Udio copies (at least) the most important parts of the protected sound recordings it sweeps into its training data, as demonstrated by its ability to recreate, for instance, some of the most recognizable musical phrases, hooks, and choruses in popular music history. Udio then uses these copies of key elements of protectable expression to generate audio outputs that resemble the Copyrighted Recordings it ingests.

84. Turning to the fourth factor, Udio’s use of the Copyrighted Recordings poses a significant threat to the market for and value of the Copyrighted Recordings. Licensing is at the core of Plaintiffs’ businesses, and Plaintiffs license the Copyrighted Recordings for myriad purposes, including for use in emerging technologies such as streaming services, user-generated content platforms, and other innovative technologies. Udio’s unauthorized use of the Copyrighted Recordings threatens to eliminate the existing market for licensing sound recordings, as well as the future market for licensing sound recordings to generative AI companies. Rather than license copyrighted sound recordings, potential licensees interested in licensing such recordings for their own purposes could generate an AI-soundlike at virtually no cost. This is an especially aberrant result when the replacement audio file is generated using an AI music service, like Udio’s, that

produced the soundalike by infringing the copyrighted sound recording that would otherwise have been licensed.

85. Moreover, Udio’s product has the potential to generate directly competing digital music files at such speed that it risks overrunning the market for human-made sound recordings, including the Copyrighted Recordings on which it was trained. This competition is ramping up at a breathtaking pace. Udio’s service is already reportedly churning out 10 music files per second, which equals 864,000 files per day, or just over 6,000,000 files per week.¹⁶ Udio’s Terms of Service expressly authorize the use of the output generated “for both personal *and commercial* purposes.”¹⁷ Users have taken this cue by publishing Udio-generated outputs on music streaming services, where they will compete for plays against real, copyrighted sound recordings. One ready example is the aforementioned Udio output “Reveries of the Boss,” which is available on major streaming platforms where anyone can listen to the track’s convincing replica of Springsteen’s vocals.

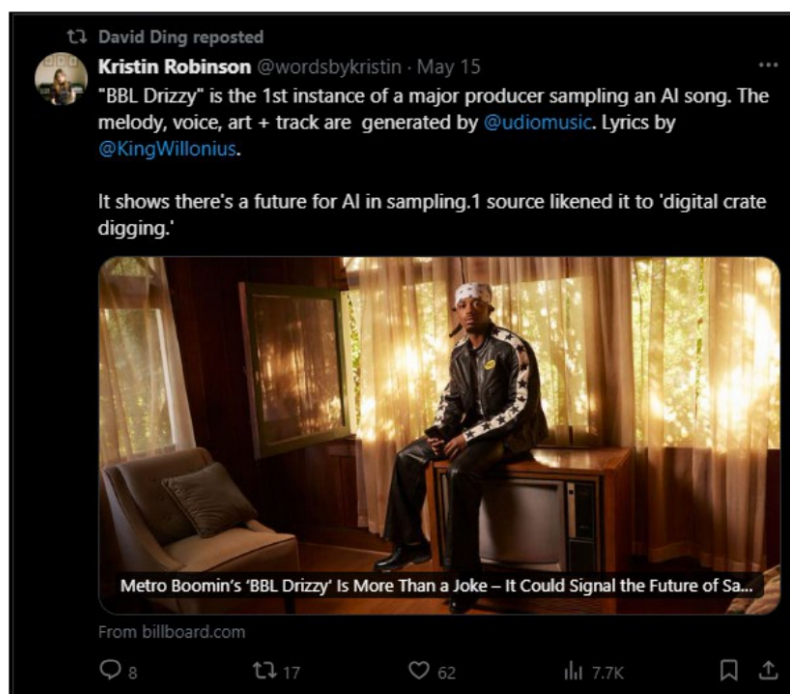
86. As Udio’s product gains a cultural foothold, Ding has started talking about new ways Udio’s service can disrupt the music industry. For instance, Ding has stated that he believes Udio “could simplify a lot of the rights management” issues inherent in sampling music—the process of incorporating a section of a sound recording into a new recording.¹⁸ The below screen capture highlights one example of sampling that has captured the public imagination.

¹⁶ Tim Ingham, *The Train Has Left the Station: AI Music Platform Udio Is Already Spitting Out 10 Songs a Second*, Music Business Worldwide (May 13, 2024), <https://www.musicbusinessworldwide.com/the-train-has-left-the-station-ai-music-platform-udio-is-already-spitting/>.

¹⁷ Udio, Terms of Service § 6.3.1, <https://www.udio.com/terms-of-service>.

¹⁸ See Robinson, *supra* n.8.

Case 1:24-cv-04777 Document 1 Filed 06/24/24 Page 35 of 41



87. Typically, when an artist samples a copyrighted sound recording, he or she must obtain permission from the copyright owner to incorporate the sample into a new work. Sampling is an important component of the music industry and implicates critical rights that owners of sound recordings have the exclusive right to license. When Udio says it can “simplify” the sampling process, it means it can circumvent it altogether by illegally copying the Copyrighted Recordings and flooding the market with “copycats” and “soundalikes,” thereby upending an established sample licensing business. What Udio sees is another opportunity to steal from human creators and copyright owners and obtain something of tremendous value for nothing.

88. Sampling is only the beginning. Enticed by the prospect of exponential growth, Udio continues to circumvent the ordinary rules and steal vast amounts of copyrighted recordings to train its AI model. Udio’s efforts are “directly aimed at replacing the work of human artists with massive quantities of AI-created ‘sounds’ . . . that substantially dilute the royalty pools that

are paid out to artists.”¹⁹

89. The harm Udio is causing goes far beyond these immediate economic consequences. Udio’s wholesale theft of the Copyrighted Recordings threatens the entire music ecosystem and the numerous people it employs. It also degrades the rights of artists to control their works, determine whether future uses of their works align with their aesthetic and personal values, and decide the products or services with which they wish to be associated. And it propagates the destructive theory that copyrighted music is free for the taking whenever a new technology claims that seeking and obtaining permission is just too cumbersome. In other words, Udio’s conduct is a frontal attack on the very purpose of copyright law to reward authors and promote their incentives to continue creating copyrighted works.

90. There is room for AI and human creators to forge a sustainable, complementary relationship that promotes human creativity and facilitates the human creations that shape culture, excite the public, and resonate with consumers. This can and should be achieved through the well-established mechanism of free-market licensing that ensures proper respect for copyright owners. Like the other AI technologies that have struck licensing deals with copyright owners, copyright law mandates that Udio do the same if it wishes to build a business using the Copyrighted Recordings.

91. Since the day it launched, Udio has flouted the rights of copyright owners in the music industry as part of a mad dash to become the dominant AI music generation service. Neither Udio, nor any other generative AI company, can be allowed to advance toward this goal by trampling the rights of copyright owners.

¹⁹ Artist Rights Alliance, *200+ Artists Urge Tech Platforms: Stop Devaluing Music*, Medium (Apr. 1, 2024), <https://artistrightsnow.medium.com/200-artists-urge-tech-platforms-stop-devaluing-music-559fb109bbac>.

CLAIMS FOR RELIEF**FIRST CAUSE OF ACTION****(Direct Copyright Infringement of Post-1972 Copyrighted Recordings)**

92. Plaintiffs repeat, reallege, and incorporate the allegations in paragraphs 1–91 as if fully set forth herein.

93. Plaintiffs UMG and Capitol own or exercise exclusive control over rights in the Universal Works, which are an illustrative and non-exhaustive list of some of Universal’s works infringed by Defendant through its development of Udio’s service. Universal has duly registered each of the Universal Works.

94. Plaintiffs SME, Arista Music, and Arista Records own or exercise exclusive control over rights in the Sony Works, which are an illustrative and non-exhaustive list of some of Sony’s works infringed by Defendant through its development of Udio’s service. Sony has duly registered each of the Sony Works.

95. Plaintiffs Atlantic, Rhino, WMI, WMISL, Warner Records Inc., Warner Records LLC, and WR/SIRE own or exercise exclusive control over rights in the Warner Works, which are an illustrative and non-exhaustive list of some of Warner’s works infringed by Defendant through its development of Udio’s service. Warner has duly registered each of the Warner Works.

96. Udio has knowingly infringed Plaintiffs’ exclusive rights in copyrighted sound recordings, including but not limited to the Universal Works, the Sony Works, and the Warner Works, by reproducing them in violation of 17 U.S.C. § 106(1).

97. Udio does not have authorization, permission, license, or consent to reproduce or otherwise use the Universal Works, the Sony Works, or the Warner Works.

98. Upon information and belief, Udio used the reproductions of the Universal Works, the Sony Works, and the Warner Works to train its generative AI model.

99. Each of Udio’s acts of infringement of the Universal Works, the Sony Works, and the Warner Works is a willful violation of 17 U.S.C. § 106.

100. As a direct and proximate result of Udio’s infringement of Plaintiffs’ exclusive

rights, Udio has caused and will continue to cause irreparable injury to Plaintiffs for which Plaintiffs have no adequate remedy at law. Plaintiffs are therefore entitled to injunctive relief and to either actual damages and Udio's profits or statutory damages pursuant to 17 U.S.C. § 504(c), together with Plaintiffs' costs and reasonable attorneys' fees pursuant to 17 U.S.C. § 505.

SECOND CAUSE OF ACTION

(Direct Copyright Infringement of Pre-1972 Copyrighted Recordings)

101. Plaintiffs repeat, reallege, and incorporate the allegations in paragraphs 1–91 as if fully set forth herein.

102. Plaintiffs UMG and Capitol own or exercise exclusive control over rights in the Universal Works, which are an illustrative and non-exhaustive list of some of Universal's works infringed by Defendant through its development of Udio's service. All of the pre-1972 Universal Works have been submitted to and publicly indexed by the U.S. Copyright Office pursuant to 17 U.S.C. § 1401.

103. Plaintiffs SME, Arista Music, and Arista Records own or exercise exclusive control over rights in the Sony Works, which are an illustrative and non-exhaustive list of some of Sony's works infringed by Defendant through its development of Udio's service. All of the pre-1972 Sony Works have been submitted to and publicly indexed by the U.S. Copyright Office pursuant to 17 U.S.C. § 1401.

104. Plaintiffs Atlantic, Rhino, WMI, WMISL, Warner Records Inc., Warner Records LLC, and WR/SIRE own or exercise exclusive control over rights in the Warner Works, which are an illustrative and non-exhaustive list of some of Warner's works infringed by Defendant through its development of Udio's service. All of the pre-1972 Warner Works have been submitted to and publicly indexed by the U.S. Copyright Office pursuant to 17 U.S.C. § 1401.

105. Udio has knowingly infringed Plaintiffs' exclusive rights in copyrighted sound recordings, including but not limited to the Universal Works, the Sony Works, and the Warner Works, by reproducing them in violation of 17 U.S.C. §§ 106(1) and 1401(a)(1).

106. Udio does not have authorization, permission, license, or consent to reproduce or

otherwise use the Universal Works, the Sony Works, or the Warner Works.

107. Upon information and belief, Udio used the reproductions of the Universal Works, the Sony Works, and the Warner Works to train its generative AI model.

108. Each of Udio's acts of infringement of the Universal Works, the Sony Works, and the Warner Works is a willful violation of 17 U.S.C. § 106.

109. As a direct and proximate result of Udio's infringement of Plaintiffs' exclusive rights, Udio has caused and will continue to cause irreparable injury to Plaintiffs for which Plaintiffs have no adequate remedy at law. Plaintiffs are therefore entitled to injunctive relief and to either actual damages and Udio's profits or statutory damages pursuant to 17 U.S.C. § 504(c), together with Plaintiffs' costs and reasonable attorneys' fees pursuant to 17 U.S.C. § 505.

PRAYER FOR RELIEF

WHEREFORE, Plaintiffs respectfully request a judgment in their favor and against Udio as follows:

- A. For a declaration that Udio has willfully infringed Plaintiffs' protected sound recordings, including the Universal Works, the Sony Works, and the Warner Works.
- B. For such equitable relief under Title 17, Title 28, and/or the Court's inherent authority as is necessary to prevent or restrain infringement of Plaintiffs' protected sound recordings, including a preliminary and permanent injunction requiring that Udio and its officers, agents, servants, employees, attorneys, directors, successors, assigns, licensees, and all others in active concert or participation with any of them, cease infringing, or causing, aiding, enabling, facilitating, encouraging, promoting, inducing, or materially contributing to or participating in the infringement of any of Plaintiffs' exclusive rights under federal law, including without limitation in the sound recordings in Exhibit A;

Case 1:24-cv-04777 Document 1 Filed 06/24/24 Page 40 of 41

- C. For statutory damages pursuant to 17 U.S.C. § 504(c), in an amount up to the maximum provided by law, arising from Udio's willful violations of Plaintiffs' rights, including in an amount up to \$150,000 per work infringed; or, in the alternative, at Plaintiffs' election, Plaintiffs' actual damages and/or Udio's profits from infringement pursuant to 17 U.S.C. § 504(b), in an amount to be proven at trial;
- D. For an award of Plaintiffs' costs and disbursements in this action, including reasonable attorneys' fees, pursuant to 17 U.S.C. § 505;
- E. For an award of pre-judgment and post-judgment interest, to the fullest extent available, on any monetary award made part of the judgment against Udio; and
- F. For such other and further relief as the Court may deem just and proper.

JURY DEMAND

Plaintiffs demand a trial by jury on all claims for which trial by jury is proper.

Case 1:24-cv-04777 Document 1 Filed 06/24/24 Page 41 of 41

Dated: June 24, 2024

HUESTON HENNIGAN LLP

OF COUNSEL
Jonathan Z. King
COWAN, LIEBOWITZ & LATMAN P.C.
114 West 47th Street
New York, New York 10036
Telephone: (212) 790-9200
Facsimile: (212) 575-0671
jzk@cfl.com

By:



Moez M. Kaba
Mariah N. Rivera
Alexander R. Perry
HUESTON HENNIGAN LLP
1 Little West 12th Street
New York, New York 10014
Telephone: (646) 930-4046
Facsimile: (888) 775-0898
mkaba@hueston.com
mriviera@hueston.com
aperry@hueston.com

Robert N. Klieger
HUESTON HENNIGAN LLP
523 West 6th Street, Suite 400
Los Angeles, California 90014
Telephone: (213) 788-4340
Facsimile: (888) 775-0898
rklieger@hueston.com

Attorneys for Plaintiffs
UMG Recordings, Inc., Capitol
Records, LLC, Sony Music
Entertainment, Arista Music, Arista
Records LLC, Atlantic Recording
Corporation, Rhino Entertainment
Company, Warner Music Inc., Warner
Music International Services Limited,
Warner Records Inc., Warner Records
LLC, and Warner Records/SIRE
Ventures LLC

11. Note sur le fonctionnement détaillé de l'IA

1. Les méthodes d'apprentissage en IA

Concrètement, comment l'IA fonctionne? Conçus pour traiter des données/des informations, les ordinateurs ont besoin de deux éléments clé: un moyen interne de représenter ces informations et un mécanisme permettant de les transformer en résultat souhaité. Cette capacité de transformation incarne l'intelligence, car un ordinateur ne peut produire une sortie pertinente que s'il a appris à le faire¹⁵⁹.

Deux grandes méthodes d'apprentissage existent: l'apprentissage basé sur les connaissances et l'apprentissage basé sur les données. Initialement, la recherche en IA s'appuyait principalement sur la première méthode, car les données étaient encore rares. Cette approche consistait à intégrer l'expertise humaine dans un modèle sous forme de règles, de schémas ou d'énoncés logiques, ensuite traduits en algorithmes exécutables par la machine¹⁶⁰.

Avec le temps, les méthodes axées sur les données ont pris de l'ampleur. Dans ce cadre, les systèmes sont exposés à un grand nombre d'exemples associant des entrées et des sorties correspondantes. L'ordinateur apprend alors à reconnaître des modèles et à générer des réponses adaptées. Ce processus, appelé apprentissage automatique (ou *machine learning*), repose sur la capacité d'un système à déduire des régularités et à s'améliorer à partir de l'expérience. Il constitue, aujourd'hui, le principal moteur de l'intelligence artificielle¹⁶¹.

Les deux approches fonctionnent, désormais, de façon complémentaire, combinant à la fois les forces et les faiblesses de chacune des deux méthodes. La méthode basée sur les données est efficace pour utiliser de façon optimale l'immense quantité de données, qui est désormais disponible, tandis que la méthode basée sur les connaissances est plus performante pour établir un raisonnement permettant de comprendre et d'apporter la solution à un problème¹⁶².

2.3. L'essor des appareils intelligents et de l'Internet des objets

Au cours de la dernière décennie, les appareils intelligents ont connu un essor considérable. Ils peuvent associer une machine (montre, réfrigérateur, voiture, etc.) à un capteur électronique capable de détecter divers changements (mouvement, température, lumière, bruit, pression...). Ces capteurs transmettent leurs données à d'autres appareils électroniques qui peuvent les

¹⁵⁹ R. DEVILLE, N. SERGEYSSELS et C. MIDDAG "Chapter 1 - Basic Concepts of AI for Legal Scholars", in *Artificial Intelligence and the Law*, 2^e éd., Bruxelles, Intersentia, 2023, p. 4.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid*, p. 5.

exploiter. Lorsqu'un appareil peut communiquer avec un utilisateur ou d'autres machines via un réseau comme Internet, on parle d'un "*smart device*" (ou appareil intelligent). Ces dispositifs stockent généralement leurs données dans un "*cloud*", un ensemble de serveurs interconnectés qui offrent un espace de stockage virtuel et une puissance de calcul adaptés aux appareils ayant une mémoire et des ressources limitées¹⁶³.

Aujourd'hui, tous ces appareils forment un vaste réseau interconnecté, souvent via le cloud, donnant naissance à l'Internet des objets. Dans ce système, ils échangent des informations en continu, sans intervention humaine¹⁶⁴. Cependant, cette interconnexion massive soulève des enjeux cruciaux en matière de protection des données et de cybersécurité¹⁶⁵.

L'essor de l'intelligence des objets entraîne une explosion des données disponibles, favorisant le développement de l'IA et du "*machine learning*". L'apprentissage automatique, sous-domaine clé de l'IA, permet aux algorithmes de détecter des tendances dans de vastes ensembles de données et d'améliorer leurs performances avec l'expérience¹⁶⁶. Selon Mitchell¹⁶⁷, un programme apprend lorsqu'il devient plus efficace dans une tâche après avoir été exposé à des exemples¹⁶⁸.

On distingue plusieurs approches d'apprentissage automatique.

Tout d'abord, l'apprentissage supervisé. Celui-ci repose sur des données étiquetées: l'algorithme apprend en associant des entrées à des sorties, tout comme un enfant qui apprend à reconnaître les animaux grâce aux explications d'un adulte¹⁶⁹. Pour être efficace, cette méthode nécessite la présence d'un humain.

Ensuite, l'apprentissage non supervisé. Celui-là ne dispose que de données brutes et doit identifier par lui-même des structures ou des tendances¹⁷⁰. Pour cette méthode la présence d'un humain est moins importante que pour la méthode précédente, bien que toujours nécessaire. Il existe également une approche intermédiaire, l'apprentissage semi-supervisé, combine ces deux méthodes: une partie des données est étiquetée, l'autre non¹⁷¹.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Les exemples sont nombreux: une montre connectée surveillant la santé de son utilisateur et synchronisant ses données avec un smartphone, une maison intelligente où l'éclairage, la température ou la musique s'adaptent aux préférences de l'habitant, ou encore des villes intelligentes où les feux de circulation s'ajustent dynamiquement pour fluidifier le trafic.

¹⁶⁵ R. DEVILLE, N. SERGEYSSELS et C. MIDDAG, "Chapter 1 - Basic Concepts of AI for Legal Scholars", *op. cit.*, p. 5.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 6.

¹⁶⁷ T. MITCHEL, "Machine learning" in *New York: McGraw-Hill*, 1997, p. 414.

¹⁶⁸ Par exemple, un modèle d'IA peut être entraîné à reconnaître des images de chats et de chiens en analysant un grand nombre de photos avant de pouvoir identifier correctement de nouvelles images.

¹⁶⁹ R. DEVILLE, N. SERGEYSSELS, et C. MIDDAG, "Chapter 1 - Basic Concepts of AI for Legal Scholars", *op. cit.*

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ibid.*

2.4. Le deep learning: moteur clé de l'intelligence artificielle

Passons maintenant à une autre sous-section de l'IA: l'apprentissage en profondeur ou "*deep learning*" dont le fonctionnement est possible grâce aux réseaux neuronaux artificiels (RNA).

Les RNA sont particulièrement performants lorsqu'ils sont entraînés sur des vastes ensembles de données. Inspirés du fonctionnement du cerveau humain, ils imitent les interactions entre neurones biologiques. Dans le système nerveux, environ 86 milliards de neurones reçoivent des signaux électriques, traitent ces informations et transmettent une réponse aux cellules voisines¹⁷². De manière similaire, un réseau neuronal artificiel est composé de neurones interconnectés qui réagissent aux données en entrée et produisent une sortie en fonction d'une transformation mathématique. Chaque neurone applique une pondération aux entrées reçues, puis les soumet à une fonction d'activation pour générer un signal de sortie¹⁷³.

Un RNA est structuré en trois couches principales:

- * La couche d'entrée, qui reçoit les données sous forme de variables ($X_1, X_2, \dots, X_M$).
- * La couche cachée, où ces entrées sont transformées par des combinaisons linéaires et des fonctions d'activation, générant des valeurs intermédiaires ($Z_1, Z_2, \dots, Z_Q$).
- * La couche de sortie, qui traite ces informations pour produire les résultats finaux ($Y_1, Y_2, \dots, Y_N$)¹⁷⁴.

Grâce à cette architecture, les réseaux neuronaux sont capables d'apprendre et de modéliser des relations complexes dans les données, ce qui les rend particulièrement efficaces dans des domaines comme la reconnaissance d'images, la traduction automatique ou encore la prévision de tendances¹⁷⁵. Le fondement de ce mode de fonctionnement est donc la possibilité pour l'IA de s'entraîner grâce à une quantité importante de données, afin de s'améliorer de façon autonome.

¹⁷² *Ibid.* p. 7.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*