

Tribunal régional de Munich I

jugement au fond du 31 juillet 2026

GEMA c/ Suno Inc. — n° de rôle 42 O 763/25 — 42^e chambre civile

Juridiction Landgericht München I, 42. Zivilkammer
Date 31 juillet 2026 — jugement au fond, non définitif
N° de rôle 42 O 763/25
Publication BAYERN.RECHT — BeckRS 2026, 17961
Étendue dispositif et 559 paragraphes numérotés — révision comparée du 18 août 2026

Traduction de courtoisie — sans valeur officielle

Cette traduction française a été établie par UniversConvergents à partir du texte allemand publié par BAYERN.RECHT. Elle n'émane ni de la juridiction, ni d'un traducteur assermenté, et n'a aucune valeur officielle. **Seul le texte allemand fait foi.** La numérotation des paragraphes est celle de l'original ; elle permet de s'y reporter. Les références de textes (§ UrhG, ZPO, BGB, VGG, 17 U.S.C., directives de l'Union) et les noms d'affaires sont laissés dans leur forme d'origine. Le jugement n'est pas définitif.

Dispositif

1. La défenderesse est condamnée, sous peine d'une amende coercitive pouvant aller jusqu'à 250 000 EUR, fixée par le tribunal pour chaque cas d'infraction, à défaut contrainte par corps, ou d'une contrainte par corps pouvant aller jusqu'à six mois, à cesser :

a) de reproduire, en tout ou en partie, sans le consentement de la demanderesse, les œuvres musicales jointes en pièces K 1.1 à K 1.5 ainsi que le refrain de l'œuvre musicale jointe en pièce K 1.6, et/ou de les faire reproduire par des tiers,

aa) sur le territoire des États-Unis d'Amérique, aux fins de l'entraînement d'un modèle d'intelligence artificielle (IA) destiné à la génération de musique, et/ou

Reproduction à des fins d'entraînement

bb) sur le territoire de la République fédérale d'Allemagne, par le stockage sous forme de paramètres ou d'autres structures de données au sein d'un tel modèle d'IA,

Reproduction dans le modèle

ainsi qu'il a été fait dans les modèles d'IA sous-jacents à l'application d'IA Suno, dans les versions Suno 3.5 et 4 ; et/ou

b) de communiquer au public, en tout ou en partie, sans le consentement de la demanderesse, les œuvres musicales jointes en pièces K 1.1 à K 1.5 ainsi que le refrain de l'œuvre musicale jointe en pièce K 1.6, sur le territoire de la République fédérale d'Allemagne, dans le cadre de l'offre d'un modèle tel que décrit au point 1 a), ou dans le cadre d'une application de génération de musique mettant en œuvre un tel modèle, et/ou de faire accomplir ces actes par des tiers,

Communication au public par l'offre de Suno

c) de reproduire et de communiquer au public des transformations (Umgestaltung) des œuvres musicales jointes en pièces K 1.1 à K 1.5 et du refrain de l'œuvre musicale jointe en

pièce K 1.6, sans le consentement de la demanderesse, et/ou de faire accomplir ces actes par des tiers, ainsi qu'il a été fait dans la liasse de pièces K 3.

Atteintes dans la sortie

2. La défenderesse est condamnée à fournir à la demanderesse, sous la forme d'un état ordonné, des informations sur l'étendue dans laquelle elle a accompli les actes décrits au point 1 s'agissant des œuvres musicales jointes en pièces K 1.1 à 1.3 et du refrain de l'œuvre musicale jointe en pièce K 1.6, ainsi que sur les revenus qu'elle en a tirés, en indiquant a) le nombre et l'étendue des actes visés au point 1, et b) le chiffre d'affaires réalisé, étant précisé que l'information doit être fournie pour l'ensemble des actes visés aux points 1 a) bb), 1 b) et c) depuis le 1er juillet 2023.

3. Il est constaté que la défenderesse est tenue de réparer à la demanderesse l'intégralité du préjudice, s'agissant des points 1 a) bb), 1 b) et 1 c) depuis le 1er juillet 2023, qui lui est déjà résulté et/ou qui lui résultera encore des actes décrits au point 1 s'agissant des œuvres musicales jointes en pièces K 1.1 à 1.3 et du refrain de l'œuvre musicale jointe en pièce K 1.6.

4. La demanderesse est autorisée à faire publier le dispositif du jugement, dans un délai de six semaines à compter de la force de chose jugée du jugement, dans l'édition du week-end du quotidien national Süddeutsche Zeitung, page 3, rubrique Économie, au format quart de page en format paysage, aux frais de la défenderesse.

5. La défenderesse est condamnée à payer à la demanderesse des frais d'avocat pré-contentieux d'un montant de 5 049,70 EUR, majorés d'intérêts au taux de cinq points de pourcentage au-dessus du taux de base, à compter du 30 juillet 2025.

6. Pour le surplus, la demande est rejetée.

7. La défenderesse supporte les dépens de la procédure.

8. Le jugement est exécutoire par provision : aux points 1 a) aa), 1 a) bb), 1 b) et 1 c), moyennant constitution d'une garantie d'un montant de 150 000 EUR chacun ; aux points 2 et 3, moyennant constitution d'une garantie d'un montant de 70 000 EUR ; au point 4, moyennant constitution d'une garantie de 10 000 EUR ; et aux points 5 et 7, moyennant constitution, dans chaque cas, d'une garantie d'un montant de 110 % de la somme à exécuter.

Exposé du litige

Exposé du litige et motifs de la décision

- 1 La demanderesse fait valoir à l'encontre de la défenderesse, en sa qualité de fournisseuse d'un générateur de musique qui crée des enregistrements sonores sur demande des utilisateurs, des prétentions en cessation, en information et en dommages et intérêts pour violation des droits d'auteur sur six morceaux de musique différents.
- 2 La demanderesse est une société de gestion collective qui exerce les droits d'exploitation sur des œuvres musicales qui lui sont transférés par des compositrices et compositeurs, des paroliers et parolières ainsi que par des éditeurs de musique.
- 3 La défenderesse, établie aux États-Unis, développe, exploite et concède sous licence un générateur de musique fondé sur l'intelligence artificielle (ci-après : IA), accessible en République fédérale d'Allemagne via le site internet de la défenderesse hébergé aux États-Unis. Le générateur de musique crée des morceaux de musique sur demande des utilisateurs. Le litige porte sur les versions v3.5 et v4 du générateur de musique. La défenderesse propose en outre une application mobile.

- 4 Le litige porte sur les morceaux de musique « Atemlos durch die Nacht » de Kristina Bach, « Rasputin » de FF, Fred Jay et George Reyam, « Big in Japan » et « Forever Young » de Marian Gold, Bernhard Lloyd et FM, « Daddy Cool » ainsi que le refrain du morceau « Mambo No. 5 A little bit of » (pièces K 1.1 à K.6). Les morceaux de musique sont enregistrés dans la base de données des œuvres de la demanderesse (pièces K 11, K 13, K 17, K 19, K 21, K 23).
- 5 La demanderesse, les compositeurs Kristina Bach, George Reyam, Marian Gold, Bernhard Lloyd, David Loubega et CP ainsi que des éditeurs de musique ont signé, pour leurs morceaux de musique respectifs, au cours de la période allant de septembre 2024 à octobre 2025, des conventions complémentaires portant sur les violations de droits litigieuses (pièces K 12, K 14, K 18, K 20, K 22, K 24). Pour FF ont signé sa fille et son ancien manager, pour Fred Jay son fils (pièces K 14, K 18). La demanderesse n'a conclu aucune convention complémentaire avec le compositeur FM. Il ressort du libellé des conventions complémentaires qu'elles renvoient aux contrats généraux d'apport existant entre les compositeurs ainsi que les éditeurs de musique et la demanderesse, et qu'il y est stipulé, « afin d'éviter toute incertitude juridique éventuelle », que les ayants droit transfèrent à la demanderesse le droit exclusif « d'utiliser des œuvres musicales (avec ou sans texte), en tout ou en partie, dans des systèmes d'IA, notamment aux fins d'entraînement et de réglage fin (fine-tuning), par des procédés de traitement d'informations contextuelles et dans la sortie de systèmes d'IA », étant précisé que « l'utilisation dans des générateurs de musique par IA et dans des moteurs de recherche assistés par IA » est notamment comprise. Par convention du 1er mars 2026/24 février 2026/2 mars 2026 (pièce K 66), les co-auteurs Marian Gold et Bernhard Lloyd autorisent la demanderesse à faire valoir en son propre nom les actions en cessation litigieuses.
- 6 Dans les mentions légales de son site internet, la demanderesse a formulé une réserve d'utilisation relative à la fouille de textes et de données (Text und Data Mining) pour les œuvres comprises dans son répertoire.
- 7 La société de gestion collective européenne International Copyright Enterprise propose aux utilisateurs de musique, à l'échelle européenne et depuis une source unique, le répertoire en ligne de la demanderesse, de la société de gestion collective britannique PRS for Music et de la société suédoise STIM, et exerce les droits vis-à-vis des services de musique numériques au nom des trois partenaires.
- 8 Il existe entre la demanderesse et la Harry Fox Agency, société américaine, un contrat de réciprocité relatif à l'exercice des droits de reproduction mécanique, qui sert à la gestion internationale des droits par la société partenaire étrangère respective.
- 9 Le générateur de musique de la défenderesse repose sur un système d'IA qui comprend, outre l'interface utilisateur, à la fois un modèle de type transformeur génératif pré-entraîné et un modèle de diffusion. Les différents modèles (ci-après désignés ensemble : le modèle) sont constitués de réseaux de neurones déterministes.

- 10 Pour les modèles de type transformeur génératif pré-entraîné (Generative Pretrained Transformers, ci-après : GPT), la sortie du réseau de neurones générée jusque et y compris la fonction SoftMax est toujours la même lorsque l'état interne, les paramètres et toutes les entrées sont identiques. La couche de sortie du transformeur dispose d'un neurone pour chaque token. Plus l'activation d'un neurone est élevée, plus le token correspondant est susceptible d'être le token suivant pour la génération de texte. Au moyen de la fonction SoftMax, une probabilité est calculée, pour chaque token, à partir de toutes les activations de la couche de sortie, probabilité qui peut être utilisée pour la sélection du token suivant. La couche de sortie d'un réseau GPT contient ainsi, pour chaque token suivant potentiel, la probabilité calculée par le modèle après application de la fonction SoftMax, et selon l'algorithme de sélection utilisé, le token suivant choisi est alors aléatoire ou non. Étant donné que la tâche d'un modèle GPT consiste à calculer la probabilité du token suivant, un choix doit être opéré sur la base des probabilités des tokens. C'est cette première étape suivant le modèle GPT qui peut introduire un élément aléatoire dans la sortie de l'application d'IA.
- 11 Il en va de même pour les modèles de diffusion : le calcul de la part de bruit est déterministe. Les modèles de diffusion se distinguent néanmoins fondamentalement des modèles GPT au regard de leur tâche et de leur architecture. Ils sont entraînés à identifier des composantes de perturbation stochastiques (appelées bruit) dans le signal d'entrée, et, pour le modèle de la défenderesse, dans l'entrée audio. Sur le plan opérationnel, cela se déroule en trois étapes : (i) estimation de la part de bruit contenue dans les données d'entrée, (ii) soustraction partielle du signal de bruit estimé des données d'entrée, et (iii) production d'un état à bruit réduit. Ce processus est répété tant qu'un niveau de bruit pertinent est détecté. Pour qu'un modèle de diffusion puisse accomplir cette tâche, il est entraîné, à partir d'entrées artificiellement bruitées, à reconnaître le bruit. Des méthodes statistiques modernes permettent de séparer, avec une probabilité élevée, l'information réelle du bruit. Cela suppose que le modèle de diffusion ait appris, à partir d'un nombre suffisant d'exemples, à distinguer le signal du bruit, c'est-à-dire l'information réelle du hasard et des erreurs.
- 12 La défenderesse a entraîné son modèle, aux États-Unis d'Amérique, sur la base d'un corpus de fichiers audio et de métadonnées, le jeu de données d'entraînement comprenant des millions d'enregistrements sonores complets. L'entraînement nécessitait l'utilisation d'enregistrements complets, des extraits fragmentaires ne suffisant pas pour apprendre, par exemple, comment la forme musicale se déploie sur plusieurs minutes ou comment se manifestent les conventions de genre.
- 13 Le jeu de données d'entraînement de la défenderesse comprenait également les œuvres musicales litigieuses. La défenderesse a eu recours à des techniques dites de stream ripping pour extraire et copier les œuvres musicales de la plateforme YouTube. Ce faisant, elle a contourné le Rolling Cipher, une mesure technique de protection mise en œuvre par la plateforme, destinée à empêcher le téléchargement de contenus audio et vidéo. Pour chaque fichier audio et vidéo, deux URL distinctes sont utilisées : une URL visible pour la page sur laquelle la lecture s'effectue et où un streaming gratuit est possible, et une seconde URL, non visible pour l'utilisateur, correspondant à l'emplacement de stockage effectif des fichiers audio et vidéo. Cette seconde URL est générée par la plateforme au moyen d'un algorithme complexe, modifié fréquemment et périodiquement. Cette technologie rend plus difficile, pour les internautes, le téléchargement durable de contenus de la plateforme.
- 14 Dans le cadre du processus d'entraînement, la défenderesse a utilisé les œuvres litigieuses aux fins de préparation et de prétraitement (par exemple conversion, formatage, extraction de caractéristiques, création de spectrogrammes) ainsi qu'aux fins de constitution de jeux de données d'entraînement, de validation et de test.

- 15 Les métadonnées relatives aux œuvres musicales litigieuses, destinées à la constitution du jeu de données d'entraînement, ont été recueillies par la défenderesse sur des sites internet qui les mettaient librement et publiquement à disposition. Pour la génération de musique, des métadonnées telles que le titre, le genre ou le texte de la chanson sont utilisées afin de faire appel aux schémas et probabilités entraînés à cet effet. La défenderesse a associé les métadonnées aux fichiers audio obtenus en contournant le Rolling Cipher pour former ce que l'on appelle des bundles.
- 16 Ces bundles ont ensuite été convertis en tokens, c'est-à-dire en petites unités composées exclusivement de nombres. Les tokens ont été vectorisés afin de saisir leur signification sémantique et leur proximité respective. Les vecteurs contiennent des informations sémantiques, syntaxiques et structurelles sur les contenus. Lors de la tokenisation de données audio, les signaux audio sont divisés en petits fragments audio et analysés. Un fragment audio dure, selon le procédé et les exigences de qualité, environ 10 à 50 millisecondes. Un token audio code les caractéristiques extraites d'un fragment audio, par exemple le volume, le timbre, la forme spectrale, la présence ou non d'une ou plusieurs voix détectées, ou encore la brillance du son. Ce faisant, des informations de détail sont délibérément perdues par ce que l'on appelle la quantification.
- 17 Les données d'entraînement ont en outre été conservées aux fins de constitution de copies de sauvegarde et de sécurité.
- 18 Lors de l'entraînement de son modèle, la défenderesse a, à l'aide des vecteurs numériques tirés des données d'entraînement, ajusté progressivement, au fil de milliards d'opérations de calcul mathématiques et sur de nombreux cycles d'entraînement, un ensemble distinct de paramètres initialement fixés de manière aléatoire. Le résultat final est un modèle entraîné dont l'ensemble des poids du modèle incarne le « savoir acquis » du modèle. Les données d'entraînement originales, telles que les fichiers audio, ne sont pas contenues dans le modèle en tant que tels fichiers audio. Pour la génération de sorties, le modèle traite les requêtes saisies. La manière dont le modèle réagit aux requêtes et le contenu qu'il génère sont déterminés par les paramètres, par l'application d'opérations mathématiques. Le modèle peut par exemple générer un morceau de musique à partir d'entrées textuelles parce qu'il a appris la relation entre certains textes et certains sons.
- 19 En juillet 2023, la défenderesse a publié une version bêta de son modèle d'alors.
- 20 Le générateur de musique de la défenderesse peut en principe être utilisé par toute personne disposant d'un accès à internet et d'un terminal connecté, et s'étant enregistrée. La défenderesse propose une utilisation gratuite à des fins non commerciales, permettant la création de 10 morceaux de musique par jour. En cas de souscription d'un abonnement payant, la défenderesse concède aux utilisateurs des droits d'exploitation sur les morceaux de musique qu'ils ont demandés, qu'ils peuvent également utiliser à des fins commerciales. Un abonnement mensuel au prix de 10 USD comprend la création de 500 morceaux de musique par mois, un prix de 30 USD celle de 2 000 morceaux de musique par mois.
- 21 Jusqu'en mai 2024, plus de 10 millions d'utilisateurs ont utilisé le programme. Au mois d'octobre 2024, l'application a enregistré 2,21 millions de visiteurs.
- 22 Outre le générateur de musique, l'offre de la défenderesse comprend un service musical. Celui-ci permet aux utilisateurs de partager leur musique et d'écouter aussi bien la musique qu'ils ont eux-mêmes demandée que celle demandée par des tiers, la musique générée par des tiers devant toutefois avoir été préalablement rendue accessible. Si une sortie n'est pas activement publiée par l'utilisateur, elle n'est accessible que par le biais de l'URL directe.

- 23 L'utilisateur adresse, par l'interface utilisateur, une demande de génération d'un enregistrement sonore en saisissant une requête (Prompt). Les utilisateurs ont à cet égard la possibilité de saisir un texte de chanson ou de décrire le contenu d'un morceau de musique, de choisir le style musical et de donner un titre au morceau. Il est en outre possible, entre autres, de téléverser des enregistrements d'exemple, de référencer des sources d'inspiration, d'exclure certains styles musicaux et de choisir le genre de la voix chantée.
- 24 Le générateur de musique traite les instructions en quelques secondes et produit, pour chaque instruction, deux enregistrements sonores numériques, appelés sorties. Ceux-ci peuvent être écoutés, publiés et partagés au moyen d'un lecteur multimédia intégré au site internet. Les utilisateurs peuvent en outre télécharger les sorties sous forme de fichier audio (MP3/WAV) et de fichier vidéo (MP4).
- 25 Le générateur de musique est mis à la disposition des utilisateurs dans un environnement de production (charges de travail d'inférence). Pendant que le fichier est encore en cours de création, l'utilisateur peut déjà écouter la sortie. Pour ce stockage, la défenderesse recourt aux serveurs d'infrastructure d'un prestataire externe, qui met à disposition dans le monde entier ce que l'on appelle des serveurs en périphérie (Edge-Server). Les serveurs en périphérie sont des serveurs performants qui se caractérisent par leur proximité physique avec les utilisateurs accédant aux contenus qui y sont stockés. Ils sont notamment utilisés lorsque la latence d'accès aux contenus stockés doit être faible, un temps de réponse court étant important pour les utilisateurs. Pour l'utilisation de l'application de la défenderesse en République fédérale d'Allemagne, le modèle est stocké sur des serveurs en périphérie situés en République fédérale d'Allemagne. La sortie entièrement générée est stockée sur des serveurs également mis à disposition par la défenderesse. Lors de la consultation de la sortie concernée par l'utilisateur, une copie intermédiaire se constitue dans la mémoire vive de celui-ci.
- 26 Le générateur de musique de la défenderesse a généré, en tant que sorties, les morceaux de musique produits au format audio sous la pièce K 3. Lors de la demande des sorties litigieuses, des collaborateurs de la demanderesse et de ses mandataires ont chacun saisi, dans le masque de saisie du générateur de musique, le texte original de la chanson de l'œuvre concernée, le style musical et le titre de l'œuvre, en utilisant les versions v3.5 et v4 du modèle. Lors de la saisie du texte « Atemlos durch die Nacht », la demanderesse a en outre indiqué le style musical « Schlager » ; pour le texte « Daddy Cool », le style musical « 70s, Disco, Electronic, Soul, Funk » ; pour le texte « Rasputin », le style musical « Disco, late 70s » ; pour le texte « Big in Japan », le style musical « 80s, Synth pop, male voices » ; pour le texte « Forever Young », le style musical « 80s, Synth pop, male voices » ; et pour le texte « Mambo No. 5 A little bit of », le style musical « Latino Pop » (voir les transcriptions des requêtes sous la pièce K 2). Les requêtes ne comportaient aucune autre indication, par exemple relative à la mélodie, à l'harmonie, au rythme ou à l'arrangement.
- 27 Ce faisant, les collaborateurs de la demanderesse et ses mandataires ont saisi, en lien avec la sortie litigieuse relative à « Atemlos durch die Nacht », un total de 176 requêtes identiques ; pour la sortie relative à « Daddy Cool », un total de 14 requêtes identiques ; pour la sortie relative à « Rasputin », 8 requêtes identiques ; pour la sortie relative à « Big in Japan », 124 requêtes identiques ; pour la sortie relative à « Forever Young », 12 requêtes identiques ; et pour la sortie relative à « Mambo No. 5 A little bit of », 4 requêtes identiques.
- 28 À titre d'exemple, la requête relative à « Forever Young » (pièce K 2.5) est reproduite ci-après :
- 29 Par courrier du 17 janvier 2025, les mandataires de la demanderesse ont mis en demeure la défenderesse (pièce K 4).
- 30 La demanderesse affirme que FF a composé seul la musique du morceau « Daddy Cool ».

- 31 Les conventions complémentaires figurant sous les pièces K 12, 14, 18, 20, 22 et 24 n'auraient pas été imposées unilatéralement par la demanderesse. Les ayants droit auraient eu l'occasion de formuler leurs propres propositions de rédaction et de les faire valoir effectivement.
- 32 Les œuvres musicales litigieuses seraient mémorisées (Memorisierung) dans le modèle de manière complète et inchangée. Il y aurait mémorisation lorsque des informations relatives à des données d'entraînement spécifiques sont fixées dans les paramètres du modèle de telle sorte que le modèle soit en mesure de reproduire, en tout ou en partie, des données d'entraînement dans ses sorties. La régurgitation, en revanche, ne considérerait que la sortie et l'identifierait comme une copie (partielle) d'une donnée d'entraînement. Le phénomène de la mémorisation de contenus au sein des modèles pourrait conduire à une régurgitation, c'est-à-dire à la production d'une sortie reproduisant certaines entrées d'entraînement de manière explicite ou suffisamment similaire. La notion d'« effets de mémorisation » employée par la défenderesse n'existerait pas dans la recherche.
- 33 Le fait qu'une sortie contienne ou non un contenu mémorisé serait constatable par une comparaison de la sortie avec les données d'entraînement. Si la sortie se retrouve dans les données d'entraînement, il conviendrait de partir du principe d'une mémorisation. En raison du fonctionnement déterministe des modèles, ceux-ci produiraient toujours la même sortie pour une entrée identique. Les mécanismes de randomisation mis en œuvre dans le système d'IA en aval du modèle entraîneraient des modifications des sorties comportant des éléments aléatoires.
- 34 Les sorties litigieuses des enregistrements sonores, (partiellement) identiques, démontreraient leur fixation dans le modèle, dès lors qu'une régurgitation provoquée par les requêtes utilisées serait exclue, tout comme une régurgitation fortuite. La saisie du texte de la chanson en tant que requête n'aurait pas restreint de manière substantielle la marge de création du modèle. Le texte de la chanson ne déterminerait qu'une composante de la mélodie linguistique, à savoir l'accentuation des syllabes.
- 35 La restitution des œuvres musicales litigieuses dans les sorties ne serait pas un cas isolé provoqué, mais se produirait de manière constante. Les autres requêtes formulées par la demanderesse concernant les œuvres musicales litigieuses auraient également donné lieu à d'autres sorties, elles aussi constitutives de violations de droits. Parmi celles-ci, la demanderesse aurait sélectionné, pour chaque œuvre, la sortie (pièce K 3) documentant de la manière la plus frappante la violation du droit.
- 36 La saisie de textes originaux comme requêtes pour le générateur de musique litigieux constituerait, ainsi qu'en attestent de nombreuses publications correspondantes sur des forums publics et des contenus de réseaux sociaux, un comportement habituel et régulier des utilisateurs.
- 37 Les mesures de protection destinées à prévenir les violations de droits, alléguées par la défenderesse, n'auraient pas encore été mises en œuvre au moment de l'introduction de l'instance. Elles ne concerneraient de toute façon que la prévention des régurgitations, sans traiter la question de la mémorisation des données d'entraînement.
- 38 Même si la défenderesse n'a pas choisi la région de stockage, elle accepterait, en s'en accommodant, que le modèle soit stocké sur des serveurs situés en Allemagne. La défenderesse aurait eu connaissance du phénomène de la mémorisation au plus tard depuis l'étude de Carlini et al. (pièce K 35.1) de l'année 2021 ; à tout le moins, elle aurait dû en avoir connaissance.

- 39 La demanderesse considère que le Landgericht München I est internationalement et territorialement compétent en vertu du § 131 Abs. 2 VGG. La disposition du § 131 VGG serait à double fonction et régirait ainsi tant la compétence territoriale que la compétence internationale. Lorsque les actes de violation sont intervenus dans plusieurs ressorts juridictionnels différents, le § 131 Abs. 2 VGG permettrait à la demanderesse, en tant que société de gestion collective privilégiée, de faire valoir l'ensemble des prétentions contre cet auteur de la violation devant l'un des tribunaux territorialement compétents en vertu du § 131 Abs. 1 VGG. À titre subsidiaire, la compétence serait fondée sur le § 23 ZPO.
- 40 Les œuvres litigieuses (pièce K 1) constitueraient des œuvres musicales protégées par le droit d'auteur au sens du § 2 Abs. 1 Nr. 2 UrhG.
- 41 La demanderesse aurait qualité à agir au fond en tant que titulaire des droits exclusifs d'exploitation sur les morceaux de musique litigieux. Les auteurs lui auraient chacun déjà transféré leurs droits dans le cadre de leur contrat général d'apport conclu avec la demanderesse. En outre, le transfert de droits se retrouverait, à titre clarificateur, également dans les conventions complémentaires. FF aurait valablement conféré à sa fille et à son conseiller de longue date une procuration de précaution à effet transmortem, qui les aurait habilités à signer la convention complémentaire avec la demanderesse. Le seul ayant droit du défunt Fred Jay, coauteur du morceau « Rasputin », serait son fils, de sorte que celui-ci aurait pu valablement signer la convention complémentaire. Pour l'œuvre « Mambo No. 5 A little bit of », la preuve d'une chaîne de droits remontant à l'auteur originaire ne serait pas nécessaire, la demanderesse fondant ses prétentions sur une violation du droit d'auteur de l'adaptateur (Bearbeiter-Urheberrecht) sur le refrain. Les actions en cessation pourraient être exercées séparément par chacun des coauteurs, de sorte que la demanderesse aurait également qualité à agir au fond, s'agissant des œuvres musicales « Big in Japan » et « Forever Young », même en l'absence de convention complémentaire avec le compositeur FM.
- 42 L'International Copyright Enterprise n'acquerrait aucun droit d'exploitation de la demanderesse. Le contrat de réciprocité conclu avec la Harry Fox Agency ne comporterait ni concession de droits exclusifs de gestion, ni couverture des droits en ligne. En outre, la Harry Fox Agency offrirait aux éditeurs et aux sociétés de gestion collective uniquement la possibilité d'accepter, par voie d'adhésion volontaire (opt-in), des offres de licence directe émanant de titulaires de licence américains.
- 43 En entraînant son modèle avec les œuvres litigieuses, la défenderesse aurait procédé à des reproductions qui, selon le droit américain applicable, auraient été réservées aux compositeurs en leur qualité d'auteurs, conformément au 17 U.S.C. § 106 Abs. 1. Celles-ci ne seraient pas justifiées par l'exception prévue au 17 U.S.C. § 107, dite du fair use. Les quatre facteurs à examiner dans le cadre du fair use pencheraient tous en faveur des compositeurs. Le but et le caractère de l'utilisation de l'œuvre plaideraient en faveur des auteurs, dès lors qu'aucune utilisation transformative n'aurait eu lieu. Le modèle ne créerait, par rapport aux œuvres avec lesquelles il a été entraîné, rien de véritablement nouveau, mais générerait bien plutôt des copies des œuvres originales. La nature des œuvres litigieuses pèserait également en faveur des compositeurs, celles-ci se caractérisant par un très haut degré de créativité, dont la défenderesse aurait précisément fait usage. L'ampleur et l'importance de la partie de l'œuvre utilisée par rapport à l'œuvre entière devraient également être prises en compte en faveur des auteurs. Du fait de l'entraînement, les œuvres litigieuses seraient rendues intégralement accessibles au public, dès lors qu'elles seraient reprises dans la sortie. La défenderesse ne se contenterait pas d'une simple analyse des œuvres. Les morceaux de musique litigieux générés dans les sorties entreraient, sur le marché de la musique de variété, en concurrence directe avec les œuvres des compositeurs. Il incomberait à la défenderesse de rapporter des preuves détaillées démontrant que ses sorties générées n'auraient pas d'effets préjudiciables sur le marché de la musique.

- 44 De multiples violations du droit d’auteur allemand seraient constituées. Compte tenu de la mémorisation (Memorisierung) intervenue des œuvres musicales litigieuses dans le modèle de la défenderesse, le modèle stocké sur des serveurs en Allemagne constituerait un exemplaire de reproduction au sens des §§ 15 al. 1, 16 UrhG.
- 45 Au regard de l’entraînement effectué avec les œuvres musicales litigieuses et des sorties (Outputs) figurant à la pièce K 3, il existerait déjà, compte tenu de la complexité des œuvres musicales litigieuses, une preuve par apparence (Anscheinsbeweis) que les œuvres musicales seraient reproduites dans les modèles, et ce dès l’emploi de simples requêtes. Qu’un modèle génère par hasard une sortie ressemblant aux données d’entraînement serait à ce point improbable que cela pourrait pratiquement être exclu. En tout état de cause, la charge secondaire d’allégation et de la preuve incomberait à la défenderesse s’agissant des raisons ayant conduit aux sorties litigieuses, dès lors que les processus techniques se dérouleraient exclusivement dans la sphère de la défenderesse et que les utilisateurs n’auraient aucun accès direct au modèle.
- 46 Pour caractériser la reproduction, il ne serait pas nécessaire d’identifier dans le modèle un jeu de données concrètement délimitable. Les sorties litigieuses pourraient être rendues perceptibles à l’aide du générateur de musique sur un PC ordinaire, moyennant la simple saisie des paroles des chansons originales et d’une consigne de style simple. Cela suffirait à établir une mise à disposition perceptible indirecte.
- 47 Les reproductions dans le modèle ne seraient pas justifiées par l’exception de fouille de textes et de données (Text und Data Mining). En tout état de cause, les mémorisations de données d’entraînement ne relèveraient pas de l’exception, dès lors que les reproductions dans le modèle ne serviraient pas à une analyse ultérieure des données et qu’une reproduction durable ne serait de toute façon pas justifiée par le § 44b UrhG. En outre, l’exception ne s’appliquerait pas, les œuvres litigieuses ayant été obtenues en contournant le Rolling Cipher utilisé comme mesure de protection, et n’ayant dès lors pas été d’accès licite au sens du § 44b UrhG.
- 48 La charge de l’allégation et de la preuve de l’absence de déclaration d’une réserve d’utilisation au sens du § 44b al. 3 phrase 1 UrhG incomberait à la défenderesse. La défenderesse devrait à tout le moins exposer et prouver de manière circonstanciée de quelles sources les œuvres avaient chacune été tirées, si ce sont exclusivement des sources en ligne ou également des sources physiques, qui a publié les données et si, dans ce contexte, des réserves d’utilisation avaient été déclarées, par exemple dans le fichier robots.txt du site source ou à un autre endroit approprié.
- 49 La demanderesse aurait déclaré, dans ses mentions légales, une réserve d’utilisation valable en la forme, son pouvoir de le faire résultant du contrat général de mandat de gestion. Pour les œuvres litigieuses, ce pouvoir résulterait en outre des conventions complémentaires.
- 50 La demanderesse aurait également obligé valablement ses preneurs de licence, dans ses conditions tarifaires, à déclarer la réserve d’utilisation. YouTube aurait déclaré, pour les œuvres litigieuses, des réserves d’utilisation valables à un triple titre : par l’interdiction d’accès aux robots d’indexation (crawlers) dans son fichier robots.txt (pièce K 53), constituant une réserve lisible par machine reconnue au sens du § 44b al. 3 phrase 2 UrhG ; par l’interdiction du scraping dans ses conditions d’utilisation (pièce K 54) ; et par la mesure de protection technique du Rolling Cipher, à laquelle reviendrait la valeur déclarative d’une réserve d’utilisation lisible par machine.
- 51 En mettant son modèle, et donc également les œuvres originales stockées à l’intérieur du modèle, à la disposition des utilisateurs de son service, la défenderesse mettrait les œuvres à la disposition du public au sens des §§ 15 al. 2, 19a UrhG ; à titre subsidiaire, il s’agirait d’un cas non dénommé de communication au public au sens du § 15 al. 2 UrhG.

- 52 Le critère de l'accessibilité en tout lieu et à tout moment choisis serait rempli, dès lors que la défenderesse offrirait aux utilisateurs en Allemagne, et donc à un large public, un accès permanent au générateur de musique et au modèle sous-jacent, y compris à la mémoire interne des œuvres dans laquelle les œuvres litigieuses seraient mémorisées et donc reproduites, cet accès étant possible pour les utilisateurs depuis les lieux et aux moments de leur choix. La défenderesse n'aurait pas besoin de jouer un rôle central à cet égard, ce critère ayant été développé pour les exploitants de plateformes et n'étant pas applicable à une application logicielle intégrant un modèle d'IA.
- 53 D'autres actes de violation seraient intervenus par le biais des sorties des modèles. Les morceaux de musique générés litigieux constitueraient des transformations (Umgestaltungen) au sens du § 23 al. 1 phrase 1 UrhG, dans lesquelles les œuvres originales respectives resteraient reconnaissables. Les modifications apportées aux œuvres musicales rempliraient en outre les éléments constitutifs de la dénaturation au sens du § 14 UrhG.
- 54 Par les sorties litigieuses, la défenderesse réaliserait les éléments constitutifs de la reproduction au sens des §§ 15 al. 1 n° 1, 16 UrhG. Le développeur et fournisseur d'un modèle aurait la maîtrise du fait sur les reproductions résultant des sorties, et non l'utilisateur, qui générerait la sortie au moyen d'une simple requête.
- 55 L'exception du § 44a UrhG ne serait pas applicable. Même si la défenderesse ne stockait ses sorties que pendant quelques minutes sur les serveurs de son prestataire externe en Allemagne et dans la mémoire vive des terminaux des utilisateurs, ce stockage revêtirait une signification économique propre, ce qui ferait obstacle à l'application de l'exception au sens du § 44a UrhG in fine. En effet, la possibilité d'écouter immédiatement les morceaux de musique augmenterait considérablement l'utilité du générateur de musique.
- 56 Les sorties litigieuses devraient être qualifiées de mises à la disposition du public au sens du § 19a UrhG, à titre subsidiaire de cas non dénommé de communication au public au sens du § 15 al. 2 UrhG.
- 57 L'acte de communication serait caractérisé, des œuvres étant mises à la disposition d'un public de telle sorte que les membres de celui-ci puissent y accéder depuis les lieux et aux moments de leur choix. Le critère du rôle central examiné par la défenderesse ne serait pas pertinent, ce critère ne devant être examiné que dans le cadre de la responsabilité indirecte pour des violations du droit d'auteur commises par des tiers. Indépendamment de cela, la défenderesse aurait déterminé le fonctionnement du générateur de musique par le choix des données d'entraînement, elle connaîtrait le problème de la mémorisation, elle poursuivrait un but lucratif s'agissant de la mise à disposition de l'application et de la sortie concrète. Elle n'aurait pas non plus pris de mesures suffisantes pour prévenir les violations de droits.
- 58 Le critère du public au sens quantitatif serait rempli, le service de la défenderesse étant en principe accessible à toute personne disposant d'un accès à Internet et d'un terminal connecté à Internet. En outre, le service de la défenderesse compterait déjà plus d'un million d'abonnés payants. Une reproductibilité identique d'une sortie concrète ne serait pas nécessaire. En outre, le générateur de musique litigieux ne générerait pas des violations de droits par hasard, mais de manière fiable.
- 59 Le public au sens qualitatif serait également caractérisé, un public nouveau étant touché. Les œuvres seraient transformées, par l'entraînement du modèle, en œuvres mémorisées qui, à partir de ce moment, seraient mises à la disposition des utilisateurs du générateur de musique à des fins de création musicale. En outre, la transformation et l'introduction dans le modèle impliqueraient le recours à un procédé technique spécifique, clairement distinct de la communication d'origine.

- 60 La défenderesse ne bénéficierait pas de l'exonération de responsabilité prévue pour les fournisseurs de services d'hébergement en vertu de l'art. 6 § 1 DSA. D'une part, l'art. 6 DSA ne s'appliquerait pas aux actions en cessation ; d'autre part, la défenderesse ne serait pas un fournisseur d'hébergement, l'objet du litige n'étant pas la publication ultérieure par les utilisateurs des morceaux de musique générés, mais la mise à disposition du générateur de musique pour la création de morceaux de musique. Même à supposer applicable l'art. 6 § 1 DSA, la défenderesse ne bénéficierait pas de l'exonération de responsabilité, car elle aurait eu connaissance des informations illicites.
- 61 La demanderesse a étendu ses conclusions par mémoire du 21 octobre 2025 et les a adaptées par mémoire du 29 janvier 2026 ainsi que lors de l'audience de plaidoiries du 9 mars 2026, à la suite des indications données par la chambre.

- 62 La demanderesse conclut en dernier lieu, étant précisé que, s'agissant de l'œuvre « Mambo No. 5 », seuls les droits des adaptateurs sont invoqués, à savoir une violation du refrain : 1. La défenderesse est condamnée, sous peine d'une amende coercitive fixée par le tribunal pour chaque cas de contravention, pouvant aller jusqu'à 250 000 EUR, ou à défaut d'une contrainte par corps, ou d'une contrainte par corps allant jusqu'à six mois, de cesser : a) de reproduire, en tout ou en partie, sans le consentement de la demanderesse, les œuvres musicales jointes en liasse de pièces K 1, et/ou de les faire reproduire par des tiers, aa) (reproduction à des fins d'entraînement) aux fins de l'entraînement d'un modèle d'intelligence artificielle (IA) destiné à générer de la musique, et/ou bb) (reproduction dans le modèle) par le stockage sous forme de paramètres ou d'autres structures de données dans un tel modèle d'IA, comme cela s'est produit dans les modèles d'IA sous-tendant l'application d'IA Suno, dans les versions Suno 3.5 et 4, étant précisé que la demande 1. a) aa) porte sur des reproductions effectuées aux États-Unis et la demande 1. a) bb) sur des reproductions effectuées en Allemagne ; et/ou b) (mise à disposition du public par l'offre de Suno) de mettre à la disposition du public et/ou de communiquer au public, en tout ou en partie, en Allemagne, sans le consentement de la demanderesse, les œuvres musicales jointes en liasse de pièces K 1, dans le cadre de l'offre d'un modèle tel que décrit à la demande 1 a), ou dans le cadre d'une application de génération de musique mettant en œuvre un tel modèle, et/ou de faire accomplir ces actes par des tiers, étant précisé que la demande relative à la communication au public est formée à titre subsidiaire pour le cas où la demande relative à la mise à disposition du public serait rejetée ; et/ou c) (violations lors de la sortie) de reproduire et/ou de mettre à la disposition du public et/ou de communiquer au public, en Allemagne, sans le consentement de la demanderesse, des transformations des œuvres musicales jointes en liasse de pièces K 1, et/ou de faire accomplir ces actes par des tiers, comme cela s'est produit dans la liasse de pièces K 3, étant précisé que la demande relative à la communication au public est formée à titre subsidiaire pour le cas où la demande relative à la mise à disposition du public serait rejetée. 2. La défenderesse est condamnée à fournir à la demanderesse, en produisant un relevé ordonné, des informations sur l'étendue dans laquelle elle a accompli les actes décrits au point 1 s'agissant des œuvres musicales jointes en pièces K 1.1 à 1.3 et K 1.6, et sur les recettes qu'elle en a tirées, en indiquant a) le nombre et l'étendue des actes visés au point 1 et b) le chiffre d'affaires, cette demande étant formée sans limitation dans le temps s'agissant des actes décrits au point 1 a) aa), et, pour le surplus, avec la précision que les informations doivent être fournies pour tous les actes accomplis depuis le 1er juillet 2023. 3. Il est constaté que la défenderesse est tenue de réparer à la demanderesse tout le dommage qui lui est déjà résulté et/ou qui lui résultera encore des actes décrits au point 1 s'agissant des œuvres musicales jointes en pièces K 1.1 à 1.3 et K 1.6, à titre subsidiaire de restituer l'enrichissement sans cause tel qu'il résulte des informations fournies en application du point 2, cette demande étant formée avec les limitations temporelles mentionnées à la demande 2. 4. La demanderesse est autorisée à publier le dispositif du jugement, dans un délai de six semaines à compter de la force de chose jugée du jugement, dans l'édition du week-end de la *Süddeutsche Zeitung*, journal suprarégional, page 3, rubrique économie, au format quart de page en format paysage, aux frais de la défenderesse. 5. La défenderesse est condamnée à payer à la demanderesse des frais d'avocat précontentieux à hauteur de 5 049,70 EUR, majorés d'intérêts au taux de cinq points de pourcentage au-dessus du taux de base, à compter de la litispendance.
- 63 La défenderesse conclut au rejet de la demande.

- 64 La défenderesse affirme qu'il serait vraisemblable que la demanderesse ait conclu avec l'International Copyright Enterprise un contrat de mandat de gestion aux termes duquel elle lui aurait cédé intégralement la gestion des droits en ligne des auteurs relevant du répertoire de la demanderesse, y compris les droits des auteurs ici mentionnés. La licence des droits en ligne concernés serait exercée exclusivement par l'International Copyright Enterprise en cas d'utilisation multiterritoriale.
- 65 La défenderesse part du principe que la demanderesse aurait intégralement transféré la gestion des droits en ligne concernés de son répertoire aux États-Unis à la Harry Fox Agency.
- 66 La défenderesse aurait obtenu les données d'entraînement pertinentes pour les œuvres musicales ici litigieuses exclusivement auprès de YouTube, durant la période comprise entre le premier semestre 2023 et le premier semestre 2024. Sur YouTube, aucune réserve d'utilisation des titulaires de droits ou de la demanderesse elle-même n'aurait été déclarée, ni au niveau des morceaux de musique ni ailleurs sur le site (avec référence à des captures d'écran de vidéos YouTube des œuvres musicales litigieuses produites en pièce B 49). Le fichier robots.txt invoqué par la demanderesse n'aurait, en tout état de cause jusqu'en juin 2025, pas contenu la commande « Disallow : /file_download ».
- 67 Les données d'entraînement ne seraient ni contenues dans le modèle ni stockées dans celui-ci. Les poids et paramètres du modèle représenteraient des schémas appris mathématiquement et des caractéristiques généralisées tirées des données d'entraînement, telles que des relations syntaxiques, sémantiques et contextuelles. L'espace de stockage disponible dans les paramètres du modèle de la défenderesse serait, d'un point de vue purement mathématique, insuffisant pour stocker 1 % des données d'entraînement. À supposer que seul un extrait limité de données d'entraînement soit stocké dans le modèle (quod non), on ne comprendrait pas pourquoi les six morceaux de musique litigieux auraient été sélectionnés et stockés.
- 68 Dans le processus de mémorisation, des structures partielles d'un modèle se spécialiseraient dans la reconnaissance d'un exemple d'entraînement déterminé ou de parties des données d'entraînement à partir de leurs caractéristiques (sans nécessairement les stocker) et dans l'« apprentissage par cœur » de la réponse correspondante. La mémorisation désignerait ainsi un état du modèle dans lequel cela se serait produit. La régurgitation (Regurgitation) désignerait un comportement du modèle, à savoir la restitution, dans sa sortie, d'une copie exacte de données d'entraînement individuelles. La demanderesse n'aurait pas prouvé de régurgitations. Les effets de mémorisation se rapporteraient également au comportement des modèles, mais engloberaient non seulement la restitution de copies exactes de données d'entraînement, mais aussi des sorties ressemblant seulement à certaines données d'entraînement. Les effets de mémorisation ne prouveraient pas de mémorisation dans le modèle.
- 69 Lors de la tokenisation, des informations se perdraient, de sorte qu'aucun passage de l'enregistrement sonore original ne pourrait être reconstitué exactement à partir de l'abstraction numérique. Les mécanismes de sortie du générateur de musique lui-même, reposant sur une sélection probabiliste au sein du système, seraient précisément orientés vers une variance créative, et non vers une réplique déterministe.

- 70 Les sorties, déjà audibles pendant que la sortie complète est en cours de génération, ne seraient stockées que temporairement, pendant quelques minutes, sur les serveurs périphériques (Edge-Servern), afin de permettre le streaming immédiat du morceau, avant d'y être automatiquement supprimées. En Allemagne, il ne pourrait donc exister, tout au plus, qu'une copie éphémère de la sortie sur le serveur du prestataire externe, automatiquement supprimée après quelques minutes. Pour le stockage durable des sorties générées par l'utilisateur, la défenderesse n'utiliserait pas le prestataire externe employé pour le stockage des sorties pas encore entièrement générées, mais un autre service. Les serveurs correspondants se trouveraient aux États-Unis.
- 71 D'éventuelles similitudes dans les sorties seraient dues à des restrictions de l'espace de recherche induites par la requête, ainsi qu'à des schémas appris statistiquement. La requête serait une condition nécessaire de toute sortie. La demanderesse aurait effectué, sur plusieurs mois, un total de 338 tentatives de requêtes ciblées, en fournissant au modèle, au moyen des paroles originales complètes des chansons ainsi que d'indications détaillées de structure et de genre, un maximum d'informations contextuelles sur les œuvres originales. La saisie des paroles en tant que requêtes déterminerait le rythme, la mélodie du langage, l'accentuation des syllabes, la cadence acoustique et la prosodie des textes. En particulier, le nombre de syllabes, l'accentuation et le jeu de caractères imposeraient impérativement la structure rythmique et le contour mélodique. Le procédé de la demanderesse serait contraire à l'usage conforme à sa destination du générateur de musique. La saisie de paroles de chansons originales dans l'application ne constituerait pas un comportement d'utilisation régulier et habituel.
- 72 La défenderesse n'aurait eu connaissance d'aucune mémorisation prétendue dans son modèle.
- 73 La défenderesse aurait mis en place des filtres de paroles empêchant de manière fiable la saisie littérale de paroles de chansons protégées par le droit d'auteur. Elle aurait instauré une procédure de retrait (Takedown) permettant à des tiers de signaler des sorties susceptibles de violer le droit d'auteur. Il existerait des mesures de réduction des risques, telles que des restrictions à la saisie de noms d'artistes, de mentions de producteurs et de paroles de chansons, ainsi qu'au téléversement de fichiers audio. Les conditions d'utilisation constitueraient une mesure de protection efficace, dès lors qu'elles interdiraient l'utilisation de matériel protégé par le droit d'auteur et la génération de sorties susceptibles de porter atteinte aux droits de tiers.
- 74 La défenderesse est d'avis que la demande est irrecevable. La compétence internationale du tribunal saisi ferait défaut pour la demande formée au point 1 a) aa), qui porterait sur des actes d'entraînement accomplis exclusivement aux États-Unis, sans aucun lien avec le territoire national.
- 75 Le § 131 al. 2 VGG ne fonderait pas de compétence internationale des juridictions allemandes pour des situations purement étrangères. Cela résulterait du libellé de la disposition, de son sens et de sa finalité, ainsi que de son interprétation historique. En tant que norme plus spécifique, le § 131 VGG, qui fonderait une compétence exclusive pour les sociétés de gestion collective, primerait sur la norme du § 23 ZPO.
- 76 Les demandes formées aux points 1 et 2 ne satisferaient pas aux exigences de précision posées par le § 253 al. 2 n° 2 ZPO. Les liasses de pièces K 1 et K 3 ne seraient pas propres à concrétiser les violations du droit d'auteur alléguées. La demande formée au point 1 a) ne désignerait pas l'acte de violation avec une précision suffisante. Les demandes formées aux points 1 et 2 seraient imprécises du fait de l'emploi de notions nécessitant interprétation.
- 77 L'extension de la demande ne serait pas opportune.

- 78 La demande serait en outre non fondée. La demanderesse n'aurait pas qualité à agir au fond pour les prétentions invoquées. La demanderesse n'aurait pas produit de chaîne de droits complète pour les titres « Daddy Cool », « Rasputin » et « Mambo No. 5 A little bit of ». S'agissant des titres « Forever Young » et « Big in Japan », les conventions complémentaires seraient inefficaces faute de signature du troisième auteur FM, le § 8 al. 2 phrase 1 UrhG exigeant l'exercice conjoint des droits par tous les auteurs. Les conventions complémentaires produites seraient inefficaces, notamment en raison de versions contractuelles partiellement divergentes. En tant que conditions générales, elles seraient abusives au sens du § 307 al. 1, al. 2 n° 1 BGB. Dans le domaine des licences en ligne multiterritoriales européennes, seule l'International Copyright Enterprise serait habilitée à gérer les droits des auteurs. Pour faire valoir les droits concernés aux États-Unis, seule la Harry Fox Agency aurait qualité à agir au fond.
- 79 Aucune des œuvres musicales litigieuses ne serait protégée par le droit d'auteur, car elles n'atteindraient pas le seuil de création et l'originalité requis.
- 80 L'entraînement, auquel le droit américain serait applicable, constituerait un cas d'usage loyal (fair use) au sens du 17 U.S.C. § 107. Les deux seules décisions de justice américaines rendues à ce jour sur cette question — *Bartz v. Anthropic* et *Kadrey v. Meta* — auraient constaté de manière concordante que l'utilisation d'œuvres protégées par le droit d'auteur pour l'entraînement de modèles génératifs constituerait une utilisation hautement transformative. La génération de sorties utilisant des éléments stylistiques ou autrement non protégeables des œuvres musicales ne remettrait pas en cause le caractère transformatif. Les sorties litigieuses prétendument similaires ne pourraient pas être constitutives d'une violation, dès lors qu'elles auraient été obtenues sur requête de représentants de la demanderesse. La défenderesse aurait mis en place des mécanismes de protection destinés à empêcher la restitution de matériel protégé par le droit d'auteur. L'utilisation d'œuvres protégées par le droit d'auteur par la défenderesse viserait uniquement à extraire des informations sur le style musical, la structure et les relations, afin de développer son générateur de musique, et non à reproduire des enregistrements originaux destinés à l'écoute. Les œuvres litigieuses auraient déjà été publiées. La copie aurait été proportionnée à la finalité transformative et n'aurait pas été excessive. Dans la mesure où la demanderesse affirme que ses membres auraient subi des dommages de marché du fait que la défenderesse n'aurait versé aucune redevance de licence pour l'utilisation d'œuvres protégées par le droit d'auteur en tant que données d'entraînement, cela ne constituerait pas un dommage juridiquement pertinent. La demanderesse, à qui incombait la charge de la preuve à cet égard, n'aurait pas prouvé que les utilisateurs joueraient et écouterait les morceaux de musique générés par l'IA, quasiment identiques, au lieu des œuvres originales. L'utilité publique du générateur de musique l'emporterait en outre sur d'éventuels effets de marché.
- 81 La défenderesse n'aurait pas obtenu les données d'entraînement de manière illicite. La prétention alléguée fondée sur 17 U.S.C. § 1201(a) serait infondée, cette disposition ne visant que le contournement des mesures de contrôle d'accès. Or, le Rolling Cipher ne restreindrait pas l'accès aux œuvres disponibles sur YouTube. Il s'agirait d'une mesure de contrôle de la copie, dès lors qu'il aurait pour objet d'empêcher le téléchargement non autorisé.
- 82 Une action en cessation permanente fondée sur le droit américain supposerait la réunion de quatre autres critères, dont la demanderesse n'aurait pas rapporté la preuve : il n'existerait aucun dommage imminent et irréparable, une indemnisation pécuniaire constituerait une voie de droit adéquate de substitution, les considérations d'équité et l'intérêt public n'exigeraient pas la cessation, et la juridiction saisie ne disposerait pas des éléments de fait nécessaires pour appliquer le standard d'équité du droit américain.

- 83 Le droit américain ne prévoirait aucun droit à l'information de nature substantielle ; seul le droit procédural réglementerait l'échange réciproque d'informations au moyen des mécanismes de discovery.
- 84 Dans la mesure où la demanderesse invoquerait le droit d'auteur allemand, aucune atteinte au droit d'auteur ne serait imputable au modèle.
- 85 Les caractéristiques de certaines sorties prises isolément ne permettraient pas d'inférer un contenu supposé des paramètres du modèle. Les conditions d'une preuve par apparence (*Anscheinsbeweis*) ne seraient pas réunies, faute d'existence de la règle d'expérience postulée par la demanderesse. La défenderesse ne serait pas davantage soumise à une charge secondaire d'allégation (*sekundäre Darlegungslast*), dès lors qu'elle aurait exposé de façon exhaustive le fonctionnement du modèle.
- 86 Les requêtes formulées par la demanderesse pour générer les sorties seraient contextualisantes et donc élaborées. Il serait exclu d'en déduire que l'œuvre originale serait fixée dans le modèle. La sortie résulterait de contributions complexes de l'utilisateur, affinées de manière itérative par la demanderesse elle-même, de sorte que le lien d'imputation serait rompu par l'intervention, ciblée, du fait de l'utilisateur.
- 87 Les poids et paramètres incorporés dans un modèle entraîné ne contiendraient aucune reproduction (*Vervielfältigung*) pertinente au regard du droit d'auteur des œuvres d'entraînement. Ils seraient au contraire neutres du point de vue du droit d'auteur, car il ne s'agirait que de motifs extraits et exprimés mathématiquement, reflétant des corrélations statistiques ainsi que des règles et enseignements musicaux généraux, sans contenir les données de départ.
- 88 Ferait défaut une fixation matérielle, pertinente au regard du droit d'auteur, des éléments protégeables des œuvres. Une reproduction ne serait caractérisée que lorsqu'une forme d'expression d'une œuvre protégée par le droit d'auteur, identifiable de manière objective et précise, serait fixée sur un support d'information concret et pourrait être rendue reconnaissable, directement ou indirectement, pour le récepteur moyen. Cette identifiabilité ne saurait dépendre du contexte d'utilisation.
- 89 Les éléments fondant la protection présents dans les paramètres ne seraient perceptibles ni directement ni indirectement. Un observateur moyen ne disposerait ni de la possibilité d'en prendre connaissance ni des compétences techniques nécessaires pour examiner l'architecture du modèle et reconstituer ou rendre perceptibles les paramètres. Il n'existerait aucun dispositif de lecture s'apparentant à un « lecteur de paramètres ». Une ressemblance pourrait résulter de choix probabilistes de cheminement opérés par le modèle lors de la génération. Des processus de perception techniquement opaques, peu fiables et non reproductibles de manière régulière, relevant de simples dépendances de trajectoire de nature probabiliste, ne satisferaient pas aux exigences posées par la Cour de justice de l'Union européenne quant à une forme des éléments protégés de l'œuvre objectivement précise, clairement identifiable et fondée de manière autonome, susceptible d'être reproduite un nombre indéfini de fois.
- 90 L'exception (*Schranke*) prévue à l'article 44b UrhG ne serait déjà pas applicable en ses éléments constitutifs, car les paramètres produits lors de l'entraînement du modèle n'incorporeraient que les résultats d'une analyse automatisée, et non l'œuvre elle-même, de sorte qu'ils ne constitueraient pas des reproductions. En tout état de cause, les reproductions et les éventuelles adaptations (*Bearbeitung*) seraient couvertes par l'exception de fouille de textes et de données. Le libellé, l'économie et la finalité de l'article 44b UrhG engloberaient la reproduction des données collectées à des fins de fouille de textes et de données à tout moment. Il serait indifférent que la reproduction intervienne pendant l'entraînement ou dans des processus en aval.

- 91 La réserve d'utilisation déclarée par la demanderesse ne satisferait pas aux exigences de forme de l'article 44b, al. 3, phrase 2, UrhG, cette réserve devant être exprimée de manière expresse et sous une forme lisible par machine. En outre, la réserve d'utilisation figurant dans les mentions légales du site internet de la demanderesse n'aurait pas été placée au bon endroit, dès lors qu'elle n'aurait pas été repérable par les processus de consultation et de collecte pertinents ni rattachée à l'œuvre concrète concernée.
- 92 La demanderesse supporterait la charge de l'allégation et de la preuve (Darlegungs- und Beweislast) qu'au moment de la collecte des données sur YouTube, une réserve d'utilisation lisible par machine existait pour chacune des œuvres musicales litigieuses. En tout état de cause, YouTube, simple titulaire de droits d'utilisation simples, n'aurait pas pu déclarer valablement une réserve d'utilisation. La demanderesse n'aurait ni exposé ni prouvé qu'elle aurait habilité et obligé YouTube à déclarer une telle réserve. Le tarif VR-OD 15 invoqué par la demanderesse à cet égard serait dénué de pertinence, ce tarif ne couvrant que les diffusions audiovisuelles en direct et les flux linéaires.
- 93 L'article 53, paragraphe 1, sous c), du règlement IA fixerait le champ d'application de l'article 4 de la directive DSM. En établissant et en publiant un résumé suffisamment détaillé des contenus utilisés pour l'entraînement du modèle d'IA à usage général, selon un modèle mis à disposition par le Bureau de l'intelligence artificielle conformément à l'article 53, paragraphe 1, sous d), du règlement IA, tout ce qui serait nécessaire au respect du droit d'auteur aurait été accompli, et l'obtention d'une licence pour les œuvres protégées par le droit d'auteur utilisées ne serait pas requise.
- 94 Aucun risque de réitération (Wiederholungsgefahr) ne serait caractérisé, le prétendu stockage unique des œuvres musicales dans le modèle constituant un acte achevé, intervenu lors de la mise en service initiale du modèle. Un risque de réitération relatif à un tel stockage serait exclu, la demanderesse n'ayant pas allégué que la défenderesse construirait et mettrait en service un autre modèle de cette manière.
- 95 Le simple fait de proposer le générateur de musique ne constituerait pas, en soi, une mise à disposition du public, l'œuvre protégée par le droit d'auteur ne se trouvant pas dans la sphère de contrôle du fournisseur. La défenderesse ne remplirait pas les conditions posées par le droit de l'Union pour caractériser un rôle central du seul fait de la mise à disposition du générateur de musique en tant que tel. La défenderesse n'aurait pas permis, de propos délibéré et en connaissance de cause, l'accès à du contenu protégé par le droit d'auteur pour un public réceptif. Le rôle central incomberait à la demanderesse, qui aurait cherché délibérément à faire apparaître les œuvres originales les plus diverses. La défenderesse n'aurait favorisé l'accessibilité de contenus contrefaisants ni par des choix de sélection, ni par des outils particuliers, ni par la conception de son modèle économique. Le générateur de musique serait conçu pour créer de nouveaux contenus autonomes, et non pour extraire de prétendues œuvres originales qu'il contiendrait.
- 96 Ferait en outre défaut une mise à disposition à destination d'un public au sens de l'article 19a UrhG et de l'article 3, paragraphe 1, de la directive InfoSoc. La demanderesse n'aurait déjà pas exposé de manière circonstanciée que les œuvres musicales concrètes en cause auraient été accessibles de manière identique à une pluralité de personnes. Aucune consultation depuis un lieu et à un moment choisis individuellement par le destinataire ne serait par ailleurs possible. Le générateur de musique ne proposerait à aucun moment une œuvre déterminée de manière adressable. Un accès hypothétique à l'œuvre ne pourrait tout au plus être tenté qu'au moyen d'un prompting substantiel. Cette démarche serait aléatoire, non standardisée, et ne conduirait pas de manière fiable à une sortie identique à l'œuvre.

- 97 Il n’y aurait pas non plus d’atteinte au droit d’auteur du fait des sorties du modèle. Les sorties litigieuses devraient être qualifiées non pas de transformation (Umgestaltung) au sens de l’article 23, al. 1, phrase 1, UrhG, mais d’adaptation libre au sens de l’article 23, al. 1, phrase 2, UrhG, faute de reconnaissabilité des éléments fondant la protection. Il n’y aurait pas davantage de dénaturation au sens de l’article 14 UrhG.
- 98 La responsabilité de la sortie générée par la demanderesse incomberait non pas à la défenderesse, mais à la seule demanderesse en sa qualité d’utilisatrice. Les requêtes de la demanderesse auraient été complexes, dès lors qu’elles comportaient la saisie de l’intégralité des paroles, assortie d’indications de structure et du choix du genre. Le comportement de la demanderesse en tant qu’utilisatrice, délibérément orienté vers la commission d’une atteinte, ne serait pas imputable à la défenderesse. La simple mise à disposition d’une infrastructure ou d’un logiciel ne fonderait pas la qualité d’auteur de l’atteinte dans le chef du fournisseur.
- 99 Même en cas de communication directe, les conditions d’une communication intentionnelle, en pleine connaissance des conséquences, et d’un rôle central de la personne procédant à la communication devraient être réunies. La connaissance abstraite de la possibilité d’utilisations contrefaisantes ne suffirait pas à caractériser un acte de communication.
- 100 Les sorties n’atteindraient aucun public. Dès lors que les sorties générées ne seraient mises à la disposition d’autres utilisateurs qu’après validation par l’utilisateur, et que la saisie d’une même requête ne permettrait pas de produire de manière fiable un résultat déterminé et reproductible, aucune reproductibilité au sens juridique ne serait caractérisée.
- 101 En tout état de cause, une reproduction serait licite en application de l’article 44a, n° 2, UrhG. Les actes de reproduction provisoire réalisés dans la mémoire vive des utilisateurs ainsi que, le cas échéant, sur un serveur Modal situé en Allemagne, seraient licites, dès lors qu’ils seraient seulement transitoires, qu’ils constitueraient une partie intégrante et essentielle d’un procédé technique, qu’ils auraient pour seule fin de permettre la jouissance licite de l’œuvre par l’utilisateur au sens de l’article 44a, n° 2, UrhG, et qu’ils seraient dépourvus de portée économique propre.
- 102 Une mise à disposition du public ou une communication de transformations des œuvres musicales par des sorties générées par les utilisateurs ne serait concevable que par l’intermédiaire du service de diffusion en continu de musique, lequel n’est pas l’objet du présent litige. La défenderesse exploiterait une plateforme et n’agirait pas en qualité de fournisseur de contenus.
- 103 La défenderesse bénéficierait, pour les contenus générés par les utilisateurs, de l’exonération de responsabilité prévue par le régime de sphère de sécurité (safe harbour) de l’article 6 du règlement DSA.
- 104 Il n’existerait aucun droit à la publication du jugement, la procédure étant conduite avec un retentissement public et le public étant déjà suffisamment informé.
- 105 La mise en demeure de la demanderesse (pièce K 4) aurait été rédigée en des termes si superficiels qu’il n’aurait pas été possible pour la défenderesse d’identifier, sur ses systèmes, les atteintes alléguées.
- 106 La défenderesse a excipé de la tardiveté des allégations de la demanderesse figurant dans le mémoire du 3 mars 2026, relatives à la reconnaissabilité des éléments protégeables des œuvres musicales dans les sorties incriminées.
- 107 Des ordonnances relatives à la confidentialité ont été rendues le 16 février 2026 (fol. 850/852 du dossier), le 3 mars 2026 (fol. 964/965 du dossier) et le 6 mars 2026 (fol. 1205/1206 du dossier).

- 108 La chambre a débattu de l'affaire au fond et procédé à l'instruction lors de l'audience publique du 9 mars 2026. Le témoin ... a été entendu ; l'ensemble des titres musicaux produits dans les pièces K 1 et K 3 ont été diffusés à voix haute et écoutés. S'agissant du résultat de l'instruction, il est renvoyé au procès-verbal de l'audience publique du 9 mars 2026 (fol. 1209/1214 du dossier).
- 109 Après la clôture des débats du 9 mars 2026, la demanderesse a déposé, le 21 mai 2026, un mémoire non autorisé après clôture. Les allégations de la défenderesse figurant dans le mémoire du 7 avril 2026 excèdent le cadre pour lequel un délai de dépôt d'un mémoire après clôture des débats lui avait été accordé.
- 110 Pour le surplus de l'exposé du litige (Tatbestand), il est renvoyé aux mémoires des conseils des parties, ainsi qu'à leurs pièces, et au procès-verbal de l'audience publique du 9 mars 2026. Motifs de la décision
- 111 La demande, recevable, se révèle fondée pour l'essentiel. La demanderesse est titulaire des prétentions invoquées, en raison de l'atteinte portée aux droits d'exploitation d'auteur, à l'exception de l'atteinte au droit de mise à disposition du public. A.
- 112 La demande est recevable.
- 113 I. Le Landgericht München I (tribunal régional de Munich I) est internationalement et territorialement compétent pour connaître de la demande dirigée contre la défenderesse, qui a son siège aux États-Unis d'Amérique.
- 114 1. La compétence internationale et territoriale du Landgericht München I résulte, pour les actes de contrefaçon invoqués sur le territoire de la République fédérale d'Allemagne, de l'article 131, al. 1, phrase 1, VGG, combiné avec l'article 32 ZPO.
- 115 À défaut de convention internationale applicable, la compétence internationale se détermine selon les règles de compétence autonomes du droit allemand. Celles-ci comportent le principe non écrit de la double fonctionnalité (Grundsatz der Doppelfunktionalität), selon lequel la compétence territoriale permet de déduire la compétence internationale (cf. BGH, 2 juin 2022, I ZR 140/15, point 22 – YouTube II ; BGH, 21 avril 2016, I ZR 43/14, point 18 – An Evening with Marlene). Le principe de la double fonctionnalité s'applique non seulement aux règles de compétence de la ZPO, mais également aux fors prévus par d'autres lois nationales (cf. BGH, 8 novembre 2017, IV ZR 551/15, point 9 et suiv., pour l'article 215 VVG ; Hau in : Zöller, ZPO, 36e éd., 10/2025, EuIZPR, point 50).
- 116 L'article 131, al. 1, phrase 1, VGG prévoit, pour les actions des sociétés de gestion collective en raison d'une atteinte aux droits de gestion qui leur sont conférés, un for exclusif au lieu du for général de l'auteur de l'atteinte ou au tribunal du lieu de l'atteinte, ce dernier étant lui-même déterminé conformément à l'article 32 ZPO (cf. Dreier/Schulze/Raue, 8e éd. 2025, VGG § 131, point 2 ; Schricker/Loewenheim/Reinbothe, 6e éd. 2020, VGG § 131, point 4). En application de l'article 32 ZPO, il suffit, pour fonder la compétence, d'une allégation cohérente de faits dont il résulte un acte de contrefaçon commis dans le ressort du tribunal (cf. BGH, 21 avril 2016, I ZR 43/14, point 17 – An Evening with Marlene). La demanderesse, en sa qualité de société de gestion collective, expose que la défenderesse proposerait son générateur de musique — lequel commettrait les atteintes litigieuses et générerait en particulier des sorties contrefaisantes — dans toute l'Allemagne, et donc également à Munich.
- 117 Au demeurant, la défenderesse n'a soulevé aucune exception d'incompétence s'agissant des actes de contrefaçon allégués sur le territoire de la République fédérale d'Allemagne.
- 118 2. La compétence internationale et territoriale du Landgericht München I résulte, pour les actes de contrefaçon invoqués sur le territoire des États-Unis d'Amérique, de l'article 131, al. 1, phrase 1, et al. 2, VGG, combiné avec l'article 32 ZPO.

- 119 La demanderesse peut, devant le Landgericht München I — compétent pour les actes de contrefaçon commis sur le territoire de la République fédérale d'Allemagne en application de l'article 131, al. 1, phrase 1, VGG, combiné avec l'article 32 ZPO —, faire valoir également, en vertu de la règle de concentration de l'article 131, al. 2, VGG, les prétentions dirigées contre la défenderesse qui résultent d'actes de contrefaçon commis sur le territoire des États-Unis d'Amérique.
- 120 a. Lorsque plusieurs juridictions sont compétentes pour plusieurs litiges opposant une société de gestion collective au même auteur de l'atteinte, celle-ci peut, conformément à l'article 131, al. 2, VGG, faire valoir l'ensemble de ses prétentions devant l'une de ces juridictions. Cette règle de concentration facilite l'action en justice de la société de gestion collective, qui, dans la mesure où un même auteur de l'atteinte a commis plusieurs actes de contrefaçon, peut choisir entre les différents lieux du fait générateur ou du dommage (cf. Schricker/Loewenheim/Reinbothe, 6e éd. 2020, VGG § 131, point 6). La seule condition en est l'identité de la personne de l'auteur de l'atteinte ; une identité des actes de contrefaçon commis dans les différents ressorts n'est pas requise (cf. BeckOK UrhR/Freudenberg, 50e éd., 1er juin 2026, VGG § 131, point 5).
- 121 b. La disposition de l'article 131, al. 2, VGG doit être appliquée de manière doublement fonctionnelle à la compétence internationale (cf. Dreier/Schulze/Raue, 8e éd. 2025, VGG § 131, point 1a).
- 122 aa. Contrairement à ce que soutient la défenderesse, l'article 131, al. 2, VGG ne suppose pas qu'une compétence internationale ait déjà été établie avant que ne naisse le droit d'option de la société de gestion collective. Bien au contraire, il résulte de l'article 131, al. 2, VGG, comme des autres règles nationales instituant une compétence territoriale, qu'en application du principe de la double fonctionnalité, une compétence internationale s'ajoute à la compétence territoriale.
- 123 Le libellé de la norme ne permet pas de déduire l'exigence, invoquée par la défenderesse, d'une motivation distincte de la compétence internationale. L'article 131, al. 2, VGG dispose : « Si, en application de l'al. 1er, phrase 1, plusieurs juridictions sont compétentes pour plusieurs litiges dirigés contre le même auteur de l'atteinte, la société de gestion collective peut faire valoir l'ensemble de ses prétentions devant l'une de ces juridictions. » L'article 131, al. 1, phrase 1, VGG énonce : « Pour les litiges relatifs aux prétentions d'une société de gestion collective en raison d'une atteinte à un droit d'utilisation ou à un droit de consentement dont elle assure la gestion, est exclusivement compétente la juridiction dans le ressort de laquelle l'acte de contrefaçon a été commis, ou celle du for général de l'auteur de l'atteinte. » Il ne ressort pas de la disposition que le lieu de commission de chacun des actes de contrefaçon doive se situer sur le territoire de la République fédérale d'Allemagne. Si aucun des lieux de commission ne se situait sur le territoire de la République fédérale d'Allemagne, il n'existerait ni compétence territoriale ni compétence internationale.
- 124 bb. L'application faite en l'espèce, pour fonder la compétence, de l'article 131, al. 1, phrases 1 et 2, VGG est — contrairement à ce que soutient la défenderesse — compatible avec une interprétation historico-téléologique de la norme. L'intention du législateur était, d'une part, d'ouvrir à l'auteur de l'atteinte le for du lieu de l'acte de contrefaçon et, d'autre part, de faciliter l'action en justice de la société de gestion collective, par la concentration sur un seul for, lorsque l'auteur de l'atteinte commet des actes de contrefaçon en plusieurs lieux.

- 125 Le VGG s'est substitué à l'UrhWG en vertu de la loi relative à la gestion des droits d'auteur et des droits voisins par les sociétés de gestion collective du 24 mai 2016 (BGBl. I, p. 1190 et suiv.). Hormis une modification purement rédactionnelle, l'article 131 VGG correspond à la disposition de l'article 17 UrhWG (cf. Schricker/Loewenheim/Reinbothe, 6e éd. 2020, VGG § 131, point 2). Il ressort de l'exposé des motifs du 23 mars 1962 que l'introduction de l'article 17 UrhWG a été motivée par la jurisprudence antérieure des juridictions berlinoises, qui, dans les litiges relatifs au droit d'auteur pour exécution musicale non autorisée, retenaient systématiquement le siège de la société de gestion collective comme for compétent en application de l'article 32 ZPO. Le législateur entendait remédier, par l'article 17 UrhWG, à cette situation défavorable aux organisateurs, en instituant le for du lieu de l'acte de contrefaçon (cf. BT-Drs. IV/271, p. 19).
- 126 Afin de ne pas rendre excessivement difficile l'action en justice de la société de gestion collective du fait de l'instauration de la compétence au lieu de l'atteinte, une règle spéciale a été instituée à l'article 17, al. 2, UrhWG, selon laquelle plusieurs actes de contrefaçon commis en différents lieux peuvent être invoqués devant le même for. L'exposé des motifs mentionnait à cet égard le cas d'un « organisateur itinérant, se déplaçant de lieu en lieu », qui commet de manière répétée des atteintes en différents endroits (cf. BT-Drs. IV/271, p. 19). Il ne résulte pas de cet exposé des motifs une limitation de l'application de l'article 17 UrhWG aux seuls organisateurs itinérants (cf. BGH, 14 mai 1969, I ZR 24/68 – Festzeltbetrieb), la norme n'étant pas formulée pour cette seule configuration particulière, mais délibérément conçue de façon abstraite. Elle ne se rattache, tout comme l'article 131, al. 2, VGG qui lui correspond, qu'à la personne de l'auteur de l'atteinte, et non à une identité des actes de contrefaçon qu'il a commis dans les différents ressorts. La société de gestion collective peut donc également faire valoir conjointement, dans une même procédure devant l'une des juridictions compétentes au choix, des actes de contrefaçon distincts et indépendants les uns des autres, commis par le même auteur de l'atteinte (cf. BeckOK UrhR/Freudenberg, 47e éd., 1er septembre 2025, VGG § 131, point 5).
- 127 La facilitation de l'action en justice pour les sociétés de gestion collective, résultant de la concentration de compétence instituée par l'article 131, al. 2, VGG, peut se justifier par leur statut particulier (cf. Lutzi, Conflict of Law.net, 10 mars 2026, <https://conflictoflaws.net/2026/muscles-frommunichhow-germancourts-might-stopus-companies-fromviolating-copyrightthrough-ai-training/>). Les sociétés de gestion collective sont des organismes dont l'objet exclusif est la gestion collective des droits d'auteur et des droits voisins pour le compte de plusieurs titulaires de droits. Elles sont soumises, ainsi qu'il résulte notamment des articles 9 et suivants, 27, 34 et suivants VGG, à des dispositions particulières de réglementation. Une application doublement fonctionnelle de l'article 131, al. 2, VGG, dont le champ d'application n'est ouvert qu'aux sociétés de gestion collective, ne conduit donc pas à une extension excessive de la compétence des juridictions allemandes. De même, une qualité pour agir volontaire (gewillkürte Prozessstandschaft) de la demanderesse en tant que société de gestion collective ne conduit pas non plus à une compétence étendue, dès lors qu'elle ne peut exercer une telle qualité que si elle justifie d'un intérêt propre digne de protection à cet égard.
- 128 L'application générale de l'article 131, al. 2, VGG comme fondement de compétence s'impose en outre pour des raisons d'économie de la procédure et de bonne administration de la justice, lesquelles servent l'intérêt public et valent également dans le contexte international (cf. Geimer-Schütze, NJW 1988, 3088, 3090).

- 129 cc. L'application à double fonction de l'article 131 VGG est — contrairement à l'avis de la défenderesse — conforme au droit international public. La doctrine internationale de la juridiction, reconnue par le droit coutumier, distingue la juridiction to prescribe, la juridiction to adjudicate et la juridiction to enforce (cf. Noll, ZaöRV 2022, 333, 335 s.). Seule la juridiction to enforce, c'est-à-dire l'exécution des jugements, est régie par le principe de territorialité ; elle n'est donc licite en droit international que sur le territoire de l'État qui exerce la contrainte, ou avec l'accord de l'État étranger concerné (cf. Kuschel, ZUM 2025, 174, 180). Or l'article 131 VGG ne concerne pas la juridiction to enforce : disposition légale, il détermine la compétence et relève ainsi du pouvoir normatif (juridiction to prescribe) et du pouvoir de décision (juridiction to adjudicate). Ces compétences ne se fondent pas seulement sur le principe de territorialité, mais aussi sur un autre point de rattachement (genuine link). Le lien particulier avec l'État qui réglemente peut résulter d'un effet indirect sur le territoire national (principe des effets), de l'atteinte portée à ses propres ressortissants (principe de personnalité), de la menace pesant sur des biens juridiques importants de cet État (principe de protection) ou d'un comportement universellement réprouvé (principe d'universalité) (cf. Mills, 84 BYIL (2014) 187, 197). L'article 131, al. 2, VGG facilite l'action en justice d'une société de gestion collective qui assure la gestion collective des droits d'auteur et des droits voisins pour plusieurs titulaires de droits.
- 130 Le lien particulier résulte donc du principe de protection reconnu en droit international.
- 131 L'argument de la défenderesse selon lequel une application à double fonction de l'article 131, al. 2, VGG méconnaîtrait le principe de la loi du pays de protection, ancré en droit international, est erroné. Ce principe ne règle pas la question de la compétence juridictionnelle, mais la question distincte de savoir quel droit matériel s'applique à l'atteinte dans les situations transfrontalières. Selon le principe de la loi du pays de protection, les prétentions fondées sur le droit d'auteur ou sur les droits voisins s'apprécient selon le droit du pays de protection, c'est-à-dire selon le droit de l'État pour le territoire duquel la protection de la propriété intellectuelle est revendiquée (cf. BeckOK UrhR/Lauber-Rönsberg, 48e éd., 1er décembre 2025, UrhG, conflits de lois et compétence internationale, n° 7).
- 132 dd. La défenderesse invoque un prétendu principe général selon lequel les règles de compétence instituant une exception à la compétence du domicile du défendeur devraient être interprétées restrictivement. Les arrêts de la CJUE et de la Cour fédérale de justice qu'elle cite à cet effet n'énoncent pas un tel principe : ils refusent seulement d'étendre la compétence décisionnelle d'une juridiction compétente pour des prétentions délictuelles à d'autres prétentions, non délictuelles, au titre d'un for général de la connexité (cf. CJUE, 27 septembre 1988, aff. 189/87, n° 19 s. ; BGH, 28 février 1996, XII ZR 181/93, n° 17 ; BGH, 10 décembre 2002, X ARZ 208/02, n° 19). Tel n'est pas le cas en l'espèce. Pour ses prétentions exclusivement délictuelles, la demanderesse s'appuie, avec l'article 131, al. 2, VGG, sur une norme légale spéciale qui fonde la compétence territoriale et internationale lorsque les lieux de commission sont distincts.
- 133 L'invocation par la défenderesse de l'arrêt de la Cour fédérale de justice du 14 juin 1965, GSZ 1/65, dont elle entend tirer une interprétation restrictive de la compétence en raison de l'intérêt particulier, digne de protection, qu'elle aurait à conduire la procédure dans son pays d'origine, n'est pas davantage compréhensible. Dans cette décision, la Cour fédérale de justice s'est bornée à préciser qu'une voie de recours peut être fondée sur l'admission erronée de la compétence internationale (op. cit., n° 10 s.). Elle ne s'est en revanche pas prononcée sur l'interprétation des règles de compétence.

- 134 c. Si l'on voulait, pour éviter une extension excessive des compétences, exiger un rattachement suffisant au territoire national, conformément à la jurisprudence de la Cour fédérale de justice relative à l'article 23 ZPO (cf. BGH, 2 juillet 1991, XI ZR 206/90, n° 17; BGH, 13 décembre 2012, III ZR 282/11, n° 16), ce rattachement serait établi : la demanderesse a son siège en République fédérale d'Allemagne, elle fait valoir les droits d'autrices et d'auteurs majoritairement allemands, et il existe un lien étroit, quant au fond, entre les actes de violation invoqués, nationaux et étrangers.
- 135 **II. Les conclusions de la demande sont suffisamment précises au sens de l'article 253, al. 2, n° 2, ZPO.**
- 136 Selon l'article 253, al. 2, n° 2, ZPO, une conclusion en cessation doit être rédigée assez clairement pour que l'objet du litige et l'étendue du pouvoir d'examen et de décision du tribunal au sens de l'article 308, al. 1, ZPO soient délimités de façon reconnaissable, pour que le défendeur puisse ainsi se défendre de manière exhaustive et pour que la décision sur ce qui lui est interdit ne soit pas, en définitive, laissée au tribunal de l'exécution (cf. BGH, 14 juillet 2022, I ZR 97/21, n° 12). La précision est en règle générale suffisante lorsque la conclusion se réfère à l'acte de violation concret et laisse reconnaître sans ambiguïté, au moins à la lecture des allégations de la demande, dans quels éléments du comportement incriminé doivent résider le fondement et le point de rattachement de la violation et, partant, de l'injonction de cessation (ibid.).
- 137 En application de ces critères, la demande se révèle aussi précise que possible et n'est moins précise que là où cela ne peut être évité, de sorte que les imprécisions qui en découlent doivent être admises (cf. Cepl/Voß/Zigann/Werner, 3e éd. 2022, ZPO § 253, n° 196).
- 138 1. Les conclusions et les mémoires de la demanderesse déterminent avec une clarté suffisante quels actes de violation elle attaque : la reproduction des œuvres musicales litigieuses lors de l'entraînement du modèle, leur reproduction dans le modèle, leur mise à disposition du public et, à titre subsidiaire, leur communication au public par l'offre du modèle, ainsi que leur mise à disposition du public et, à titre subsidiaire, leur communication au public de même que leur reproduction par les sorties litigieuses. Dans la dernière version de ses conclusions, la demanderesse s'est chaque fois référée aux actes de violation concrets : pour les reproductions alléguées lors de l'entraînement et dans le modèle, aux atteintes commises dans les modèles 3.5 et 4 ; pour les actes de violation attaqués au moyen des sorties, par renvoi aux sorties documentées à la pièce K 3. La demanderesse a précisé et clarifié la portée territoriale (mémoire du 12 décembre 2025, p. 92, feuillet 315 du dossier) : la conclusion du point 1 a) aa) porte sur des actes commis aux États-Unis d'Amérique, les conclusions des points 1 a) bb), 1 b) et 1 c) sur des actes commis en République fédérale d'Allemagne. Pour les conclusions des points 2 et 3, le rattachement territorial résulte du renvoi aux conclusions du point 1. La défenderesse a correctement identifié les différents actes de violation attaqués et s'est défendue à l'égard de l'ensemble des actes de violation invoqués.
- 139 2. La conclusion de la demande est suffisamment précise au regard de l'emploi des termes appelant une interprétation que sont « en partie », « œuvres musicales », « transformations », « stockage sous forme de paramètres ou d'autres structures de données », « nombre », « ampleur » et « recettes ».

- 140 L'emploi, dans la conclusion de la demande, de termes appelant une interprétation est admissible lorsque leur sens ne fait pas litige entre les parties et que des critères objectifs de délimitation existent, ou lorsque le demandeur décrit ce terme de façon suffisamment concrète, le cas échéant en l'illustrant d'exemples, ou encore lorsqu'il oriente sa prétention sur l'acte de violation concret (cf. BGH, 2 juin 2022, I ZR 140/15, n° 27 et suiv. — YouTube II). En l'espèce, il peut être attendu et exigé de la défenderesse qu'elle apprécie, à l'aide des actes de violation concrets visés et des explications clarificatrices, si d'autres actes de violation, non expressément repris au cas par cas dans la conclusion, relèvent du dispositif d'interdiction. En détail :
- 141 a. Au plus tard à la lecture des allégations de la demande (mémoire du 17 décembre 2025, p. 93, feuillet 316 du dossier), il apparaît clairement que le terme « en partie », employé dans la conclusion aux points 1 a) et b), vise l'exploitation de parties d'œuvres. Ce terme est repris littéralement à l'article 2, sous a), de la directive InfoSoc, qui dispose que les auteurs ont le droit exclusif d'autoriser ou d'interdire la reproduction, en tout ou en partie, de leurs œuvres. Le terme de transformation, quant à lui, figure à l'article 23, al. 1, phrase 1, UrhG. En tout état de cause, la demanderesse a orienté sa demande de cessation sur les actes de violation concrets figurant à la pièce K 3, de sorte que celle-ci permet d'apprécier quels actes sont couverts par les conclusions en cessation.
- 142 Une conclusion qui se référerait à toutes les utilisations possibles des œuvres musicales litigieuses ou de parties de celles-ci, ainsi qu'à leurs transformations potentielles, serait ingérable dans la procédure. Il ne serait pas davantage conforme à l'économie de la procédure d'engager un nouveau procès pour chaque nouvelle utilisation partielle ou transformation. La formulation retenue en l'espèce, qui appelle une interprétation, est nécessaire pour garantir une protection juridictionnelle effective et doit donc être admise (cf. BGH, 22 juillet 2021, I ZR 194/20, n° 34 — Rundfunkhaftung).
- 143 b. Le terme d'« œuvres musicales », employé à plusieurs reprises par la demanderesse dans ses conclusions, est suffisamment précis. Il s'appuie sur le libellé de la loi : la notion d'« œuvres de musique » est consacrée à l'article 2, al. 1, n° 2, UrhG. La demanderesse a en outre précisé (mémoire du 17 décembre 2025, p. 93, feuillet 316 du dossier) que les paroles de chansons ne sont pas couvertes par les conclusions.
- 144 Les renvois, dans la conclusion, à la liasse de pièces K 1 satisfont eux aussi aux exigences de l'article 253, al. 2, n° 2, ZPO. La désignation retenue dans la conclusion, « œuvres musicales jointes en tant que liasse de pièces K 1 », fait apparaître avec une clarté suffisante que seule la musique doit faire l'objet de l'interdiction, et non les paroles de chansons. Les droits de producteur de phonogrammes prévus à l'article 85 UrhG, qui existent sur les enregistrements produits en pièce K 1, ne rendent pas non plus la conclusion imprécise. Il ressort clairement de l'assignation que la demanderesse ne fait valoir aucun droit sur les phonogrammes. L'enregistrement sert manifestement à la seule illustration.
- 145 c. Le terme de « stockage sous forme de paramètres ou d'autres structures de données », employé dans la conclusion au point 1 a) bb), fait l'objet d'une description technique détaillée dans les allégations de la demande, y compris quant aux conditions dans lesquelles des mémorisations peuvent se produire ; l'on reconnaît donc dans quels éléments du comportement incriminé doivent résider le fondement et le point de rattachement de la violation et, partant, de l'injonction de cessation.
- 146 d. Les termes « nombre », « ampleur » et « recettes », employés dans la conclusion au point 2, sont suffisamment précis. Dans son mémoire du 17 décembre 2025 (feuillet 317 du dossier), la demanderesse précise, à titre de clarification, que le terme d'« ampleur » vise notamment l'indication de la mesure dans laquelle des parties d'œuvres ont été utilisées. Le terme de « recettes » englobe, de façon compréhensible, l'ensemble des recettes de la défenderesse.

- 147 3. La conclusion formulée au point 2 est suffisamment précise. Le renvoi aux « actes décrits au point 1 » est compréhensible, dès lors que les actes désignés dans la conclusion du point 1 sont, comme il vient d'être exposé, déterminés avec une précision suffisante.
- 148 La demande d'information ne suppose pas non plus un catalogue structuré et compréhensible en lui-même des informations à fournir. Dès lors que le droit à l'information sert à préparer la demande en dommages et intérêts et que la demanderesse ne peut savoir quels documents internes existent et sont nécessaires au calcul des chiffres d'affaires réalisés par la défenderesse, aucun catalogue plus précis des informations à fournir ne peut être exigé.
- 149 4. Contrairement à ce que soutient la défenderesse, les conclusions des points 1 a), 1 b) et 1 c) ne sont pas irrecevables au motif que les actes incriminés seraient accomplis « par des tiers ». La défenderesse fait grief à la demanderesse de ne pas avoir établi de risque de réitération s'agissant d'actes de tiers, de sorte que les conclusions iraient au-delà de la violation alléguée et seraient irrecevables. Or, la question de savoir si un risque de réitération existe n'est pas une question de recevabilité, mais de bien-fondé de la conclusion.
- 150 5. Lors de l'audience de plaidoiries du 9 mars 2026, la demanderesse a formulé sa conclusion en y ajoutant, à titre de clarification, la formule « étant précisé que, s'agissant de l'œuvre « Mambo No. 5 », seuls les droits des adaptateurs sont invoqués, à savoir une atteinte au refrain ». Il ressort déjà des mémoires de la demanderesse (mémoire du 9 février 2026, p. 18/21, feuillets 642/645 du dossier) ainsi que des expertises qu'elle a produites (pièces K 56, K 57, K 67 et K 68) que seul le refrain composé par les auteurs Lubega et Pletschacher est litigieux. Cette précision apportée à la conclusion peut être interprétée en ce sens que sa formulation était voulue telle qu'elle figure au dispositif. Les conclusions de la demande sont des déclarations de procédure susceptibles d'interprétation par application des articles 133 et 157 BGB (cf. MüKoZPO/Becker-Eberhard, 7e éd. 2025, ZPO § 253, n° 91). En cas de doute, est réputé voulu ce qui est raisonnable selon les critères de l'ordre juridique et correspond à la juste appréciation des intérêts en présence (cf. BGH, 21 décembre 2023, IX ZR 238/22, n° 12 — Auslegung von Prozesserkklärungen).
- 151 III. Le cumul ultérieur de demandes, intervenu sans l'accord de la défenderesse, est utile à la solution du litige au sens de l'article 263 ZPO, appliqué par analogie.
- 152 Par mémoire du 21 octobre 2025 (feuillets 75/76 du dossier), la demanderesse a demandé pour la première fois la cessation de la reproduction des œuvres musicales aux fins de l'entraînement d'un modèle. Selon la jurisprudence de la Cour fédérale de justice, ce cumul objectif ultérieur de demandes au sens de l'article 261, al. 2, ZPO doit être analysé comme une modification de la demande, de sorte que l'article 263 ZPO s'applique par analogie (cf. BGH, 19 mars 2004, V ZR 104/03). L'utilité exigée par cette disposition est établie. La demande modifiée sert l'économie de la procédure, car des points de litige encore ouverts peuvent être tranchés en même temps, ce qui évite un nouveau procès. Il importe peu que de nouvelles déclarations des parties ou de nouvelles mesures d'instruction deviennent nécessaires et retardent ainsi la procédure (cf. Greger in: Zöller, ZPO, 36e éd. 2025, § 263 ZPO, n° 13). En outre, les allégations des parties relatives au fonctionnement du modèle litigieux et à la qualité à agir au fond de la demanderesse concernent aussi bien l'ancienne que la nouvelle conclusion.
- 153 **IV. La demanderesse a le pouvoir de conduire le procès.**

- 154 La demanderesse fait valoir les prétentions en cessation des coauteurs Marian Gold et Bernhard Lloyd relatives aux œuvres musicales « Forever Young » et « Big in Japan », selon le droit allemand et en application de l'article 8, al. 2, phrase 3, UrhG, par la voie d'une substitution processuelle conventionnelle. Celle-ci est en principe admissible au regard de l'article 51, al. 1, ZPO lorsque celui qui conduit le procès y a été habilité par le titulaire du droit et qu'il y a un intérêt propre digne de protection (cf. BeckOK ZPO/Kersting, 58e éd. 2025, ZPO § 51, n° 50).
- 155 1. Les coauteurs Marian Gold et Bernhard Lloyd ont implicitement habilité la demanderesse à faire valoir en son propre nom les prétentions en cessation litigieuses, par l'octroi des droits d'exploitation exclusifs dans des accords de teneur identique des 27 janvier 2025 et 25 juin 2025 (pièces K 20, K 22).
- 156 Les accords complémentaires sont valables. Ils ne violent pas les dispositions relatives aux conditions générales, ne sont pas non plus nuls pour vice de forme, et ils ont pu être valablement conclus sans le troisième coauteur.
- 157 a. Les concessions de droits que comporte chacun des accords complémentaires échappent, en tant qu'obligations contractuelles principales des compositeurs, au contrôle du contenu ; elles ne sont soumises qu'au contrôle de la transparence ainsi qu'à la protection contre les clauses surprenantes (cf. MüKoBGB/Fornasier, 10e éd. 2025, BGB § 305c, n° 2 ; BGH, 1er octobre 2014, VII ZR 344/13, n° 13).
- 158 aa. Selon l'article 307, al. 3, phrase 1, BGB, les dispositions relatives au contrôle du contenu ne s'appliquent qu'aux clauses des conditions générales par lesquelles sont convenues des règles dérogeant à des dispositions légales ou les complétant. En revanche, aucun contrôle du contenu n'a lieu pour les stipulations qui règlent directement la nature, l'étendue et la qualité de la prestation contractuelle principale ainsi que la rémunération due en contrepartie. Selon le principe d'autonomie privée applicable en droit civil, les parties au contrat sont en général libres de déterminer la prestation et la contreprestation ; à défaut de prescriptions légales, il manque d'ailleurs, en règle générale, un critère de contrôle à cet égard (cf. BGH, 21 avril 2022, I ZR 214/20, n° 41 — Dr. Stefan Frank ; BGH, 31 mai 2012, I ZR 73/10, n° 28 — Honorarbedingungen Freie Journalisten).
- 159 Les points 1 et 2 des accords complémentaires prévoient que les auteurs concèdent le droit exclusif d'utilisation dans des systèmes d'IA ainsi que le droit d'adaptation et de transformation, pour l'utilisation des œuvres musicales (avec ou sans texte) dans des systèmes d'IA aux fins d'entraînement et d'ajustement fin (fine-tuning), par des procédés de traitement d'informations contextuelles et dans la sortie de systèmes d'IA. Cette concession de droits doit être qualifiée d'obligation principale des accords complémentaires ; elle est l'expression de l'aménagement du programme contractuel de prestations par l'autonomie privée.
- 160 bb. Les clauses des accords complémentaires ne violent pas l'exigence de transparence prévue à l'article 307, al. 1, phrase 2, BGB.
- 161 Les parties aux contrats les ont conclus spécifiquement en vue de l'action en justice de la demanderesse contre les atteintes litigieuses. Les compositeurs signataires pouvaient ainsi discerner quels droits l'accord devait couvrir.
- 162 Les accords complémentaires litigieux sont par ailleurs suffisamment précis. Les termes « systèmes d'IA », « traitement d'informations contextuelles », « sortie » ou « moteurs de recherche assistés par IA » ne sont pas vagues et incompréhensibles au point d'entraîner un désavantage déraisonnable. Le terme de « systèmes d'IA », employé au point 1, est également utilisé par le règlement (UE) 2024/1689 (ci-après : le règlement IA), qui le définit en son article 3, point 1. Les termes de « sortie » et de « moteur de recherche assisté par IA » se comprennent sans difficulté.

- 163 Que le « traitement d'informations contextuelles » ne se limite pas à l'analyse des données musicales elles-mêmes ressort déjà du libellé.
- 164 L'emploi de la notion juridique de « droits innommés au sens de l'article 15, al. 2, UrhG » n'est ni incompréhensible ni trompeur : il renvoie à l'article 15, al. 2, UrhG, qui contient une énumération non pas exhaustive, mais exemplative, des droits d'exploitation réservés à l'auteur. Cette disposition permet, tout comme l'article 31a UrhG, des accords contractuels portant sur des modes d'exploitation inconnus. Le droit innommé que les compositeurs concèdent en l'espèce est le droit innommé de communication au public, qu'il convient d'admettre par une interprétation de l'article 15, al. 2, UrhG conforme à la directive, dans la mesure où l'article 3, paragraphe 1, de la directive InfoSoc accorde des droits plus étendus que les droits de communication au public désignés à l'article 15, al. 2, phrase 2, UrhG (cf. BGH, 21 septembre 2017, I ZR 11/16, n° 23 s. — Vorschaubilder III).
- 165 La stipulation prévoyant que les droits peuvent « également être invoqués rétroactivement dans le cadre de la prescription » n'est pas, contrairement à ce que soutient la défenderesse, indéterminée dans le temps : sa portée se calcule à l'aide des délais de prescription fixés par la loi.
- 166 Les points 1 et 2 des accords complémentaires ne sont pas non plus intransparents au motif que les ayants droit ne disposent pas de droits voisins sur les prestations ni de droits de producteur de phonogrammes sur les enregistrements masters. Selon leur libellé, les accords complémentaires portent sur le transfert de droits par « les ayants droit » à la demanderesse. Seuls sont ainsi transférés les droits qui appartiennent effectivement à l'ayant droit concerné.
- 167 cc. Les concessions de droits figurant aux points 1 et 2 des accords complémentaires n'ont pas de caractère surprenant au sens de l'article 305c, al. 1, BGB. Les parties aux accords complémentaires les ont conclus spécifiquement en vue de l'action en justice de la demanderesse contre les atteintes litigieuses. En conséquence, les concessions de droits d'exploitation en cause figurent aux points centraux 1 et 2 et ne sont pas reléguées à un emplacement caché ou inattendu. Le seul fait que les sociétés de gestion collective n'aient jusqu'à présent pas géré d'utilisations liées à l'IA et que le transfert de droits ait une portée étendue ne rend pas la clause surprenante.
- 168 b. Les accords complémentaires ne sont pas privés d'effet pour vice de forme. Contrairement à ce que soutient la défenderesse, la conclusion des accords complémentaires spéciaux n'exige pas une décision majoritaire de l'assemblée générale des membres de la demanderesse. Une telle exigence de forme ne s'impose que lorsque le contrat général d'affiliation (Berechtignungsvertrag) est modifié (voir § 15 du contrat type 2023, pièce K 32).
- 169 c. L'habilitation (Ermächtigung) de la demanderesse, donnée sans l'accord du troisième coauteur, est valable. Certes, Marian Gold et Bernhard Lloyd ne pouvaient pas, sans leur troisième coauteur, concéder à la demanderesse par ces accords le droit d'exploitation exclusif de l'œuvre commune dans les systèmes d'IA, car le droit de divulgation et d'exploitation de l'œuvre n'appartient, selon le § 8 al. 2 phr. 1, 1er membre de phrase, UrhG, qu'à tous les coauteurs conjointement, en main commune. La formulation retenue, celle d'une « cession » des droits d'exploitation exclusifs, emporte toutefois à tout le moins habilitation à faire valoir l'action en cessation, qui appartient à chaque coauteur, indépendamment des autres, contre le tiers qui porte atteinte au droit d'auteur commun (cf. OLG Karlsruhe du 27.01.2021, 6 U 60/20 n° 103 s.).

- 170 En cas d'atteinte au droit d'auteur commun, le § 8 al. 2 phr. 3 UrhG facilite l'exercice de l'action en reconnaissant à chaque coauteur, pris individuellement, le pouvoir d'agir seul en justice pour faire valoir lui-même les actions en cessation, sans dépendre de l'accord des autres coauteurs (cf. BGH 26.01.1995, I ZR 63/93 n° 25 - Videozweitauswertung III). Il s'agit là d'un cas de substitution processuelle légale (gesetzliche Prozessstandschaft) (cf. OLG Frankfurt 17.09.2002, 11 U 67/00 n° 67). Le coauteur, substitué processuel légal, peut à son tour - sans l'accord de l'ensemble des coauteurs - habiliter un tiers à exercer les droits dans le cadre d'une substitution processuelle volontaire (gewillkürte Prozessstandschaft) (cf. OLG Karlsruhe du 27.01.2021, 6 U 60/20 n° 103 s.); du moins lorsque ce tiers a un intérêt propre digne de protection à pouvoir interdire à autrui l'utilisation de l'œuvre (Schricker/Loewenheim/Loewenheim/Peifer, 6e éd. 2020, UrhG § 8 n° 23). Tel est l'intérêt économique propre - qui prévient aussi tout abus dans l'exercice des droits - d'une société de gestion collective à laquelle le coauteur appartient (cf. Dreier/Schulze/Mantz, 8e éd. 2025, UrhG § 8 n° 23).
- 171 Les intérêts du coauteur étranger à l'habilitation n'en sont pas excessivement affectés (la défenderesse soutient le contraire, en se fondant sur Wandtke/Bullinger/Thum, 6e éd. 2022, UrhG § 8 n° 131). L'action en cessation invoquée en l'espèce n'est pas dirigée contre le coauteur qui n'y a pas participé, mais contre un tiers, auteur de l'atteinte. La substitution processuelle ne rend pas davantage la situation confuse en l'espèce.
- 172 d. Même à supposer que les accords complémentaires soient privés d'effet - quod non -, la demanderesse a été expressément habilitée à conduire le procès par Marian Gold et Bernhard Lloyd, par accord des 01.03.2026/24.02.2026/02.03.2026 (pièce K 66), postérieurement à la litispendance de l'action. L'habilitation peut être donnée jusqu'à la clôture des débats oraux (cf. Musielak/Voit/Weth, 22e éd. 2025, ZPO § 51 n° 26).
- 173 2. La demanderesse a un intérêt propre digne de protection à la substitution processuelle volontaire. Un tel intérêt existe lorsque la décision a une incidence sur la situation juridique propre de celui qui a qualité pour conduire le procès; il peut résulter d'un intérêt économique (cf. BeckOK ZPO/Kersting, 58e éd. 2025, ZPO § 51 n° 50 et les références citées).
- 174 Les coauteurs Marian Gold et Bernhard Lloyd ont habilité la demanderesse à l'exploitation dans leurs contrats de gestion (Wahrnehmungsverträge). Dans les accords qu'ils ont signés les 27.01.2025/25.06.2025 (pièces K 20, K 22) et 01.03.2026/24.02.2026/02.03.2026 (pièce K 66), les parties se réfèrent chaque fois expressément aux contrats d'affiliation conclus entre elles. On ne saurait donc suivre la défenderesse lorsqu'elle soutient que la demanderesse n'offrirait qu'une preuve testimoniale de l'existence des contrats allégués (mémoire du 13.01.2026, p. 5, fol. 447 du dossier). En outre, les trois coauteurs sont tous mentionnés dans la base de données des œuvres de la demanderesse (pièces K 19, K 21), ce qui peut être tenu pour un indice de l'existence de contrats d'affiliation avec elle. Il n'y a donc pas lieu d'ordonner la production de l'ensemble des contrats d'affiliation en application du § 142 al. 1 ZPO, comme le demande la défenderesse.
- 175 La décision citée par la défenderesse n'est pas pertinente en l'espèce; elle juge que, depuis la nouvelle rédaction du § 13 al. 2 n° 2 UWG, les associations de promotion d'intérêts professionnels ne sont en principe pas habilitées, faute d'intérêt propre digne de protection, à faire valoir en substitution processuelle les prétentions de membres pris individuellement (BGH 09.10.1997, I ZR 122/95 n° 20). La demanderesse n'est pas une association entendant faire valoir les droits de ses membres, mais une société de gestion collective. B.
- 176 La demande se révèle fondée pour l'essentiel.
- 177 La demanderesse est fondée en ses prétentions en cessation, en information et en dommages et intérêts, en raison de l'atteinte portée aux droits d'exploitation relevant du droit d'auteur, à l'exception de l'atteinte au droit de mise à disposition du public.

- 178 I. Dans la mesure où la demanderesse sollicite une protection contre des atteintes au droit d’auteur résultant des reproductions au sein du modèle ainsi que de l’offre du modèle et d’actes d’atteinte affectant les sorties, commis chaque fois sur le territoire de la République fédérale d’Allemagne, le droit allemand est applicable en vertu de l’art. 8 § 1 du règlement Rome II. Selon cette disposition, la loi applicable aux obligations non contractuelles résultant d’une atteinte à un droit de propriété intellectuelle est celle du pays pour lequel la protection est revendiquée.
- 179 II. La demanderesse dispose, à l’encontre de la défenderesse, de l’action en cessation invoquée au point 1 a) bb) des conclusions, en application des §§ 97 al. 1 phr. 1, 15 al. 1 et 2, 16 al. 1 UrhG. La défenderesse a reproduit en Allemagne, dans ses modèles, les œuvres litigieuses, en tout ou en partie, sans le consentement de la demanderesse.
- 180 1. Les six morceaux de musique litigieux (pièce K 1) constituent des œuvres musicales au sens du § 2 al. 1 n° 2, al. 2 UrhG.
- 181 a. La notion d’œuvre protégée par le droit d’auteur est une notion autonome du droit de l’Union, qui doit être interprétée et appliquée de manière uniforme (cf. CJUE 13.11.2018, C-310/17 n° 33 – Levola Hengelo ; BGH 20.02.2025, I ZR 16/24 n° 15 – Birkenstocksandale). Pour qu’un objet soit qualifié d’œuvre, deux conditions cumulatives doivent être réunies. D’une part, il doit s’agir d’un original, en ce sens qu’il constitue une création intellectuelle propre à son auteur. D’autre part, la qualification d’œuvre est réservée aux éléments qui expriment une telle création intellectuelle (cf. CJUE 24.10.2024, C-227/23 n° 48 – Kwantum Nederland).
- 182 Pour qu’il y ait création intellectuelle propre, il faut que celle-ci reflète la personnalité de son auteur en exprimant les choix créatifs libres de ce dernier (cf. CJUE 12.09.2019, C-683/17 n° 30 – Cofemel). Le recours à des éléments de forme préexistants n’exclut pas en soi l’originalité. Une création composée uniquement d’éléments de forme connus peut être originale si l’auteur a exprimé ses choix créatifs dans leur agencement (cf. CJUE 04.12.2025, C-580/23, C-795/23 n° 78 – Mio). Si l’auteur s’inspire d’œuvres préexistantes, la nouvelle œuvre bénéficie elle aussi de la protection dès lors qu’elle satisfait elle-même aux exigences de protection d’une œuvre (cf. *ibid.*, n° 79).
- 183 Pour les morceaux de musique, la création intellectuelle propre peut résulter de la mélodie et de l’emploi des moyens d’expression musicale que sont le rythme, le tempo, l’harmonie et l’arrangement, ainsi que de la manière dont sont employés les différents instruments, de la mise en œuvre de l’instrumentation et de l’orchestration. En revanche, n’est pas susceptible de protection par le droit d’auteur la création purement artisanale recourant à des éléments de forme conventionnels qui reposent sur les théories de l’harmonie, du rythme et de la mélodie, ou qui – telles des suites de notes des plus élémentaires ou des structures rythmiques connues – appartiennent au fonds commun musical (cf. BGH 16.04.2015, I ZR 225/12 n° 44 – Goldrapper).
- 184 Pour apprécier l’aptitude à la protection, il faut s’en tenir à l’appréciation des milieux concernés, tant soit peu familiarisés avec les questions musicales et ouverts à celles-ci (cf. BGH 26.09.1980, I ZR 17/78 n° 17 – Dirlada ; BGH 16.04.2015, I ZR 225/12 n° 64 – Goldrapper). Les membres de la chambre appelée à statuer relèvent de ce cercle. La chambre a écouté les morceaux de musique litigieux (pièce K 1) lors de l’audience de plaidoiries et a apprécié les rapports d’experts privés produits par les deux parties (pièces K 25, K 56, K 57, K 67, K 68, B 61). On n’est pas ici dans un cas où le recours à une expertise judiciaire aurait été exceptionnellement nécessaire pour établir les données de fait, comme par exemple pour l’appréciation d’une séquence musicale extrêmement courte (cf. BGH 16.04.2015, I ZR 225/12 n° 64 – Goldrapper). La demande de la défenderesse tendant à l’obtention d’une expertise judiciaire sur l’existence de la qualité d’œuvre doit donc être rejetée.

- 185 b. En application des principes exposés, les morceaux de musique litigieux doivent être
qualifiés d'œuvres au sens du § 2 al. 1 n° 2 UrhG.
- 186 Dans ce qui suit, la chambre emploie la désignation internationale des notes (les expertises
privées comportent aussi bien la notation internationale que la notation allemande).
- 187 aa. L'œuvre musicale « Atemlos durch die Nacht » reflète la personnalité de son autrice. Le
choix créatif libre de celle-ci s'exprime dans la combinaison et la mise en forme spécifiques
d'éléments mélodiques, harmoniques, rythmiques et formels. Est particulièrement
créative la dramaturgie compositionnelle, exceptionnelle pour un Schlager (chanson de
variété), qui se caractérise par une courbe de tension et, surtout, par l'intensification
inhabituelle du post-refrain. En détail :

- 188 Cette pièce classique en couplets, avec un couplet en deux parties (couplet et pré-refrain) et un refrain en deux parties (refrain et post-refrain), est en si majeur et à 4/4. Fait inhabituel pour le genre du Schlager, la chanson comporte quatre parties mélodiquement distinctes, dotées chacune d'un caractère propre. La forme du couplet sur six mesures est inhabituelle dans le domaine du Schlager et ne se rencontre que dans d'autres genres de chansons, comme par exemple « We Can Work It Out » des Beatles. Le post-refrain, qui n'a en soi rien d'inhabituel, n'est pas un pont (bridge) n'apparaissant qu'une seule fois, mais une partie qui suit chaque fois le refrain. Cette structure particulière se distingue ainsi du post-refrain « Hier gibt es viele, die sind genau wie du » de la chanson « Hier ist das Leben » de Su Kramer et du post-refrain « Anton, Anton » de la chanson « Anton aus Tirol » de DJ Ötzi. Les particularités exposées procèdent de choix créatifs. La pièce présente une mélodie suffisamment individuelle pour que la qualification d'œuvre musicale soit retenue. Même si les vocalises « Oho » des premières mesures présentent une similitude avec les vocalises « Oho » ou « Aha » de « Festival der Liebe » de Fred Jay/Jack White, interprétée par Jürgen Marcus (1973), la suite de notes est, à elle seule, différente. La diversité rythmique et la mobilité de la mélodie s'intensifient constamment, ce qui produit un effet « à couper le souffle » (atemlos). Le couplet commence par un motif de tierce si-ré#, auquel répond une vocalise ré#-do# puis mi-ré#. Dans le pré-refrain, la mélodie se déploie et étend la tierce initiale si-ré# à l'accord parfait si-ré#-fa#. L'anacrouse à quatre sons, à la différence de l'anacrouse à un seul son du couplet, donne à la mélodie un caractère pressant. Le refrain crée une tension : dans un déroulement mélodique très énergique, il reprend la note culminante si, déjà anticipée dans le pré-refrain, comme début d'une ligne descendante qui conduit systématiquement aux tierces des accords sous-jacents (sol#/mi, ré#/si, la#/fa# et si/sol#m). La conduite mélodique, orientée vers un but sur un ambitus de plus d'une octave (la#-si1), est frappante et s'écarte de ce que l'on attend. Par cette forme chargée de tension, la composition se démarque nettement des éléments de forme connus. Dans les morceaux cités par la défenderesse (« My Polly » de Thomas Bulch, publié sous le nom d'Henri Laski (1899) ; « Land of Dreams » de Roseanne Cash (2012) et « Punches » de Noah Cyrus (2018)), la transition vers la note culminante est nettement moins dramatique, explosive et triomphale. Sur le plan harmonique, il est également frappant que l'autrice fasse systématiquement se terminer en sol# mineur la phrase mélodique du pré-refrain, du refrain et du post-refrain, alors qu'un retour à l'accord fondamental aurait été harmoniquement attendu, ce qui confère à l'œuvre une sonorité caractéristique. Mélodiquement, la mélodie s'élargit d'abord avec virtuosité en un accord de quatre sons si-ré#-fa#-do#. La nouvelle note culminante do# fait que le refrain est mélodiquement surpassé et que la mélodie prend une tournure exubérante. Les notes de l'accord sont, contrairement au refrain, notées en mouvement ascendant. Les différentes parties de la forme entretiennent entre elles un rapport de tension réfléchi, et des liens transversaux subtils s'établissent entre leurs motifs. Parallèlement, la diversité rythmique et la mobilité de la mélodie s'intensifient constamment, ce qui produit un effet exubérant, « à couper le souffle ». Cet effet est renforcé par le fait qu'à partir du pré-refrain les phrases se terminent sans exception sur sol# mineur – la relative de la tonique, et non la tonalité principale – et sont introduites par la sous-dominante mi majeur.
- 189 L'expert privé de la défenderesse (pièce B 61) reconnaît lui aussi un seuil de création à différentes parties du morceau. Le motif accrocheur (hook) de la mélodie « bis ein neuer Tag erwacht » (ré#-fa#-la#-si) atteindrait un seuil de création par le saut de sixte descendant marqué vers le la# et par le rythme syncopé. Les huit mesures de la deuxième partie du refrain, où la mélodie monte en croches auxquelles s'ajoutent ensuite des croches à des hauteurs différentes, le principe étant séquencé, seraient originales, tout comme la combinaison de la suite de notes du pont (bridge) sur « oho » et « Lust pulsiert auf meiner Haut ».

- 190 bb. L'œuvre musicale « Daddy Cool » reflète la personnalité de son auteur. Le choix créatif libre de celui-ci s'exprime dans la combinaison et la mise en forme spécifiques d'éléments mélodiques, harmoniques, rythmiques et formels. Est particulièrement créatif le principe de dialogue, raffiné sur le plan compositionnel : le couplet pose une question (avec une entrée après le début de la mesure, sur un mode interrogatif), le refrain donne la réponse (au début de la mesure, sur un mode de réponse). En détail :
- 191 L'œuvre musicale est à 4/4, sur un tempo de 128 bpm, et la tonalité est fa mineur. Outre la basse et la batterie, on y trouve une guitare funk, divers instruments de percussion, en partie traités par des effets de distorsion, des cordes, des saxophones barytons et un pupitre de trompettes, ainsi qu'un chant principal masculin et un chœur féminin d'accompagnement. Formellement, il s'agit d'une chanson à couplets, même si le couplet et le refrain, avec chacun 8 mesures composées de la répétition de phrases de quatre mesures, sont d'une brièveté extrême. Le morceau repose sur un rythme continu, porté par la batterie et les percussions et par une basse très présente, ainsi que sur une suite d'accords de quatre mesures largement répétitive. La suite d'accords principale connue i-VIIb-VI ne prive pas le morceau de son seuil de création. Le principe de contraste est un procédé stylistique déterminant dans la construction formelle de la chanson. Le couplet fait apparaître la paire de phrases contrastées entre voix masculine et chœur féminin ; l'introduction repose sur des contrastes musicaux nets entre une mélodie de cordes aiguë, variée sur le plan mélodico-rythmique, et un riff de basse simple mais groovy. Par la suite, le pont fait apparaître une opposition entre une partie instrumentale, avec une nouvelle mélodie de cordes, et un chant parlé grave. Ce principe de contraste, employé de façon créative, ne se retrouve pas dans les pièces instrumentales de danse décrites par la défenderesse. Le procédé stylistique des répliques musicales traverse comme un fil rouge la mise en forme mélodique du morceau. Dans le couplet, le premier motif est exposé dans un registre très grave ; la réponse est apportée par le chœur et complète l'ensemble par un saut de quarte vers l'octave supérieure, ce qui crée l'impression d'une interaction cohérente et puissante. Dans le refrain, le chœur prend le relais et forme une paire de phrases mélodiques. La composition métrique et rythmique varie délibérément entre le couplet et le refrain. Le lien habilement composé entre couplet et refrain marque le morceau. Malgré leur brièveté, ces deux parties de la forme entretiennent l'une avec l'autre un rapport musicalement significatif. Dans le couplet, les deux motifs commencent après le début de la mesure, le refrain directement au début de la mesure (sans anacrouse), ce qui crée une pause après les deux premières notes. Cette variation rythmique, à suite de notes inchangée, crée un contraste perceptible entre les parties de la forme. Cela est souligné par la mise en forme syncopée de la dernière note de toutes les phrases, aussi bien du couplet que du refrain. Ce rapport symétrique des fins de phrases s'oppose à la différence relevée quant à leurs débuts. Les arrangements de cordes, qui résonnent tous à l'unisson et possèdent de ce fait une force de projection particulière ainsi qu'une fonction mélodique, marquent eux aussi le morceau comme autant d'éléments créatifs. En outre, le riff de cordes, qui tantôt se présente seul, tantôt vient s'ajouter au refrain, se détache particulièrement sur le plan rythmique. L'arrangement de notes majoritairement courtes, combiné à des durées de silence variables qui sont par ailleurs également pertinentes sur le plan mélodique, constitue un agencement créatif du matériau musical. Le riff de basse est un autre choix créatif libre et caractéristique des auteurs. Il résonne dès le début, d'abord avec les deux premiers accords, fa mineur et mi bémol majeur. Ce riff donne ensuite la suite d'accords sous-jacente (fa mineur - mi bémol majeur - do mineur - fa mineur), que complètent les autres voix, et il se maintient dans la quasi-totalité du titre.

- 192 L'expert privé de la défenderesse reconnaît lui aussi un seuil de création à différentes parties du morceau (pièce B 61). Le riff de cordes à partir de la minute 0:19, ainsi que la combinaison du riff de cordes 2 avec les figures de cuivres dans les silences, seraient originaux. La mélodie de cordes qui accompagne le chant parlé à partir de la minute 2:15 serait susceptible de protection en raison de sa longueur et de sa conception tonale et rythmique, tout de même variable. Un seuil de création très faible serait atteint dans le chant par la combinaison des valeurs rythmiques et tonales. La suite de notes, associée aux harmonies, ne présenterait, du fait des répétitions, qu'un seuil de création très limité.
- 193 cc. L'œuvre musicale « Rasputin » reflète la personnalité de ses auteurs. Leur choix créatif libre s'exprime dans la combinaison et la mise en forme spécifiques d'éléments mélodiques, harmoniques, rythmiques et formels. Est notamment créative l'association du couplet, qui présente des réminiscences d'un chant populaire, avec un refrain entièrement nouveau que ce chant populaire ne comporte pas. En détail :
- 194 L'œuvre musicale est en si mineur, à 4/4, et présente un tempo de 126 bpm. L'introduction instrumentale de près d'une minute, faite de différentes parties enchaînées de façon rhapsodique, constitue un choix créatif remarquable pour un morceau disco. La construction de type ballade et l'instrumentation à la balalaïka sont, elles aussi, plutôt inhabituelles dans ce style. Pour la mise en forme harmonique du refrain, les auteurs ont choisi des tournures inhabituelles. Le changement de tonalité de si mineur à si majeur est frappant. Il se produit également un changement de style mélodiquement inhabituel, des couplets et pré-refrains d'apparence plutôt folklorique vers une harmonie relevant du blues dans le refrain. Autre caractéristique marquante : les accords « erronés » de mi mineur du pré-refrain, dont la mélodie superposée implique clairement fa# majeur. À l'inverse, dans le couplet et le refrain, la mélodie se tourne vers mi mineur à la deuxième mesure, alors que l'accord, lui, reste en si mineur. La mise en forme mélodique contrastée des trois parties de la forme constitue un autre choix créatif libre. La mélodie du premier couplet monte, en anacrouse, au moyen d'une quinte jusqu'au fa#, tourne autour de la dominante, poursuit sa montée en anacrouse, avant de redescendre vers la tonique. Le pré-refrain est mélodiquement ondulé de façon régulière et le refrain descend linéairement depuis la note culminante, l'un et l'autre commençant sur le premier temps de la mesure. Il est frappant que toutes les parties de la forme partent mélodiquement de la tonique. La répétition de note au début du refrain constitue une particularité rythmique.
- 195 La première partie du couplet présente des séquences mélodiques semblables à celles de la chanson populaire turque « Kâtibim Üsküdar'a Gider Iken ». On y relève des différences rythmiques ainsi que des différences dans la structure des motifs et des phrases, et il manque à la chanson populaire des traits caractéristiques tels que la figure pointée sur le premier temps de la première mesure, la figure de croches qui rappelle un mordant écrit en toutes notes aux troisième et septième mesures, la mise en relief des répétitions de notes sur les troisième et quatrième temps aux deuxième et troisième mesures, ou encore la cadence mélodique descendante à la cinquième mesure (numérotation des mesures selon l'expertise K 68, p. 20).
- 196 Le deuxième riff de l'intro ainsi que la deuxième partie du couplet, en revanche, ressemblent nettement à la chanson populaire. Les auteurs de « Rasputin » ajoutent toutefois au couplet un refrain qui n'existe pas dans la chanson populaire et créent, en reliant les deux parties de l'œuvre, quelque chose de créativement nouveau. Lorsqu'un auteur s'inspire d'œuvres existantes d'un autre auteur, l'œuvre nouvelle bénéficie elle aussi de la protection si elle satisfait elle-même aux exigences de protection applicables à une œuvre (cf. CJUE 4 décembre 2025, C-580/23, C-795/23, point 79 – Mio). En l'espèce, la combinaison de la première partie du couplet, de la deuxième partie du couplet (pré-refrain) et du refrain nouvellement créé présente un caractère créatif autonome, qui confère son originalité à l'ensemble de l'œuvre musicale.

- 197 dd. L'œuvre musicale « Big in Japan » reflète la personnalité de ses auteurs. Leur libre choix créatif s'exprime dans la combinaison et l'agencement spécifiques d'éléments de composition mélodiques, harmoniques, rythmiques et formels. L'intensification de la mélodie en trois étapes, du couplet au refrain en passant par le pré-refrain, est particulièrement créative : il s'en dégage une énergie compositionnelle qui s'accumule puis se libère. Dans le même temps, le tempo des accords s'accélère, ce qui donne à l'auditeur une impression d'urgence. Plus précisément :
- 198 L'œuvre musicale suit la forme classique de la chanson strophique, avec couplet, pré-refrain et refrain, ainsi que des interludes instrumentaux. Elle est en ré mineur, à 4/4, sur un tempo de 98 bpm. La mélodie est conçue de façon créative : elle se concentre sur l'agencement des notes dans l'ambitus de la tierce mineure de la tonalité de base (ré-fa) et présente une intensification systématique, du couplet aux grands sauts d'intervalles du refrain, en passant par la phrase du pré-refrain élargie vers le bas. Cette intensification mélodique, qui se démarque des constructions mélodiques simples, est soulignée par le passage progressif à des changements harmoniques à la demi-mesure.
- 199 Le motif principal du refrain, qui y tient une place centrale – une suite descendante de secondes (fa, mi, ré) en doubles croches, dont les variations systématiques, mélodiques et rythmiques se retrouvent dans l'ensemble du morceau –, constitue un choix créatif délibéré. Combinés à l'agencement rythmico-métrique – usage marqué des syncopes, alternance entre phrasés anacroustique et non anacroustique dans le couplet et le refrain, triolet de noires caractéristique à la fin du refrain –, ces procédés stylistiques contribuent, dans leur ensemble, à la mémorabilité du motif principal et au caractère marquant du matériau mélodique. Le tempo modéré (98 bpm), nettement inférieur à celui de la musique de danse habituelle, confère à la chanson une atmosphère un peu alanguie et mélancolique. Les procédés compositionnels habilement mis en œuvre, en particulier l'agencement rythmico-métrique associé à la marche descendante de secondes, contribuent dans leur ensemble à la mémorabilité du motif principal et au caractère marquant du matériau mélodique.
- 200 L'expertise de la défenderesse (pièce B 61) reconnaît elle aussi un seuil de création à la suite de notes de l'intro, au riff de l'interlude ainsi qu'à la mélodie chantée.
- 201 ee. L'œuvre musicale « Forever Young » reflète la personnalité de ses auteurs. Leur libre choix créatif s'exprime dans la combinaison et l'agencement spécifiques d'éléments de composition mélodiques, harmoniques, rythmiques et formels. La conception mélodique de l'œuvre est particulièrement créative : elle repose sur une séquence descendante de tierces, qui revient et se trouve variée dans les trois parties formelles. Cette séquence de tierces structure l'ensemble du morceau et lui donne une charpente mélodique à la fois complexe et marquante. Plus précisément :

- 202 L'œuvre musicale est en do majeur, à 4/4, et présente un tempo de 68 bpm en half-time beat. La ballade est portée par une mélodie chantée dans le registre aigu et suraigu du falsetto et évoque une plainte. La mélodie est complexe et se développe d'une partie formelle à l'autre, les trois parties formelles entretenant un rapport de tension mûrement réfléchi. Toutes reposent sur la même suite d'accords (do-sol-la mineur-fa-sol), mais l'exploitent de façon mélodiquement différente et variée, par des changements de registre et par des sauts de tierce et de quarte rapides et fréquents. Le refrain est mélodiquement créatif. Les quatre premières mesures descendent progressivement jusqu'à la tonique do, à quoi répond, dans les quatre mesures suivantes, une ligne moins orientée vers un but. La séparation des deux dernières figures par des silences produit un effet interrogatif et hésitant, sans pour autant rompre la structure qui se construit par paliers. Dans la deuxième phrase, cet effet est renforcé : à plus d'une mesure de silence succède une figure mélodique qui se referme sur la tonique. Contrairement à ce que soutient la défenderesse, la chambre ne discerne aucun emprunt au Canon de Pachelbel qui serait pertinent au regard du droit d'auteur. Le motif principal des parties de couplet est constamment varié sur les plans tonal et rythmique ; dans l'ensemble de ces parties, on ne trouve pour ainsi dire pas deux variantes identiques de ce motif. Le rythme de la mélodie du couplet présente une grande densité de notes. Le refrain est lui aussi riche en motifs variés : il remplit toute la suite d'accords de huit mesures, avec de nombreuses relations internes comme de nombreuses relations transversales avec les parties de couplet. Les hésitations, de plus en plus nombreuses au fil du refrain, qui évoquent une lamentation, marquent le rythme autant que l'agencement dynamiquement syncopé. Même si les couplets sont descendants tant dans « Wild World » (1970) de Cat Stevens que dans « Forever Young », la chambre, contrairement à ce que soutient la défenderesse, ne discerne aucune similitude pertinente au regard du droit d'auteur.
- 203 La suite d'accords de base de huit mesures est marquante, car particulièrement caractéristique du genre. Les auteurs ont délibérément créé des tensions harmoniques. Dans la dernière mesure, le couplet effleure l'accord de dominante attendu (sol), mais la mélodie du couplet ne s'achève pas sur la fondamentale de la dominante, sol : elle s'achève sur la note la, de sorte qu'elle se complète en un accord parfait de la mineur descendant (mi-do-la), qui n'est pas résolu et laisse ainsi subsister un « point d'interrogation mélodique ». Le pré-refrain ne comporte pas davantage de situation conclusive : on y retrouve l'enchaînement fa-la mineur-sol, tandis que la mélodie ne se fait entendre que sur la sous-dominante fa. Ce n'est qu'à la fin du refrain qu'une conclusion harmonique nette est choisie, en do majeur.
- 204 L'expertise de la défenderesse (pièce B 61) reconnaît elle aussi le seuil de création de l'intro, avec ses petites figures (do-ré-do-ré-do-ré-do-ré et ré-mi-sol-mi) jouées par un second synthétiseur par-dessus les accords, ainsi que celui de la mélodie de la trompette synthétique dans l'outro, en raison d'un rythme riche en variantes. Selon elle, l'enchaînement des intervalles et l'articulation rythmique permettraient d'atteindre un faible seuil de création.
- 205 ff. Le refrain de l'œuvre musicale « Mambo No. 5 A little bit of », seul en cause dans le litige, ne constitue pas une adaptation de l'œuvre musicale originale « Mambo No. 5 », mais une œuvre autonome. Sa créativité repose sur une énumération délibérément stéréotypée et longuement maintenue. La répétition insistante est le principe rhétorique caractéristique du morceau. Elle est soutenue par la basse, qui alterne entre deux notes seulement.
- 206 Selon le § 23 Abs. 1 S. 2 UrhG, il n'y a pas adaptation ou transformation au sens du § 23 Abs. 1 S. 1 UrhG, mais œuvre nouvelle, lorsque l'œuvre nouvellement créée conserve une distance suffisante avec l'œuvre utilisée. Une telle distance existe lorsque les éléments de création propre qui fondent la protection de l'œuvre d'origine ne sont pas reconnaissables dans l'œuvre nouvelle (cf. BGH 7 avril 2022, I ZR 222/20, point 49 – Porsche 911).

- 207 Le refrain combine un riff issu de l'œuvre originale avec une partie chantée nouvellement ajoutée. Le riff, tel qu'il figure de 0:00,4 à 0:05,8 dans un enregistrement de 1949 de l'œuvre musicale Mambo No. 5 de Perez Prado, a été mis en boucle dans le refrain et joué en octaves par les saxophones ténor et baryton (expertise B 61, p. 38). De telles basses en octaves sont, déjà selon les constatations de l'expert privé de la défenderesse, un standard de la musique cubaine pour piano, et le rythme est de même dérivé d'accompagnements de mambo génériques (ibid.). Seul un riff générique a donc été repris dans le refrain, de sorte qu'une distance suffisante avec l'œuvre originale a été conservée.
- 208 La partie chantée insérée dans le refrain comporte des choix créatifs libres, de sorte qu'elle constitue une œuvre. Avec peu de matériau, des enchaînements et des relations précisément calculés ont été mis en place. Le refrain se compose pour l'essentiel d'un unique motif de deux mesures, construit en anacrouse, et de deux variantes. La répétition ainsi obtenue devient un principe rhétorique : la mélodie se resserre sans cesse sur la note de broderie do, qui, du fait du changement d'accord, se retrouve chaque fois dans les deux mêmes situations harmoniques, celle de l'accord de septième de dominante sur si bémol (parfois avec fa en quarte suspendue) et celle de mi bémol majeur. L'effet musical est celui d'une énumération qui débouche toujours sur la note de broderie do, dont la répétition stéréotypée acquiert le caractère et l'allure d'un procédé rhétorique. La figure de basse, qui alterne systématiquement entre deux notes (basse alternée), le souligne : toutes les deux mesures, elle aussi, elle relaie l'accord précédent au rythme de l'énumération de la mélodie. La répétition du motif sur les deux accords alternés, puis la formation de variantes, assouplit habilement la continuité rythmique. Par son agencement rythmique, la partie chantée du refrain s'intègre sans heurt à l'accompagnement, tout en entretenant avec l'accompagnement instrumental, du fait d'une multitude de contrastes (le retard de seconde sur les temps forts, le changement d'accord sur une mélodie inchangée et la variation mélodique), un rapport de tension intéressant.
- 209 L'expertise de la défenderesse (pièce B 61) reconnaît elle aussi un faible seuil de création à la mélodie du refrain nouvellement composée.
- 210 **2. La demanderesse a qualité pour faire valoir la prétention (Aktivlegitimation).**
- 211 a. Les coauteurs Marian Gold et Bernhard Lloyd des œuvres musicales « Big in Japan » et « Forever Young » ont valablement habilité la demanderesse – comme exposé lors de l'examen de la recevabilité (voir ci-dessus sous A. IV.) – à faire valoir en son propre nom les prétentions en cessation litigieuses.
- 212 b. Les auteurs des œuvres musicales « Atemlos durch die Nacht », « Daddy Cool », « Rasputin » et « Mambo No. 5 A little bit of » ont valablement concédé à la demanderesse des droits d'exploitation exclusifs.
- 213 Kristina Bach a concédé à la demanderesse, par avenant du 25 septembre 2024/19 septembre 2024 (pièce K 12), des droits d'exploitation exclusifs sur l'œuvre « Atemlos durch die Nacht » ; les mandataires de FF, par avenant du 13 décembre 2024/8 janvier 2025/7 mars 2025 (pièce K 14), sur l'œuvre « Daddy Cool » ; George Reyam, les mandataires de FF ainsi que l'ayant cause de Fred Jay, par avenant du 13 décembre 2024/8 janvier 2025/7 mars 2025 (pièce K 18), sur l'œuvre « Rasputin » ; David Lubega et CP, par avenant du 11 février 2025/20 octobre 2025 (pièce K 34), sur le refrain de l'œuvre « Mambo No. 5 A little bit of ».

- 214 Selon le point 1 des avenants, rédigés en des termes identiques sur ce point, les titulaires de droits sur les œuvres musicales litigieuses « transfèrent » à la demanderesse « le droit exclusif d'utiliser des œuvres de l'art musical (avec ou sans texte), en tout ou en partie, dans des systèmes d'IA, notamment aux fins d'entraînement et de réglage fin (fine-tuning), par des procédés de traitement d'informations contextuelles et dans les sorties de systèmes d'IA », ce qui comprend « notamment aussi l'utilisation dans des générateurs musicaux d'IA et dans des moteurs de recherche assistés par IA ». Selon le point 2, le transfert de droits prévu au point 1 comprend le droit de reproduction, le droit de communication au public sous toute forme, y compris le droit de mise à disposition du public, ainsi que les droits innommés au sens du § 15 Abs. 2 UrhG, de même que le droit d'adaptation et de transformation au sens du § 23 UrhG, en ce compris le droit d'utiliser des œuvres de l'art musical (avec ou sans texte) sous une forme adaptée ou transformée, de la manière indiquée au point 1.
- 215 aa. Les mandataires de FF ont pu valablement signer l'avenant du 13 décembre 2024/8 janvier 2025/7 mars 2025 (pièce K 18) relatif à l'œuvre « Daddy Cool ». À l'issue de l'administration des preuves, la chambre est convaincue (§ 286 ZPO) que FF est l'unique auteur de la musique de « Daddy Cool » et que la procuration du 15 juillet 2022 (pièce K 58) habilitait le témoin ainsi que la fille du défunt FF à conclure l'avenant.
- 216 (1) La demanderesse soutient que FF est l'auteur de la mélodie et George Reyam celui du texte (conclusions du 29 novembre 2025, p. 11, fol. 540 du dossier ; et du 23 février 2026, p. 34, fol. 913 du dossier). La défenderesse le conteste.
- 217 Il appartient au tribunal de décider, selon son intime conviction et conformément au § 286 ZPO, en tenant compte de l'ensemble du contenu des débats et du résultat d'une éventuelle administration des preuves, si une allégation de fait doit être tenue pour vraie. Outre une éventuelle administration des preuves, l'objet de la preuve est constitué par les faits déterminants pour la décision (cf. Musielak/Voit/Foerste, 22e éd. 2025, ZPO § 286, point 2). Le témoin ..., lors de son audition à l'audience de plaidoiries du 9 mars 2026, a déclaré que FF était l'unique auteur de la musique de « Daddy Cool ». Le témoin a fait sur le tribunal une impression de crédibilité et ses déclarations étaient dignes de foi. Sans que le tribunal l'interroge, il a d'emblée indiqué sans détour qu'il ne connaissait pas encore FF lors de la création de l'œuvre musicale « Daddy Cool », étant lui-même un enfant à cette époque. Il a ensuite exposé de manière détaillée, plausible et compréhensible ce sur quoi reposait sa connaissance des faits. Il aurait fait la connaissance de FF en 1990, dans le cadre de son activité pour Bertelsmann. Après s'être établi à son compte en 2003 avec son propre label musical et sa propre maison d'édition musicale, il aurait accompagné et soutenu FF dans divers projets. Lors de la représentation de la comédie musicale « Daddy Cool », il aurait mené pour FF les négociations relatives aux droits sur les enregistrements originaux (masters). « Daddy Cool » serait un titre emblématique, pour lequel il recevrait chaque semaine des demandes d'exploitation, raison pour laquelle il connaîtrait bien, également, les positions juridiques attachées à l'œuvre.
- 218 La qualité d'unique auteur de FF sur la musique de Daddy Cool est en outre corroborée par les mentions du répertoire des œuvres issu de la base de données de la demanderesse, produit sous la pièce K 17. FF y est désigné comme compositeur et George Reyam comme parolier. L'inscription d'une personne déterminée en qualité de compositeur constitue un indice que cette inscription est fondée. Il incombait dès lors à la défenderesse d'exposer des circonstances concrètes établissant que les inscriptions figurant chez la demanderesse sont inexactes. Elle ne l'a pas fait ; sa simple contestation de la qualité d'auteur de FF quant à la composition de « Daddy Cool » est donc, sur le plan procédural, dépourvue de pertinence (cf. OLG Hamburg 31 octobre 2012, 5 U 37/10, point 41 - Goldrapp ; Dreier/Schulze/Mantz, 8e éd. 2025, UrhG § 10, point 11a ; Wandtke/Bullinger/Thum, 6e éd. 2022, UrhG § 10, point 67).

- 219 (2) Le témoin et la fille du défunt ont pu, ensemble, valablement signer l'avenant du 13 décembre 2024/8 janvier 2025/7 mars 2025 (pièce K 18).
- 220 (a) Par sa procuration de précaution (Vorsorgevollmacht) du 15 juillet 2022 (pièce K 58), FF a valablement habilité le témoin et sa fille.
- 221 La procuration dispose, en son § 1 : « Pour le cas où un certificat médical attesterait que, en raison de circonstances liées à la maladie, je ne suis plus en mesure de prendre moi-même des décisions ou que je suis privé de la capacité d'exercice, ou que des doutes existent quant à ma capacité d'exercice, ou encore que, pour d'autres raisons tenant à une maladie physique ou mentale, je ne peux plus, temporairement ou durablement, régler moi-même mes affaires, je donne par les présentes pouvoir aux personnes désignées ci-après de me représenter conjointement et d'agir en mon nom. La présente procuration n'est réputée valablement délivrée qu'en lien avec le certificat médical susmentionné, que les personnes ci-après habilitées par moi devront produire, avec la présente procuration, s'il doit être fait usage de la procuration. »
- 222 Selon les termes de l'acte, le décès du mandant constitue une autre raison du fait de laquelle celui-ci ne peut plus, durablement, régler lui-même ses affaires. Le mot « ou » sert ici à relier des hypothèses alternatives, entre lesquelles un choix est possible. Le certificat médical n'est mentionné, selon le libellé, que pour la première hypothèse – l'incapacité d'exercice ou les circonstances liées à la maladie qui excluent une décision du mandant –, et non pour les hypothèses 2 et 3. Certes, le § 1 phrase 2 de l'acte de procuration renvoie au certificat médical : la procuration n'y est réputée valablement délivrée qu'en lien avec le certificat médical précité. Mais ce renvoi ne peut logiquement se rapporter qu'à l'hypothèse dans laquelle un certificat est exigé. En outre, l'interprétation de la déclaration de volonté doit se faire du point de vue du mandataire qui la reçoit, puisqu'il s'agit d'une procuration interne (Innenvollmacht). Selon les déclarations du témoin, la procuration de précaution devait valoir aussi pour le décès du mandant. Le témoin a indiqué à cet égard, de façon crédible, que FF s'était demandé, avant de conclure la procuration de précaution, ce qui se passerait s'il lui arrivait quelque chose. L'établissement de la procuration aurait eu pour origine une opération des valves cardiaques. Il aurait attaché beaucoup d'importance à ce que l'ensemble de son œuvre musicale reste réuni et à ce que des chansons ne soient pas vendues isolément. Lors de plusieurs entretiens, FF aurait fait part de son souhait que deux de ses plus proches confidents, un membre de sa famille et un professionnel de la musique, veillent sur l'œuvre de sa vie et sur sa musique. Cela devait valoir précisément aussi pour le cas de son décès. Pour les droits sur les enregistrements originaux, le témoin serait par ailleurs désigné comme administrateur dans le testament. Les déclarations du témoin étaient dignes de foi : il a exposé de façon plausible, avec ses propres mots, comment la procuration avait été conclue et le fait qu'elle devait être délivrée aussi pour le cas du décès.
- 223 Même à supposer que l'on considère que l'octroi d'un pouvoir pour le cas de décès ne ressort pas du libellé de la procuration, il conviendrait de procéder à une interprétation conforme à la volonté du mandant. S'appliquent alors les principes de la *falsa demonstratio non nocet* : lorsque la volonté réelle du déclarant au moment de la déclaration est établie (cf. BGH 17 janvier 1997, V ZR 285/95, point 11) et que le destinataire de la déclaration l'a comprise en ce sens, ce qui est déclaré est ce qui a été voulu, quand bien même un tiers comprendrait objectivement la déclaration autrement (Jauernig/Mansel, 19e éd. 2023, BGB § 133, point 9 ; cf. BGH 12 octobre 2004, VI ZR 151/03, points 12 et suiv.). Lorsque la volonté du déclarant et la compréhension qu'en a le destinataire de la déclaration coïncident quant à la signification de celle-ci, une interprétation divergente est exclue (cf. BGH du 13 novembre 1998, V ZR 216/97, point 10).

- 224 (b) La conclusion de l'avenant est couverte par la procuration. Sur le fond, la procuration habilite les mandataires, selon le § 2 point 2, à administrer les éléments de patrimoine qui y sont mentionnés, parmi lesquels figurent, selon le § 2 point 2 d), les droits voisins, droits d'auteur et autres droits d'utilisation et d'exploitation créés par FF ou dont il dispose, ainsi que, selon le § 2 point 2 e), ses prétentions et ses droits de membre à l'égard de la demanderesse. Selon le § 2 point 2 dernière phrase, le droit des mandataires d'administrer les autres éléments de patrimoine mentionnés au point 2 s'étend au droit de mener des négociations sur les contrats en cours, de proroger et de modifier de tels contrats et d'en conclure de nouveaux. Selon le point 10, la procuration reste valable au-delà du décès.
- 225 (c) La procuration est valable jusqu'à sa révocation par les héritiers (cf. MüKoBGB/Schubert, 10e éd. 2025, BGB, § 168 BGB, point 45; BeckOK/Schäfer, BGB, 72e édition, § 168 BGB, point 13, avec d'autres références). Contrairement à ce que soutient la défenderesse, la procuration de précaution transmortale ne permet pas seulement des actes de disposition provisoires sur des biens successoraux jusqu'à ce que la qualité d'héritier soit établie. Le mandant a bien plutôt voulu, par la procuration transmortale, mettre le mandataire en mesure, au-delà du décès, d'accomplir certains actes juridiques indépendamment de la volonté de l'héritier (cf. BGH 24 mars 2009, XI ZR 191/08, point 19).
- 226 bb. L'avenant du 13 décembre 2024/8 janvier 2025/7 mars 2025 relatif à l'œuvre « Raspustin » (pièce K 18) a été valablement conclu. Outre Georg Reyam, l'ont signé le témoin et la fille du défunt FF, ainsi que le fils de Fred Jay. Le pouvoir de ce dernier de signer en qualité d'héritier unique de Fred Jay résulte du testament berlinois (Berliner Testament) produit sous pièce K 48b, aux termes duquel il a été institué héritier final.
- 227 Les avenants diffèrent dans leur préambule quant au passage indiquant dans quelle mesure les contrats de gestion couvrent déjà les droits d'utilisation dans les systèmes d'IA. Dans les versions signées par Georg Reyam et par les mandataires de FF, le préambule est ainsi rédigé : « Afin d'éviter toute incertitude juridique quant à l'étendue des droits cédés, les parties conviennent, s'agissant des œuvres... ». Dans la version signée par l'ayant droit de Fred Jay, en revanche, il est indiqué : « Les parties partent du principe que le contrat de gestion couvre également les droits d'utilisation dans des modèles et systèmes d'intelligence artificielle (IA) ainsi que dans les applications fondées sur ceux-ci (ci-après désignés conjointement « systèmes d'IA »). Afin d'éviter toute incertitude juridique quant à l'étendue des droits cédés, les parties conviennent, s'agissant des œuvres... ». L'emploi de formulations différentes est sans incidence. La divergence ne se trouve que dans le préambule. Le texte du contrat portant concession des droits correspondants est identique. Les stipulations contractuelles essentielles, tant la partie obligationnelle que la partie de disposition, concordent. La chronologie des signatures et le fait que près de trois mois se soient écoulés entre la signature par Fred Jay et celle par George Reyam ne remettent pas davantage en cause la validité de l'accord.
- 228 cc. L'avenant du 11 février 2025/25 février 2025/20 octobre 2025 relatif au refrain de l'œuvre « Mambo No. 5 A little bit of » a été valablement conclu. La signature de versions différentes est sans incidence.
- 229 Seules deux versions de l'avenant contiennent des stipulations relatives à l'entrée en vigueur, la troisième n'en contient aucune. L'avenant signé par la société P. G. GmbH (pièce K 24, partie 3) ne comporte aucune stipulation relative à l'entrée en vigueur, tandis que les versions signées par David Lubega et par CP (pièce K 24, parties 1 et 2) retiennent une entrée en vigueur rétroactive au 25 janvier 2025. Ce point est sans incidence, car la demanderesse est habilitée, en vertu du chiffre 3 de l'avenant, à faire valoir de manière rétroactive, dans les limites de la prescription, les prétentions nées de la violation des droits mentionnés aux chiffres 1 et 2, ainsi qu'à faire valoir contre des tiers des prétentions en cessation et en suppression, y compris pour des atteintes commises dans le passé.

- 230 La désignation différente du numéro de contrat d'œuvre de la demanderesse — une fois sous la forme 1226952-002 et deux fois sous la forme 1226952 — dans les différentes versions des avenants est sans incidence. L'accord se rapporte sans équivoque au morceau de musique « Mambo No. 5 A little bit of ».
- 231 Les stipulations différentes que comportent les trois avenants relatifs à « Mambo No. 5 » quant à la répartition des recettes réalisées n'entraînent pas l'invalidité de l'accord. L'avenant signé par la société P. G. GmbH (pièce K 24, partie 3) ne comporte aucune stipulation relative à la répartition des recettes ; la version signée par David Lubega (pièce K 24, partie 1) retient une répartition selon la clé fixée dans le plan de répartition de la demanderesse, et la version signée par CP (pièce K 24, partie 2) une répartition des recettes à raison d'un tiers chacun. La stipulation applicable doit être déterminée par voie d'interprétation.
- 232 Sur l'avenant signé par la société P. G. GmbH (pièce K 24, partie 3) ainsi que sur la version signée par David Lubega (pièce K 24, partie 1), l'ayant droit de Damaso Perez Prado (l'auteur de l'œuvre « Mambo No. 5 ») est mentionné comme partie contractante supplémentaire, mais non sur la version signée par CP (pièce K 24, partie 2). En outre, le contrat n'a pas été signé par l'ayant droit de Damaso Perez Prado. Cela ne conduit toutefois pas à un dissentiment entre les parties. Selon les allégations non contestées de la demanderesse, les parties entendaient permettre à celle-ci de faire valoir en justice les atteintes litigieuses relatives au refrain « Mambo No. 5 », lequel constitue, comme exposé précédemment, une œuvre autonome. Elles n'entendaient pas conclure l'accord pour le seul cas où toutes les personnes mentionnées sur le formulaire contractuel, en particulier l'ayant droit de Perez Prado, le signeraient. Les parties entendaient manifestement conférer à la demanderesse les droits d'utilisation exclusifs sur le morceau de musique « Mambo No. 5 A little bit of » aux fins d'utilisation dans des systèmes d'IA. C'est la concession des droits d'utilisation et la poursuite en justice des prétentions litigieuses qui étaient au centre de l'accord, et non la question de savoir quelles parties devaient adhérer à la stipulation prévoyant une telle concession. Cela est corroboré par le fait que, même s'il fallait considérer que l'œuvre globale « Mambo No. 5 A little bit of » constitue une adaptation de l'œuvre musicale « Mambo No. 5 », les auteurs de l'adaptation ont acquis un droit d'auteur propre sur celle-ci, qu'ils pouvaient valablement concéder à la demanderesse sans le consentement de l'auteur de l'œuvre originaire. S'agissant d'une adaptation dépendante, l'auteur de l'adaptation a certes besoin du consentement de l'auteur de l'œuvre préexistante pour pouvoir exploiter son adaptation (cf. Dreier/Schulze/Schulze/Raue, 8e éd. 2025, UrhG § 3, point 50). Il peut néanmoins concéder des droits d'utilisation sur l'adaptation indépendamment de l'auteur de l'œuvre originaire (cf. BGH 13 février 1962, I ZR 27/60, point 6 – Schallplatteneinblendung). L'auteur de l'œuvre originaire doit seulement consentir à l'exploitation elle-même (cf. OLG Hamburg 7 juillet 2016, 5 U 23/16, points 96 et suiv.).
- 233 c. L'argumentation de la défenderesse selon laquelle il serait totalement incertain que les auteurs aient encore disposé, lors de la conclusion des avenants, de droits liés à l'IA, ou qu'ils aient cédé de tels droits à d'autres acteurs du marché, est inopérante. Certes, la partie qui entend rapporter la preuve n'est en principe pas empêchée d'alléguer des faits dont elle n'a pas une connaissance précise, mais qu'elle tient pour vraisemblables au vu des circonstances (cf. BGH 8 mai 2012, XI ZR 262/10, point 40). Or, la défenderesse n'allègue même pas de faits déterminés : elle se borne à évoquer d'autres déroulements possibles. Une telle argumentation ne satisfait pas aux exigences d'une contestation concrète susceptible de justifier une administration de la preuve (cf. OLG Hamm 15 juillet 2025, 26 W 18/25, point 14). La défenderesse n'a pas non plus formulé d'offre de preuve concrète que la chambre aurait pu instruire.

- 234 d. L'objection de la défenderesse selon laquelle la demanderesse serait dépourvue de la qualité à agir au fond s'agissant des droits voisins sur les prestations et des droits de producteur de phonogrammes sur les enregistrements originaux (masters) est inopérante. La demanderesse ne fait pas valoir ces droits voisins. Les enregistrements sonores produits dans la procédure servent uniquement à illustrer les œuvres musicales litigieuses.
- 235 L'absence, dénoncée par la défenderesse, d'une catégorie propre aux utilisations liées à l'IA dans le plan de répartition de la demanderesse pour l'année 2025 ne conduit pas non plus à un défaut de qualité à agir au fond. Conformément au § 14 al. 2 du plan de répartition, dans sa version des 14/15 mai 2025, les recettes ne relevant d'aucune catégorie propre sont attribuées aux catégories existantes selon les règles de celles-ci (pièce B 47).
- 236 e. L'activité de l'International Copyright Enterprise ne fait pas obstacle à la qualité à agir au fond de la demanderesse. L'International Copyright Enterprise exerce les droits des auteurs à l'égard des services de musique numériques au nom des sociétés de gestion collective. Contrairement à ce que soutient la défenderesse, une telle gestion des droits ne constitue pas une cession de droits.
- 237 Dans la mesure où la défenderesse soutient que la demanderesse contournerait, par sa relation contractuelle avec l'International Copyright Enterprise, la finalité protectrice du § 69 al. 3 VGG, en accordant certes formellement des licences non exclusives mais en traitant en pratique toutes les licences multiterritoriales par son intermédiaire, cet argument concerne une éventuelle violation par la demanderesse du § 69 al. 3 VGG, mais laisse intacte sa qualité à agir au fond.
- 238 f. Il n'y a pas lieu de faire droit à la demande de la défenderesse tendant à enjoindre à la demanderesse, en application du § 142 al. 1 ZPO, de produire l'ensemble des contrats de gestion et des contrats de représentation réciproque relatifs aux œuvres musicales litigieuses. La qualité à agir au fond de la demanderesse résulte des avenants produits.
- 239 3. Les œuvres musicales litigieuses sont reproduites dans les modèles au sens du § 16 al. 1 UrhG. La défenderesse stocke les modèles sur des serveurs périphériques (Edge-Server) situés en République fédérale d'Allemagne.
- 240 L'atteinte au droit d'exploitation de l'auteur, par la reproduction dans les modèles au sens du § 16 UrhG, a été identifiée très tôt par la doctrine (cf. déjà Wandtke, NJW 2019, 1841, 1842). La qualification de reproduction dans le modèle au sens du § 16 UrhG et sa couverture par l'exception du § 44b UrhG n'en restent pas moins controversées en doctrine juridique (sur l'état de la controverse, Sesing-Wagenpfeil, ZGE 2024, 212, 217 s., notes 25 et suiv.; Schwartmann/Köhler, NJW 2026, 711, 715), ce qui tient notamment à ce que l'on part de situations de fait différentes. Il convient en revanche de distinguer les reproductions qui servent uniquement à la conversion en un format numérique ou qui sont réalisées à des fins d'analyse, et celles qui subsistent dans le modèle. À la suite de Spindler (GRUR 2016, 1112) et du LG Hamburg (27 septembre 2024, 310 O 227/23, point 46 – LAION), il y a lieu de distinguer des phases qui se succèdent dans le temps : (1) l'extraction du matériel d'entraînement et sa conversion en un format lisible par machine, soit la constitution du jeu de données d'entraînement ; (2) l'analyse de ces données et leur enrichissement par des méta-informations, soit l'entraînement du modèle ; (3) l'utilisation ultérieure du modèle entraîné au moyen de requêtes et de sorties.
- 241 Pour l'action en cessation invoquée en raison des reproductions effectuées dans le modèle au sens du § 16 UrhG, c'est la phase 2 décrite ci-dessus qui est pertinente. Les œuvres musicales litigieuses sont contenues dans les modèles de manière reproductible. Leur mémorisation constitue une reproduction pertinente au regard du droit d'auteur.
- 242 a. Les œuvres musicales litigieuses sont contenues dans le modèle, selon la conviction que la chambre saisie s'est forgée conformément au § 286 al. 1 phrase 1 ZPO (cf. Moser, NJW 2026, 125, 127 s.).

- 243 aa. La recherche en informatique a établi que des données d’entraînement peuvent être contenues dans les modèles de langage génératifs et en être extraites sous forme de sorties, phénomène désigné par le terme de mémorisation (cf. notamment Carlini, Tramer, Wallace, Jagielski, Herbert-Voss, Lee, Roberts, Brown, Song, Erlingsson, Oprea, Raff, 2021, *Extracting Training Data from Large Language Models*, pièce K 35.1, p. 1 ; Yang, Zhao, Wang, Shi, Kim, Han, Lo, 2024, *Unveiling Memorization in Code Models*, pièce K 35.3, p. 3, 7 et suiv. ; Cooper, Grimmelmann, 2025, *The Files are in the Computer*, pièce K 35.4, p. 14 s.). Il y a mémorisation lorsque les paramètres non spécifiques, lors de l’entraînement, ne se bornent pas à extraire des informations du jeu de données d’entraînement, mais que l’on retrouve, dans les paramètres spécifiés après l’entraînement, une reprise complète des données d’entraînement. Cette complétude ne se rapporte pas à la quantité reprise de chaque donnée d’entraînement prise isolément — celle-ci ne doit être reprise ni intégralement ni exactement — mais à la reprise de plus que de simples informations telles que des motifs et des corrélations, c’est-à-dire à la reprise, à tout le moins partielle, du contenu lui-même.
- 244 Une mémorisation des données d’entraînement peut se produire non seulement dans les modèles de langage génératifs, mais également dans les modèles musicaux génératifs tels que ceux en cause en l’espèce (cf. Roh, Novack, Peng, Mirehghallah, Berg-Kirkpatrick, Houmansadr, 2025, *Bob’s Confetti : Phonetic Memorization attacks in music and video generation*, pièce K 33, p. 3 et les références citées). Selon l’étude de Roh et al., le modèle de la défenderesse est particulièrement vulnérable : lorsqu’une requête proche d’un texte de chanson est saisie, il est particulièrement apte à générer, comme sortie, le morceau de musique protégé par le droit d’auteur correspondant à cette requête, de telle sorte que le résultat se rapproche très fortement de la musique de l’original (cf. Roh, op. cit., p. 2). Dans une requête proche d’un texte de chanson, ce n’est pas le texte original de la chanson qui est utilisé, mais un texte sémantiquement dénué de sens qui imite la structure phonétique, la rime et la cadence de l’original (cf. Roh, op. cit., p. 1 s.).

- 245 Dans la recherche en informatique, les études concrètes définissent des critères différents pour déterminer la mémorisation. Ces critères dépendent notamment du type de modèle examiné et de l'objectif de la publication ; tantôt ils exigent une concordance de contenu identique entre l'original et la sortie, tantôt ils se satisfont d'une concordance partielle (cf. Nasr, Carlini, Hayase, Jagielski, Cooper, Ippolito, Choquette-Choo, Wallace, Tramèr, Lee, 2023, Scalable Extraction of Training Data from (Production) Language Models, pièce K 35.2, p. 2 s. ; Cooper, Gokaslan, Cyphert, De Sa, Lemley, Ho, Liang, mai 2025, Extracting memorized pieces of (copyrighted) books from openweight language models, pièce K 35.5, p. 4 s. ; Mueller, Gorge, Bernzen, Pirk, Poretschk, 2024, LLMs and Memorization : On Quality and Specificity of Copyright Compliance, pièce K 52, p. 985, 987). Lorsqu'un modèle génère non pas (seulement) du langage, mais des images ou de l'audio, seules des caractéristiques sélectionnées et fondamentales des données d'entraînement sont saisies lors de l'entraînement, les informations de détail étant délibérément perdues (cf., pour les fichiers audio, l'expertise technique de la défenderesse, pièce B 40A, point 41). Compte tenu de ce phénomène dit de quantification, une mémorisation exacte, concordant à 100 %, d'une donnée d'entraînement est difficilement concevable. Une telle concordance n'est toutefois pas nécessaire, car la quantification renonce précisément aux informations de détail que les sens humains ont de toute façon du mal à percevoir. Pour les modèles de diffusion générant des images, la mémorisation n'exige donc pas une concordance exacte des pixels entre l'original et la sortie ; il suffit que l'écart entre les pixels soit très faible (cf. Carlini, 2025, What my privacy papers (don't) have to say about copyright and generative AI, pièce B 33, p. 6). Pour les modèles générant de la musique, la mémorisation est déterminée à la fois au moyen d'une vérification automatique, qui examine les valeurs de similarité relatives à la mélodie, au rythme, à l'harmonie, à l'identité et au style, et par le recours à une évaluation humaine (cf. Roh, Novack, Peng, Miresghallah, Berg-Kirkpatrick, Houmansadr, 2025, Bob's Confetti : Phonetic Memorization attacks in music and video generation, pièce K 33, p. 4).
- 246 La cause de la mémorisation, laquelle survient surtout dans les grands modèles, est présumée résider en particulier dans l'occurrence répétée d'une même donnée d'entraînement au sein du jeu d'entraînement (cf. Yang et al., op. cit., p. 8, 11). La défenderesse expose elle-même que les données d'entraînement peuvent contenir différentes variantes d'œuvres. Selon elle, si un modèle apprend à partir d'un tel jeu de données d'entraînement, les corrélations statistiques entre certaines métadonnées (par exemple le titre, le genre ou le texte de la chanson) et les caractéristiques musicales de ces œuvres (tonalité, rythme et autres) seraient apprises de manière renforcée ; et si un utilisateur emploie ces métadonnées — en particulier celles qui apparaissent rarement dans l'ensemble du jeu de données d'entraînement — dans une requête, les probabilités statistiques ainsi apprises conduiraient à des sorties présentant, pour l'essentiel, des caractéristiques musicales similaires (mémoire du 13 février 2026, p. 53 ; fol. 698 du dossier).
- 247 La mémorisation des données d'entraînement peut être établie au moyen de différentes méthodes. Lorsque les données d'entraînement sont connues, la mémorisation peut être constatée en comparant celles-ci avec les sorties, dès lors que les requêtes employées sont simples et ouvertes et que la sortie présente une complexité suffisante. À défaut, on examine par exemple, à l'aide des paramètres d'entropie et de perplexité, avec quel degré de certitude un modèle restitue une sortie — pour les contenus entraînés et mémorisés, ce degré de certitude est élevé (cf. Yang et al., op. cit., p. 10).
- 248 bb. Les œuvres musicales litigieuses sont mémorisées dans le modèle.

- 249 En l'espèce, la mémorisation peut déjà être constatée par la simple comparaison des œuvres musicales litigieuses avec les sorties. L'utilisation des œuvres musicales litigieuses comme données d'entraînement n'est pas contestée. Il ressort de la pièce K 3 que les œuvres musicales litigieuses ont été restituées de manière nettement reconnaissable dans les sorties produites, à la suite de requêtes reprenant respectivement les textes originaux des chansons, le style musical et le titre de l'œuvre (sur la reconnaissabilité, voir infra sous B. III. 2.).
- 250 (1) Les requêtes litigieuses constituent des requêtes simples et ouvertes. Les sorties n'ont pas été provoquées par la saisie de requêtes orientées.
- 251 (a) L'argumentation de la défenderesse selon laquelle la demanderesse aurait délibérément provoqué les effets de mémorisation par des saisies de requêtes étalées sur des mois, répétées des milliers de fois, complexes et hautement contextualisantes, assorties de consignes de structure, est tout simplement erronée. Il ressort de l'analyse des requêtes de la demanderesse (pièce B 4) que celle-ci a certes effectué 3 779 requêtes. Toutefois, 338 d'entre elles seulement se rapportent aux œuvres musicales litigieuses. Sur ces 338 requêtes, 176 concernent l'œuvre musicale « Atemlos durch die Nacht », 14 « Daddy Cool », 8 « Rasputin », 124 « Big in Japan », 12 « Forever Young » et 4 « Mambo No. 5 ». Les autres requêtes de la demanderesse ne concernent pas les faits litigieux et sont donc dénuées de pertinence pour la procédure.
- 252 Les requêtes litigieuses n'ont pas, du fait de la saisie répétée d'une même requête, orienté le résultat de la sortie dans une direction déterminée. Lorsque la même requête est saisie à nouveau lors d'une exécution indépendante, la saisie reste identique. Les paramètres du modèle sont également identiques. La distribution de probabilité conditionnelle à partir de laquelle la sortie est générée demeure donc, en principe, elle aussi la même. C'est ce qui distingue la requête simple et ouverte d'une requête provocatrice, dans laquelle des consignes évaluatives ou suggestives modifient le contexte et influencent le résultat.
- 253 (b) Les saisies des textes originaux des chansons ne constituent pas des consignes complexes et hautement contextualisantes ; elles doivent au contraire être qualifiées, s'agissant de la musique demandée, de requêtes simples et ouvertes. Le texte et le choix du genre ne déterminent ni la musique ni, en particulier, la mélodie.
- 254 Le texte pose tout au plus un cadre de contenu ou d'atmosphère et exige une compatibilité prosodique. Un texte contient des informations linguistiques telles que le contenu sémantique, les structures de rime, les suites de syllabes et les schémas d'accentuation. Ces éléments peuvent rendre nécessaire une adaptation du phrasé musical à la prosodie de la langue. Ainsi, une syllabe accentuée est régulièrement placée sur un temps métriquement fort. Une telle adaptation ne concerne toutefois, au premier chef, que l'attribution de valeurs de notes aux syllabes ou la répartition des accents à l'intérieur d'une grille de mesure.

- 255 Le texte ne détermine cependant, de manière substantielle, ni la suite de sons concrète ni son agencement rythmique, harmonique ou lié au tempo. La compatibilité prosodique n'entraîne aucune fixation d'une hauteur de son déterminée, de l'évolution des hauteurs, des sauts d'intervalles, de la structure des motifs, des courbes de tension mélodique ou des schémas de répétition. Un même texte peut sans difficulté être mis en musique sur des suites de sons totalement différentes, sans qu'aucune modification linguistique ne soit nécessaire. L'agencement mélodique concret demeure ainsi ouvert et interchangeable. Il en va de même pour le rythme au sens musical étroit. Certes, le nombre de syllabes et l'accentuation linguistique peuvent influencer la durée de notes isolées ou leur placement à l'intérieur d'une mesure. Mais la décision portant sur la métrique, sur l'agencement syncope, sur les motifs rythmiques ou sur les déplacements d'accents complexes relève de paramètres de composition. Aucune structure rythmique contraignante ne peut être déduite du texte. S'agissant du tempo également, le texte n'exerce aucune influence déterminante. Le tempo est régulièrement fixé par les indications de style et par l'indication de l'ambiance recherchée. Il n'existe aucun lien nécessaire entre le contenu du texte et une vitesse déterminée exprimée en battements par minute. Des textes identiques peuvent être mis en œuvre aussi bien sous la forme d'une ballade lente que d'une chanson de danse rapide. Enfin, le texte ne comporte aucune fixation harmonique. Le choix de la tonalité, de la progression d'accords ou de la modulation s'opère selon des paramètres musicaux. Même si certains contenus textuels peuvent être associés, sur le plan de l'ambiance, à une tonalité mineure ou majeure, il s'agit là d'associations d'ordre culturel, et non d'associations contraignantes. Aucune structure harmonique concrète n'est imposée par le texte.
- 256 Le choix de genre opéré dans la requête laisse place à une multitude de mises en musique et de variantes possibles. Au demeurant, les indications de genre restent formulées en termes généraux : Schlager, pop, disco, électronique, soul ou funk.
- 257 (c) Dans la mesure où la défenderesse fait valoir que la saisie de l'intégralité du texte de la chanson enfreindrait ses conditions d'utilisation (pièces B 5, B 37), cela est sans pertinence pour la question de la mémorisation.
- 258 (2) Les sorties litigieuses ne sauraient être qualifiées de résultat du hasard. Au vu de la complexité et de la longueur des œuvres musicales générées, de leur large concordance avec les données d'entraînement, ainsi que des requêtes utilisées, simples et ouvertes quant au résultat, le hasard peut être exclu comme cause de la restitution des textes des chansons (cf. Cooper/Grimmelmann, op. cit., p. 21, 28). La défenderesse n'a pas davantage invoqué le hasard comme cause de la génération des sorties.
- 259 (3) Il est sans incidence que la demanderesse n'ait produit qu'une seule sortie par œuvre. Une mémorisation existe indépendamment du point de savoir si une requête inchangée génère une sortie identique. Le modèle de la défenderesse comprend à la fois un modèle de type transformeur et un modèle de diffusion. Il est constant que, pour les modèles GPT, jusqu'à l'application incluse de la fonction SoftMax, le réseau de neurones génère toujours la même sortie lorsque l'état interne, les paramètres et toutes les entrées sont identiques. Le cœur des modèles est déterministe. La couche de sortie d'un réseau GPT contient, pour chaque token suivant possible, la probabilité calculée par le modèle après application de la fonction SoftMax ; selon l'algorithme de sélection, le token suivant est alors choisi de manière aléatoire ou non. Dès lors que la tâche d'un modèle GPT consiste à calculer la probabilité du prochain token, un choix doit être opéré sur la base des probabilités de tokens. C'est cette première étape, postérieure au modèle GPT, qui peut introduire un aléa dans la sortie de l'application d'intelligence artificielle. Il en va de façon analogue pour les modèles de diffusion : le calcul de la part de bruit est déterministe.

- 260 (4) La défenderesse fait valoir que l'espace de stockage disponible dans les paramètres de son modèle serait, d'un point de vue purement mathématique et au regard de la capacité du modèle rapportée à la taille des données d'entraînement, insuffisant pour stocker ces données de manière exacte ou quasi exacte. Cet argument est dépourvu de pertinence, car la demanderesse elle-même n'a pas soutenu que l'ensemble des données d'entraînement seraient stockées dans le modèle. Seul importe le point de savoir si les six œuvres musicales litigieuses sont mémorisées de manière reconnaissable. Contrairement à ce que soutient la défenderesse, il n'est en outre pas nécessaire que la demanderesse expose les raisons pour lesquelles ces six œuvres précisément ont été sélectionnées et mémorisées.
- 261 (5) La demande de la défenderesse tendant à l'obtention d'une expertise judiciaire sur le point de savoir si les six œuvres musicales litigieuses, ou des parties de celles-ci, sont stockées ou mémorisées dans le modèle doit être rejetée. La question de savoir dans quelle mesure une décomposition en poids et en paramètres constitue une reproduction (conclusions du 26 novembre 2025, p. 14, fol. 118 du dossier ; conclusions du 13 janvier 2026, p. 28, fol. 469 du dossier) est une question juridique, qui ne se prête pas à la preuve par expertise. Dans la mesure où la défenderesse offre de prouver l'affirmation selon laquelle son modèle ne fonctionnerait pas comme une grande base de données (conclusions du 26 novembre 2025, p. 14, fol. 118 du dossier ; conclusions du 26 novembre 2025, p. 25, fol. 129 du dossier ; conclusions du 2 mars 2026, p. 18, fol. 983 du dossier ; conclusions du 6 mars 2026, p. 15, fol. 1200 du dossier), une expertise n'est pas nécessaire, la chambre ne fondant pas son appréciation sur un tel mode de fonctionnement. La chambre ne considère pas davantage qu'une sortie serait une « copie exacte d'une donnée d'entraînement déterminée ». Quant à son affirmation selon laquelle une mémorisation des données d'entraînement ne pourrait pas être démontrée au moyen de la sortie (conclusions du 26 novembre 2025, p. 24, fol. 128 du dossier ; conclusions du 13 janvier 2026, p. 38, fol. 479 du dossier ; conclusions du 13 février 2026, p. 39, fol. 684 du dossier), la défenderesse ne se confronte déjà pas suffisamment aux études produites sur ce point par la demanderesse. Elle ne décrit aucun déroulement alternatif plausible des faits qui aurait pu conduire aux sorties litigieuses. L'expertise qu'elle a produite en pièce B 40a ne contient pas davantage de faits de rattachement à cet égard.
- 262 b. La mémorisation des œuvres musicales litigieuses dans les modèles constitue une reproduction au sens de l'article 16, al. 1er, UrhG.
- 263 aa. Le droit de reproduction régi par l'article 16 UrhG transpose l'article 2 de la directive InfoSoc. La notion de reproduction en droit de l'Union doit recevoir une interprétation uniforme, autonome et conforme à la directive (cf. CJUE, 16 juillet 2009, C-5/08, point 27 – Infopaq). Le considérant 21 de la directive InfoSoc exige déjà une définition large de la reproduction, afin de garantir la sécurité juridique dans le marché intérieur. Le libellé de l'article 2 de la directive InfoSoc s'inscrit dans cette logique, en employant, pour décrire la reproduction, des formulations englobantes telles que « directe ou indirecte », « provisoire ou permanente » et « par quelque moyen et sous quelque forme que ce soit » (cf. CJUE, 16 juillet 2009, C-5/08, point 42 – Infopaq). L'étendue de la protection découle en outre de l'objectif principal de la directive, qui est d'assurer un niveau de protection élevé au profit des titulaires de droits (cf. CJUE, 24 mars 2022, C-433/20, point 16 – AustroMechana ; BGH, 27 juin 2024, I ZR 14/21, point 19 – Internet-Radiorecorder II).
- 264 Dès lors que, selon l'article 2 de la directive InfoSoc, la reproduction peut intervenir « par quelque moyen et sous quelque forme que ce soit », elle ne s'entend pas seulement d'une reproduction à l'identique, mais aussi d'une fixation de l'œuvre sous une forme modifiée, telle que la numérisation d'une œuvre analogique (CJUE, 11 septembre 2014, C-117/13 – TU Darmstadt), le stockage dans un format de fichier compressé tel que le MP3 (CJUE, 5 mars 2015, C-463/12, point 35 – Copydan) ou dans une version réduite (BGH, 29 avril 2010, I ZR 69/08, point 17 – Vorschaubilder I). À l'article 16, al. 1er, UrhG, la reproduction sous forme modifiée est couverte par la formulation « quel qu'en soit le procédé ».

- 265 La durée de la reproduction est sans pertinence. Le libellé de l'article 2 de la directive InfoSoc vise les reproductions « provisoires ou permanentes » ; une correspondance littérale se retrouve à l'article 16, al. 1er, UrhG. Le droit de reproduction s'étend donc en principe également « aux fragments fugitifs des œuvres présents dans la mémoire d'un décodeur satellite et sur un écran de télévision » (CJUE, 4 octobre 2011, C-403 et 429/08, point 159 – FAPL/Murphy).
- 266 Hormis les précisions que comporte le libellé des textes, ni le droit de l'Union ni le droit allemand ne donnent de définition fermement circonscrite de la reproduction. La jurisprudence allemande de dernier ressort considère comme une reproduction au sens de l'article 16, al. 1er, UrhG toute fixation matérielle d'une œuvre propre à la rendre perceptible aux sens de l'homme, de quelque manière que ce soit, médiatement ou immédiatement (en dernier lieu BGH, 23 octobre 2024, I ZR 112/23, point 66 – Manhattan Bridge) ; la Cour de justice de l'Union le formule de manière implicite (cf. CJUE, 29 juillet 2019, C-476/17, points 52 s. – Pelham ; plus nettement, concl. AG Szpunar, 12 décembre 2018, C-476/17, point 47). Lorsque la perceptibilité est immédiate, la reproduction peut être retenue sans difficulté ; lorsqu'elle est médiate, des étapes intermédiaires supplémentaires sont en revanche nécessaires, tel le recours à des appareils techniques, ainsi qu'en témoignent les supports d'image et de son mentionnés à l'article 16, al. 2, UrhG (cf. également CJUE, 5 mars 2015, C-463/12, point 35 – Copydan).
- 267 bb. En application des critères précités, il existe des reproductions par les modèles. Les œuvres musicales litigieuses sont matériellement fixées dans les modèles et peuvent être rendues perceptibles de manière médiate.
- 268 (1) En raison de la mémorisation, les œuvres musicales litigieuses font l'objet d'une incorporation, condition de la reproduction au sens du droit d'auteur, par les données contenues dans les paramètres spécifiés du modèle, lesquelles se situent elles-mêmes matériellement sur les serveurs. Les œuvres musicales litigieuses sont fixées dans les modèles de manière reproductible.
- 269 Conformément à l'article 2 de la directive InfoSoc, une reproduction existe « par quelque moyen et sous quelque forme que ce soit ». Il importe peu que la fixation consiste en de simples valeurs de probabilité (cf. von Welser, GRUR 2024, 1406, 1411). Les nouvelles technologies telles que les modèles relèvent du droit de reproduction prévu à l'article 2 de la directive InfoSoc et à l'article 16 UrhG. Le droit de reproduction régi par la directive InfoSoc doit, ainsi qu'il ressort de son considérant 5, tenir compte de manière appropriée des nouvelles formes d'exploitation qu'engendre le développement technique. Au regard de la neutralité technologique qui s'applique ainsi aux droits d'exploitation en droit d'auteur (cf. Specht in Mélanges Schulze, 2017, 413, 414), la technique utilisée pour l'incorporation n'est pas déterminante. Le stockage d'une œuvre musicale sous forme de fichier MP3 doit être qualifié de reproduction (cf. CJUE, 5 mars 2015, C-463/12, point 35 – Copydan). Ce stockage recourt à un procédé de compression avec perte : les données audio stockées numériquement ne contiennent que les composantes du signal perceptibles par l'homme, d'où une forte réduction du volume de données. S'agissant des œuvres musicales litigieuses, qui ont été utilisées comme données d'entraînement, il suffit de même que le modèle soit apte, grâce à l'information statistique déduite lors de l'entraînement, à générer des suites de tokens statistiquement probables qui restituent ces œuvres de façon reconnaissable.

- 270 La décomposition des œuvres musicales en paramètres est sans incidence sur la fixation matérielle. Les paramètres se trouvent, dans leur ensemble, dans le modèle. Une telle fixation peut être comparée aux fichiers JPEG à codage progressif, dans lesquels les informations sont dispersées au sein du fichier (cf. Pesch/Böhme, GRUR 2023, 997, 1005 ; Se-sing-Wagenpfeil parle d'une prédisposition de trajectoire (Pfadvorprägung) suffisamment forte, inhérente au modèle, qui décrirait la syntaxe protégée d'une œuvre, ZGE 2024, 212, 243). Il n'est pas nécessaire que chaque paramètre pris isolément soit protégé par le droit d'auteur.
- 271 La défenderesse expose, par la voix de l'expert juridique qu'elle a mandaté (pièce B 15) et en se référant à la jurisprudence de la Cour de justice de l'Union, qu'une reproduction ne serait caractérisée que si un support d'information concret fixait une forme d'expression, indépendante du contexte et objectivement et précisément identifiable, d'une œuvre protégée par le droit d'auteur. Les connaissances statistico-mathématiques sur les données d'entraînement incorporées dans les poids et les paramètres devraient constituer un objet d'expression achevé et autonome. Cette condition ferait défaut, faute de délimitation concrète. Cette thèse ne saurait être suivie. La fixation dans le modèle est suffisante ; il s'agit d'un objet identifiable avec une précision et une objectivité suffisantes.
- 272 Au demeurant, et contrairement à ce que soutient la défenderesse, la Cour de justice de l'Union n'examine pas le critère de la délimitation lorsqu'elle recherche s'il existe une reproduction portant atteinte au droit, mais lorsqu'elle recherche s'il existe une œuvre : la notion d'« œuvre » impliquerait une forme d'expression de l'objet protégé par le droit d'auteur qui le rende identifiable avec suffisamment de précision et d'objectivité. Or cette possibilité d'identification précise et objective ferait défaut dans le cas du goût d'une denrée alimentaire. À la différence, par exemple, d'une œuvre littéraire, picturale, cinématographique ou musicale, qui constituerait une forme d'expression précise et objective, l'identification du goût d'une denrée alimentaire reposerait en effet essentiellement sur des sensations et des expériences gustatives, qui sont subjectives et variables (cf. CJUE, 13 novembre 2018, C-310/17, points 40 s. – Levola Hengelo ; y renvoyant, CJUE, 12 septembre 2019, C-683/17, points 33 s. – Cofemel, et CJUE, 11 juin 2020, C-833/18, point 25 – Brompton).
- 273 La délimitation concrète constitue ainsi un critère fondant la protection juridique, et non une caractéristique qui viendrait resserrer le droit de reproduction, au niveau des éléments constitutifs, par l'exigence supplémentaire d'une délimitation. L'interprétation défendue par la défenderesse, selon laquelle, par exemple, un stockage sous forme de fichiers JPEG ne porterait pas atteinte au droit de reproduction, contredirait également l'objectif principal de la directive InfoSoc, qui est d'assurer un niveau de protection élevé au profit des titulaires de droits (cf. CJUE, 24 mars 2022, C-433/20, point 16 – AustroMechana). Il n'est fait observer qu'à titre incident que l'objet du litige n'est pas le goût d'un fromage à tartiner, mais des œuvres musicales. L'identification de celles-ci ne dépend pas des sensations subjectives de la personne qui perçoit le morceau de musique. C'est pourquoi la Cour de justice de l'Union a expressément relevé que les œuvres musicales sont identifiables avec suffisamment de précision et d'objectivité (cf. CJUE, 13 novembre 2018, C-310/17, point 42 – Levola Hengelo).

- 274 On ne saurait davantage déduire de la jurisprudence de la Cour de justice de l'Union la thèse soutenue par la défenderesse, selon laquelle il serait inadmissible de remonter d'une restitution ultérieure à un système situé en amont, de sorte qu'une reproduction dans le modèle ne pourrait pas être « identifiée » au moyen des sorties. Dans l'arrêt FAPL/Murphy cité par la défenderesse, la Cour de justice de l'Union se prononce sur le moment auquel s'apprécie la reproduction, et non sur la causalité, au sens d'une déduction qui remonterait de l'écran de télévision en cause au décodeur (cf. CJUE, 4 octobre 2011, C-403/08 et C-429/08 – FAPL/Murphy). La Cour de justice de l'Union énonce que la qualification de reproduction, s'agissant de la production de fragments fugitifs d'œuvres dans la mémoire d'un décodeur satellite et sur un écran de télévision, dépend du point de savoir si l'ensemble composé des fragments restitués simultanément — c'est-à-dire présents à un moment déterminé — contient des éléments qui expriment la création intellectuelle propre à leur auteur (cf. CJUE, op. cit., points 157 s.). Or, dans le modèle litigieux, il n'y a précisément pas de fichiers fugitifs qui seraient écrasés puis effacés. Les paramètres spécifiés sont au contraire présents dans le modèle et permettent la reproduction des œuvres musicales litigieuses, qui ont servi de données d'entraînement. Celles-ci sont donc incorporées dans le modèle. Le modèle est, pour sa part, stocké sur des serveurs.
- 275 (2) Les œuvres musicales litigieuses, matériellement fixées dans les modèles, peuvent être rendues perceptibles de manière médiate par les sens de l'homme.
- 276 Pour la reproduction, une perceptibilité médiate suffit ; elle existe lorsque l'œuvre peut être perçue au moyen d'instruments techniques (cf. CJUE, 5 mars 2015, C-463/12, point 35 – Copydan, s'agissant des cartes mémoire de téléphones portables et des mémoires internes d'appareils MP3).
- 277 Ainsi qu'il ressort des pièces K 3, les œuvres musicales ont pu être rendues perceptibles sans difficulté sous forme de sorties, au moyen du générateur de musique et d'un terminal muni d'un écran, et par de simples requêtes ouvertes quant au résultat. Un utilisateur moyen a donc accès, comme l'exige la défenderesse, aux œuvres musicales litigieuses au moyen d'instruments techniques qui lui sont accessibles. Contrairement à ce que soutient la défenderesse, aucun dispositif de lecture au sens d'un « lecteur de paramètres » n'est nécessaire. La perceptibilité médiate n'exige pas de rendre perceptibles les éléments pris isolément. Il suffit que l'œuvre musicale, ou des parties de celle-ci, soit perceptible.
- 278 Même si, en l'espèce, l'accès est possible pour un utilisateur moyen, celui-ci ne constitue pas le critère déterminant. Des reproductions existent également lorsque la perceptibilité requiert des connaissances particulières, tel un accès complet aux paramètres du modèle (cf. Pesch/Böhme, GRUR 2023, 997, 1005 ; en sens contraire, Dreier/Schulze/Raue, 8e éd. 2025, UrhG § 16, points 21, 37). Compte tenu de l'interprétation large qui s'impose pour le droit de reproduction, des difficultés de perception et une perceptibilité restreinte n'excluent pas la reproduction ; elles peuvent éventuellement conduire à retenir que l'œuvre n'est pas accessible au public, ce qui ne constitue toutefois pas une condition du droit de reproduction (cf. Sasing-Wagenpfeil, ZGE 2024, 212, 246).

- 279 La défenderesse fait valoir qu’une reproduction pertinente au regard du droit d’auteur supposerait un état de stockage stable et adressable, reproductible indépendamment du contexte et de façon répétée. Une simple probabilité accrue d’une sortie déterminée ne suffirait pas à établir les exigences posées par la Cour de justice de l’Union quant à une forme objectivement précise, univoquement identifiable et autonome des éléments d’œuvre protégés, forme qui devrait pouvoir être répétée à volonté. L’état de stockage exigé par la défenderesse est présent : il existe dans le modèle. Un accès complet aux paramètres du modèle le rend en outre accessible indépendamment du contexte et de façon répétée. Dans la mesure où la défenderesse exige une probabilité et une répétabilité d’une sortie déterminée, cela ne pourrait concerner que la question de fait de savoir s’il existe une mémorisation, laquelle s’apprécie au regard de la similitude entre les données d’entraînement et la sortie, et non l’examen du point de savoir s’il existe une reproduction au sens juridique. Il n’est fait observer qu’à titre incident que la reproduction ne suppose pas une restitution répétable. L’article 2 de la directive InfoSoc ne pose aucune exigence de restitution répétable. L’article 16, al. 2, UrhG, qui se réfère à une perception répétable, n’a été introduit en 1965 qu’à titre de clarification, afin d’ouvrir le droit de reproduction au développement technique en cours et d’y faire entrer les disques ainsi que les enregistrements sur bande magnétique et les enregistrements cinématographiques (cf. BT-Drs. IV/270, 47). La formulation retenue, « en vue d’une restitution répétable », visait à étendre le champ d’application du droit de reproduction, et non à le restreindre.
- 280 4. La reproduction intervenue dans les modèles n’est pas couverte par les exceptions prévues à l’article 44b UrhG.
- 281 La défenderesse ne peut se prévaloir de l’exception de l’article 44b UrhG.
- 282 Les modèles litigieux relèvent en principe du champ d’application des exceptions relatives à la fouille de textes et de données. Ces dispositions couvrent les reproductions nécessaires à la constitution du corpus de données lors de la phase 1 (v. supra sous B. II. 3), mais non les reproductions supplémentaires intervenant dans le modèle lors de la phase 2. Lorsque, comme en l’espèce, l’entraînement en phase 2 ne se limite pas à extraire des informations des données d’entraînement mais reproduit des œuvres, cela ne constitue pas une fouille de textes et de données. Même si les exceptions s’appliquent en principe à l’entraînement des modèles, les reproductions intervenant dans le modèle ne sont pas des reproductions couvertes par l’exception, dès lors qu’elles ne servent pas uniquement à préparer la fouille de textes et de données.
- 283 a. Selon la définition légale figurant à l’article 44b, al. 1er, UrhG, qui correspond largement à l’article 2, paragraphe 2, de la directive DSM, « la fouille de textes et de données [...] est l’analyse automatisée d’une ou de plusieurs œuvres numériques ou numérisées afin d’en tirer des informations, notamment sur des schémas, des tendances et des corrélations ». Dans le cadre de la fouille de textes et de données au sens de l’exception, laquelle concerne la phase 2, des informations sont extraites de manière automatisée. L’exploitation automatisée elle-même ne constitue pas un acte pertinent au regard du droit d’auteur (cf. BT-Drs. 18/12329, 40, relatif à l’ancien article 60d). Les informations non créatives contenues dans les œuvres ne sont pas, en tant que telles, protégées par le droit d’auteur (cf. Raue, GRUR 2017, 11, 13 et les références citées), de sorte qu’une analyse des œuvres destinée à l’exploitation de simples informations ne touche à aucun intérêt d’exploitation.

- 284 La fouille de textes et de données requiert toutefois parfois des mesures préparatoires susceptibles de porter atteinte à des droits d'exploitation, telles que la reproduction d'une œuvre par sa conversion dans un autre format (numérique) ou des stockages en mémoire vive. Pour ces actes pertinents au regard du droit d'auteur, qui concernent la constitution du matériel d'entraînement et donc la phase 1, l'article 44b, al. 2, phrase 1, UrhG prévoit en principe la licéité des reproductions. Cela repose sur l'idée que ces reproductions ne sont réalisées qu'à des fins d'analyse ultérieure et ne portent donc pas atteinte aux intérêts d'exploitation de l'auteur sur l'œuvre (cf. Schack, ZUM 2016, 266, 269). L'analyse, et les reproductions employées à cette seule fin, ne procurent qu'une jouissance technique de l'œuvre (cf. Steinhauer, RuZ 2021, 5, 21). Dès lors que ces actes, purement préparatoires à la fouille de textes et de données, ne touchent à aucun intérêt d'exploitation, la loi ne prévoit aucune obligation de rémunération envers l'auteur (cf. Spindler/Schuster/Kaesling/Pesch, 5e éd. 2025, UrhG § 44b, point 8).
- 285 b. L'exception de l'article 44b UrhG, ainsi que son fondement en droit de l'Union à l'article 4 de la directive DSM, s'appliquent à la fouille de textes et de données lors de l'entraînement de l'intelligence artificielle (cf. OLG Hamburg, 10 décembre 2025, 5 U 104/24, points 71 s. – Laion ; sur l'état de la doctrine, cf. Spindler/Schuster/Kaesling/Pesch, 5e éd. 2025, UrhG § 44b, point 17, note 65). Les actes de reproduction destinés à préparer le corpus d'entraînement en relèvent.
- 286 aa. Le législateur de l'Union avait connaissance de l'utilisation de données aux fins de l'entraînement de modèles. Cela ressort déjà de la communication de la Commission « L'intelligence artificielle pour l'Europe » du 25.04.2018 (COM/2018/237). Même s'il n'en avait pas eu connaissance, le champ d'application du § 44b UrhG et de l'art. 4 de la directive DSM s'étend à la technologie moderne. Il ressort des considérants de la directive DSM que les exceptions relatives à la fouille de textes et de données visent précisément à favoriser les nouvelles technologies : selon le considérant 18, al. 1, phrase 1, de la directive DSM, les procédés de fouille de textes et de données doivent servir au développement de nouvelles applications ou technologies. Pour le permettre, le considérant 3, phrase 2, de la directive DSM énonce que « les dispositions législatives applicables [...] doivent être adaptées aux évolutions futures, afin de ne pas entraver le développement technologique ».
- 287 En ce sens, la CJUE a déjà relevé, à propos de l'exception pour les actes de reproduction prévue à l'art. 5, § 1, de la directive InfoSoc, que cette disposition doit permettre et assurer le recours à de nouvelles technologies, tout en maintenant un juste équilibre des droits et des intérêts entre les titulaires de droits et les utilisateurs des œuvres protégées qui souhaitent bénéficier de ces nouvelles technologies (cf. CJUE 24.03.2022, C-433/20, point 26 – Austro-Mechana). La Cour a souligné qu'une telle interprétation suit le principe de neutralité technologique, en vertu duquel la loi doit énoncer les droits et les obligations des personnes de manière générale, afin de ne pas privilégier une technologie par rapport à une autre (ibid.).
- 288 Dans l'exposé des motifs relatif au § 44b et aux §§ 60a et suivants de l'UrhG, le législateur allemand a lui aussi expressément mentionné « l'apprentissage automatique en tant que technologie de base de l'intelligence artificielle » au titre du champ d'application (BT-Drs. 19/27426, 60).
- 289 bb. Relèvent ainsi du champ d'application du § 44b UrhG les actes de reproduction destinés à préparer le corpus d'entraînement de modèles. Ceux-ci ne font toutefois pas l'objet du présent litige.
- 290 c. La reproduction des œuvres musicales litigieuses dans les modèles ne constitue pas une fouille de textes et de données.

- 291 La fouille de textes et de données vise l'exploitation de simples informations (cf. Spindler/Schuster/Kaesling/Pesch, 5e éd. 2025, UrhG § 44b, point 18). Ces informations tirées des données d'entraînement peuvent être transposées dans les paramètres des modèles. Les corrélations statistiques que les modèles « apprennent » à partir des données d'entraînement constituent des schémas, que le § 44b, al. 1, de l'UrhG cite comme exemple des informations à obtenir (ibid.).
- 292 La mémorisation des œuvres musicales litigieuses dépasse une telle exploitation et ne constitue donc pas une simple fouille de textes et de données. Les œuvres musicales, en tant que données d'entraînement, n'ont pas seulement été exploitées : elles ont été reprises dans les paramètres du modèle, ce qui porte à son tour atteinte aux intérêts d'exploitation des auteurs (voir ci-dessus sous B. II. 3.).
- 293 d. La reproduction des œuvres musicales litigieuses dans le modèle lors de la phase 2 n'est pas couverte par l'exception de fouille de textes et de données du § 44b UrhG, respectivement de l'art. 4 de la directive DSM.
- 294 Les reproductions résultant de la mémorisation dans le modèle n'ont pas été réalisées pour constituer le jeu de données d'entraînement, donc dans le cadre de la phase 1, au cours de laquelle aucun intérêt d'exploitation des auteurs n'est touché ; elles sont intervenues en outre lors de l'entraînement du modèle, en phase 2. Les reproductions dans le modèle ne servent à aucune analyse de données ultérieure. La prémisse de la fouille de textes et de données et des exceptions y afférentes, selon laquelle l'exploitation automatisée de simples informations n'affecte pas elle-même les intérêts d'exploitation, ne vaut pas dans cette configuration. Au contraire, les reproductions présentes dans le modèle portent atteinte au droit d'exploitation des titulaires de droits.
- 295 aa. Il ressort du libellé univoque de la disposition du droit de l'Union instituant l'exception que l'art. 4, § 1, de la directive DSM suppose des « reproductions effectuées aux fins de la fouille de textes et de données » (Spindler/Schuster/Kaesling/Pesch, 5e éd. 2025, UrhG § 44b, points 21, 24). Or les reproductions dans le modèle ne servent pas à une analyse de données ultérieure, de sorte que l'exception ne saurait leur servir de fondement de légitimation (Sesing-Wagenpfeil, ZGE 2024, 212, 251). De même, le § 44b, al. 2, de l'UrhG exige une reproduction affectée à cette finalité, qui doit être nécessaire à la fouille de textes et de données.
- 296 Cette affectation à une finalité déterminée reflète les considérations qui sous-tendent la directive DSM. Selon ses considérants, l'introduction des exceptions relatives à la fouille de textes et de données doit non seulement favoriser l'innovation et les nouvelles technologies, mais également protéger les auteurs. En ce sens, le considérant 3, phrase 4, de la directive DSM énonce qu'il convient « en même temps de maintenir un niveau élevé de protection du droit d'auteur [...] ». Le considérant 8 de la directive DSM indique que, « lorsqu'aucune exception ou limitation ne peut être invoquée, l'autorisation du titulaire de droits est requise pour de tels actes ». De même, le considérant 18 de la directive DSM souligne que « les titulaires de droits [...] devraient continuer à pouvoir octroyer des licences pour les utilisations de leurs œuvres ou autres objets protégés ne relevant ni de l'exception obligatoire prévue par la présente directive pour la fouille de textes et de données à des fins de recherche scientifique, ni des exceptions et limitations applicables en vertu de la directive 2001/29/CE ».
- 297 Une interprétation prétendument favorable à la technique et à l'innovation, qui voudrait faire entrer aussi les reproductions dans le modèle sous le couvert de l'exception, est exclue par le libellé clair du texte.

- 298 Contrairement à ce que soutient la défenderesse, on ne saurait déduire de l'exposé des motifs de la loi sur le droit d'auteur dans la société de la connaissance (Urheberrechts-Wissensgesellschafts-Gesetz) que l'exception de fouille de textes et de données aurait pour sens et pour finalité de permettre l'ensemble des reproductions intervenant accessoirement à la fouille de textes et de données proprement dite (renvoi à BT-Drs. 18/12329, 40). Cette loi a introduit l'ancien § 60d de l'UrhG, qui ne régissait pas la fouille de textes et de données en général, mais uniquement pour la recherche scientifique. En outre, le passage cité de l'exposé des motifs explique que l'exploitation automatisée comprendrait un processus à plusieurs étapes, au cours duquel de grandes quantités de textes et de données sont collectées sous forme numérique, préparées, puis parcourues et exploitées de manière automatisée selon certains critères. L'exploitation automatisée elle-même, cœur de ce que l'on appelle la fouille de textes et de données, ne serait pas un acte pertinent au regard du droit d'auteur ; en revanche, la reproduction de contenus protégés par le droit d'auteur exigerait une autorisation (BT-Drs. 18/12329, 40). Par ailleurs, l'argumentation de la défenderesse ne permet pas de comprendre pourquoi l'exposé des motifs d'une loi nationale aurait une portée pour l'interprétation de la directive DSM.
- 299 Une application par analogie de l'art. 4 de la directive DSM n'entre pas davantage en considération : elle suppose une lacune non voulue par le législateur ainsi qu'une situation d'intérêts comparable entre le cas réglementé et le cas à réglementer (sur l'analogie en droit de l'Union, cf. Schön, FS Canaris, 2017, 147, 153 s., 160). Même à supposer une telle lacune, au motif que le législateur n'aurait pas eu conscience de la mémorisation ni de la reproduction durable, pertinente au regard du droit d'auteur, qui en résulte au sein des modèles, une situation d'intérêts comparable fait défaut. En admettant la licéité des actes de reproduction préparatoires à la fouille de textes et de données, l'exception régit une situation dans laquelle les intérêts d'exploitation des auteurs ne sont pas mis en péril, parce que seules de simples informations sont extraites et que l'œuvre en tant que telle n'est précisément pas reproduite. En cas de reproductions dans le modèle, en revanche, l'exploitation de l'œuvre est durablement compromise et les intérêts légitimes des titulaires de droits s'en trouvent lésés. Une application par analogie de l'exception, qui ne prévoit aucune rémunération de l'exploitation, laisserait les auteurs et les titulaires de droits sans protection. Cela contredirait clairement le considérant 17 de la directive DSM, selon lequel le préjudice causé aux titulaires de droits par les exceptions n'est que « minime » (cf. Raue, ZUM 2019, 684, 686). S'y ajoute que le risque de mémorisation provient exclusivement de la sphère des fournisseurs de modèles, auteurs de l'atteinte. En cas d'application par analogie de l'exception, ce risque serait supporté par le seul titulaire de droits lésé (cf. Sasing-Wagenpfeil, ZGE 2024, 212, 260).
- 300 bb. L'art. 53, § 1, lit. c et d, du règlement IA, entré en vigueur le 02.08.2025 conformément à l'art. 113, § 3, lit. b, du règlement IA, soit postérieurement à l'acte de contrefaçon, ne conduit pas à une autre conclusion.
- 301 L'art. 53, § 1, lit. c, du règlement IA impose aux fournisseurs de modèles d'IA de mettre en place une stratégie de respect du droit d'auteur de l'Union, et notamment de prise en compte d'éventuelles réserves d'utilisation au sens de l'art. 4, § 3, de la directive DSM. La disposition renvoie ainsi à la directive DSM et n'en fixe pas, contrairement à ce que soutient la défenderesse, le champ d'application (cf. Dornis, Ginsburg, Lucchi, JZ 2026, 235, 240). Ce rapport entre les dispositions est déjà consacré au considérant 108 du règlement IA, selon lequel le règlement IA ne porte pas atteinte à l'application des règles du droit d'auteur de l'Union. Demeurent donc applicables les dispositions déjà exposées de l'art. 4, § 3, de la directive DSM, qui prévoit une exception pour les reproductions effectuées aux fins de la fouille de textes et de données lors de la phase 1 de l'entraînement des modèles, mais non pour les reproductions intervenant en phase 2.

- 302 En vertu de l'art. 53, § 1, lit. d, du règlement IA, les fournisseurs de modèles d'IA établissent et publient un résumé suffisamment détaillé des contenus utilisés pour l'entraînement du modèle d'IA à usage général, selon un formulaire mis à disposition par le Bureau de l'intelligence artificielle. La défenderesse voudrait déduire de cette disposition que l'établissement et la publication d'un tel résumé accompliraient tout ce qui est nécessaire au respect du droit d'auteur et qu'une licence portant sur les œuvres protégées utilisées ne serait pas requise. Les exigences de l'art. 53, § 1, lit. c et d, du règlement IA n'auraient de sens, selon elle, que si les modèles d'IA pouvaient être commercialisés dans l'Union même lorsque leurs fournisseurs n'ont acquis de licences généralisées ni pour l'entraînement ni pour les sorties. Cette argumentation ne saurait être suivie. Selon le considérant 107 du règlement IA, l'art. 53, § 1, lit. d, du règlement IA a pour finalité de faciliter la mise en œuvre des droits des « parties ayant un intérêt légitime, y compris les titulaires de droits d'auteur [...] » (cf. Hilgendorf/Roth-Isigkeit KI-VO/Hofmann-Coombe, 2e éd. 2025, § 7, point 84). Si l'on suivait la thèse de la défenderesse, la mise en œuvre des droits ne serait pas facilitée : les titulaires de droits seraient au contraire privés de tout droit. Conformément aux prescriptions du règlement IA, la communication de la Commission indique que le résumé a pour objectif d'aider les titulaires de droits à obtenir des informations pertinentes sur les contenus utilisés lors de l'entraînement des modèles d'IA à usage général et de faciliter, pour les parties ayant un intérêt légitime, notamment dans le domaine du droit d'auteur, l'exercice et la mise en œuvre de leurs droits en vertu du droit de l'Union (cf. communication de la Commission C(2025) 8311 final, points 7 à 9). Contrairement à la thèse de la défenderesse, il ne résulte pas non plus de l'énumération, figurant à l'annexe de la communication sous le point 2.3, de données extraites de sources en ligne par crawling et scraping que la mention de telles données rendrait leur utilisation possible sans égard aux éventuels droits d'auteur. L'établissement et la publication des contenus utilisés pour l'entraînement, ainsi que l'existence d'une simple stratégie de respect du droit d'auteur de l'Union, ne mettent pas hors d'effet le droit d'auteur pour les fournisseurs de modèles d'IA et ne constituent pas davantage une exception.
- 303 Contrairement à ce que soutient la défenderesse, une limitation aussi étendue du droit d'auteur ne saurait davantage être déduite du code de bonne pratique relatif à la bonne application des obligations des fournisseurs de modèles d'IA à usage général (<https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/policies/contents-codegpai>). Ce code doit contribuer à la bonne application de l'obligation prévue à l'article 53, paragraphe 1, lit. c, du règlement IA et se borne à fixer des prescriptions permettant aux signataires de démontrer qu'ils ont mis en place une politique en matière de droit d'auteur. Il n'en ressort pas que la mise en œuvre de ces mesures exclurait toute atteinte au droit d'auteur. C'est ainsi qu'il est indiqué, au considérant (a) du Copyright Chapter du code : « adherence to the Code does not constitute compliance with Union law on copyright and related rights » : le respect des prescriptions du code ne vaut pas respect du droit d'auteur.
- 304 cc. Si la mémorisation des données d'entraînement ne peut être évitée en l'état de la technique, l'entraînement de modèles au moyen de données d'entraînement protégées par le droit d'auteur n'est pas couvert par l'exception de fouille de textes et de données (cf. Spindler/Schuster/Kaesling/Pesch, 5e éd. 2026, UrhG § 44b, point 21).
- 305 Contrairement à ce que soutient la défenderesse, il n'en résulte aucune restriction constitutionnellement injustifiée d'un modèle économique admis par l'ordre juridique de l'Union et par l'ordre juridique allemand. Un modèle économique selon lequel une entreprise pourrait puiser gratuitement dans la propriété (intellectuelle) d'autrui pour son propre profit est inconnu de ces ordres juridiques. Dans la mesure où l'introduction d'une nouvelle exception couvrant l'entraînement au moyen d'œuvres protégées par le droit d'auteur est discutée sur le plan de la politique du droit, elle est toujours associée à une rémunération des auteurs (voir par exemple IUM-Symposion, « (Kollektive) Vergütungsmodelle für KI-Nutzungen : Wege zu einem fairen Interessenausgleich », ZUM 2026, 153 s.).

- 306 L'exigence d'une licence, lorsque des œuvres protégées par le droit d'auteur sont utilisées, ne porte pas davantage atteinte au développement et à l'exploitation de modèles, que la défenderesse dit protégés au titre des droits fondamentaux par l'art. 16 de la Charte des droits fondamentaux de l'Union européenne ainsi que par l'art. 12 de la Loi fondamentale (GG). Elle est au contraire commandée par l'art. 17, § 2, de la Charte, qui ancre expressément la protection de la propriété intellectuelle au niveau du droit primaire de l'Union.
- 307 La défenderesse fait valoir en outre qu'une restriction serait inappropriée eu égard à l'importance des modèles pour de nombreuses applications licites, elles-mêmes protégées, au titre des droits fondamentaux, par la liberté d'information et la liberté artistique des utilisateurs. D'une part, les intérêts de tiers ne peuvent être pris en compte que de manière médiate lors de l'examen de la prétention de la demanderesse contre la défenderesse. D'autre part, la défenderesse n'est pas l'unique fournisseur de la technologie litigieuse. Un droit à cessation n'a pas pour effet que d'autres modèles, ne portant pas atteinte au droit d'auteur, ou exploités sous licence, cessent d'être proposés sur le marché. La défenderesse peut du reste prendre une licence pour écarter la prétention en cessation.
- 308 dd. En outre, les conditions de l'exception prévue à l'art. 4, § 1, de la directive DSM et au § 44b, al. 2, de l'UrhG ne sont pas réunies en l'espèce, faute d'accès licite à l'œuvre. La défenderesse a contourné le dispositif de protection du Rolling Cipher afin de pouvoir télécharger les œuvres musicales litigieuses depuis Internet.
- 309 L'accès aux œuvres est licite au sens de l'art. 4, § 1, de la directive DSM et du § 44b, al. 2, de l'UrhG lorsque, par exemple, l'œuvre est librement accessible sur Internet ou lorsque l'utilisateur dispose, en vertu d'une licence, d'un accès aux contenus numériques (cf. considérant 18, sous-al. 2, phrase 1, de la directive DSM ; BT-Drs. 19/27426, 88). L'exception ne s'applique en revanche pas lorsqu'une œuvre a été obtenue en franchissant illicitement des obstacles d'accès (cf. Spindler/Schuster/Kaesling/Pesch, 5e éd. 2026, UrhG § 44b, point 28).
- 310 En neutralisant le dispositif de protection techniquement prévu qu'est le Rolling Cipher, la défenderesse s'est procuré de manière illicite l'accès permettant de télécharger les œuvres musicales litigieuses. Sur la plateforme YouTube, les œuvres peuvent être écoutées. Le dispositif de protection du Rolling Cipher vise cependant à empêcher un téléchargement des œuvres, qui va au-delà d'une simple écoute ou d'un simple visionnage. La technologie du Rolling Cipher constitue ainsi une mesure technique efficace au sens du § 95a, al. 2, phrase 1, de l'UrhG, permettant d'empêcher l'accès à une œuvre protégée par le droit d'auteur (cf. OLG Hamburg 21.11.2024, 5 U 54/23, points 94, 98). Contrairement à la thèse de la défenderesse, le Rolling Cipher doit être qualifié de mesure technique efficace, alors même que la défenderesse est parvenue à le contourner. Si une mesure technique était efficace à cent pour cent, tout contournement serait totalement impossible et la protection juridique contre le contournement n'aurait plus lieu d'être (cf. Dreier/Schulze/Speccht-Riemenschneider/Raue, 8e éd. 2025, UrhG § 95a, point 15).
- 311 5. La présomption de fait de risque de réitération, qui résulte d'un acte de contrefaçon, ne peut être écartée que par la souscription d'une déclaration de cessation sérieuse, non limitée dans le temps, sans réserve et assortie d'une peine conventionnelle (OLG Köln, 06.03.2015, 6 W 15/15, point 3 ; cf. BGH 01.12.2022, I ZR 144/21, point 24 – Wegfall der Wiederholungsgefahr III). La défenderesse n'a pas souscrit une telle déclaration.
- 312 a. Les allégations tardives de la défenderesse, selon lesquelles elle ne conserverait plus aucun poids du modèle sur des serveurs situés en Allemagne (mémoire du 07.04.2026, p. 51 s., fol. 1265 s. du dossier), n'écartent pas le risque de réitération. Cette déclaration ne saurait être assimilée à une déclaration de cessation assortie d'une peine conventionnelle. En outre, ces allégations doivent être écartées comme irrecevables en application du § 296a du code de procédure civile allemand (ZPO) : il s'agit d'allégations de fait nouvelles, que la défenderesse n'était pas autorisée à présenter.

- 313 b. La défenderesse fait grief à la demanderesse de ne pas avoir démontré de risque de ré-
itération s'agissant des actes de tiers. Une telle démonstration n'est pas nécessaire, la res-
ponsabilité en tant qu'intermédiaire étant comprise, comme un minus, dans la responsabi-
lité en tant qu'auteur de l'atteinte (cf. Cepl/Voß/Zigann/Werner, 3e éd. 2022, ZPO § 253,
point 137).
- 314 III. La demanderesse dispose, contre la défenderesse, du droit à cessation invoqué au
point 1 b) des conclusions sur le fondement des § § 97, al. 1, phrase 1, 15, al. 2, phrase 1,
23, al. 1, de l'UrhG. Celle-ci a communiqué au public les œuvres litigieuses, en tout ou
partie, sans le consentement de la demanderesse, par l'offre de son modèle et dans le
cadre de son application de génération musicale. La demanderesse dispose en outre,
contre la défenderesse, du droit à cessation invoqué au point 1 c) des conclusions sur le
fondement des § § 97, al. 1, phrase 1, 15, al. 1, al. 2, phrase 1, 16, al. 1, 23, al. 1, de
l'UrhG. La défenderesse a communiqué au public et reproduit les œuvres litigieuses, en
tout ou partie, sans le consentement de la demanderesse, par le biais des sorties liti-
gieuses.
- 315 1. La demanderesse a fondé à titre subsidiaire ses conclusions formées aux points 1 b) et
c) sur la communication au public au sens du § 15, al. 2, phrase 1, de l'UrhG, pour le cas
où la conclusion tirée de la mise à disposition du public au sens du § 19a de l'UrhG serait
rejetée. Cette condition procédurale interne s'est réalisée. Les conclusions doivent être re-
jetées dans cette mesure, la demanderesse ne pouvant fonder ses prétentions sur une
atteinte au droit de mise à disposition du public prévu au § 19a de l'UrhG.
- 316 Une mise à disposition du public, cas particulier de la communication au public (cf. BGH
31.07.2025, I ZR 155/23, point 30 – Content Delivery Network), existe lorsque l'accès à
l'objet protégé est rendu possible pour le public concerné à la fois de l'endroit et au mo-
ment qu'il choisit individuellement (cf. CJUE 26.03.2015, C-279/13, points 25 s. – C More
Entertainment ; CJUE 16.04.2026, C-496/24, point 31 – Stichting de ThuisKopie). L'accès
« au moment qu'il choisit » est notamment donné pour les services à la demande et sur In-
ternet (cf. concl. AG Szpunar, 15.01.2020, C-753/18, point 19 – SAMI). En l'espèce, la de-
manderesse, à qui incombent la charge de l'allégation et celle de la preuve, n'a pas suffi-
samment allégué ni démontré que, lors de l'utilisation du générateur musical, chaque re-
quête permette d'accéder aux œuvres musicales litigieuses. Lorsque jusqu'à 176 requêtes
identiques sont nécessaires pour obtenir un résultat, la consultation n'intervient pas au
moment choisi par l'utilisateur. La demanderesse affirme certes avoir obtenu, pour les
œuvres litigieuses, d'autres sorties portant atteinte au droit d'auteur et n'avoir repris
dans la pièce K 3, pour chacune, que la sortie documentant l'atteinte de la manière la plus
frappante. Malgré la contestation circonstanciée de la défenderesse, la demanderesse n'a
pas produit ces autres sorties devant le tribunal ; elle n'a versé que des sorties prétendu-
ment contrefaisantes concernant d'autres œuvres musicales, non litigieuses (pièces K 37,
K 38).
- 317 2. L'offre du modèle, l'application de génération musicale et les sorties litigieuses (pièce K
3) portent atteinte aux droits d'exploitation attribués aux titulaires de droits par les § § 15,
al. 1, al. 2, phrase 1, 16, al. 1, 23, al. 1, de l'UrhG. Les œuvres musicales litigieuses sont
reconnaissables dans les sorties.
- 318 a. Dans chaque cas, au moins un élément fondant la protection des œuvres musicales liti-
gieuses demeure reconnaissable dans les sorties, au sens du droit d'auteur, malgré les
divergences existantes.

- 319 aa. En vertu du § 23 Abs. 1 UrhG, il y a atteinte au droit d’auteur non seulement en cas d’imitation illicite à l’identique d’une œuvre, mais aussi en cas d’adaptations (Bearbeitungen) ou d’autres transformations (Umgestaltungen). Le champ de protection des droits d’exploitation s’étend — jusqu’à une certaine limite — aux formes qui s’écartent de l’original (cf. BGH 07.04.2022, I ZR 222/20, point 54 – Porsche 911). En droit de l’Union également, la question de savoir dans quelle mesure l’auteur peut autoriser ou interdire une utilisation de l’œuvre sous une forme modifiée relève de l’étendue de la protection du droit d’exploitation en cause (cf. BGH 30.04.2020, I ZR 115/16, point 37 – Metall auf Metall IV).
- 320 Il n’est donc pas nécessaire de délimiter le § 16 UrhG et le § 23 UrhG l’un par rapport à l’autre, dès lors que toute adaptation ou transformation au sens du § 23 UrhG constitue en même temps, lorsqu’elle fait l’objet d’une fixation matérielle, une reproduction au sens du § 16 UrhG (cf. BGH 16.05.2013, I ZR 28/12, point 36 – Beuys-Aktion). Cela correspond aux exigences du droit de l’Union : selon l’art. 2 InfoSoc-RL, les reproductions ne sont pas seulement les reprises identiques de l’œuvre, mais couvrent les reproductions « en tout ou en partie » (cf. CJUE 29.07.2019, C-476/17, point 29 – Pelham). Il en va de même, par analogie, pour le droit d’exploitation de mise à disposition du public (cf. CJUE 09.03.2021, C-392/19, point 25 – VG Bild-Kunst ; fondamental : Benz, Der Teileschutz im Urheberrecht, 2018, p. 60 et suiv.).
- 321 Le critère déterminant pour savoir si le champ de protection est ouvert au titre d’une reproduction ou d’une communication au public réside dans la reconnaissabilité des éléments originaux de l’œuvre dans l’autre objet (cf. CJUE 09.03.2021, C-392/19, point 25 – VG Bild-Kunst ; pour les phonogrammes, cf. concl. AG Emiliou 17.06.2025, C-590/23, note 29 – Pelham [notion de « pastiche »], CJUE 14.04.2026, C-590/23, point 56 – Pelham [notion de « pastiche »]). En droit d’auteur, ce qui est déterminant n’est pas l’impression d’ensemble qui distingue deux œuvres l’une de l’autre, mais les détails qui les personnalisent de façon unique (cf. concl. AG Szpunar 08.05.2025, C-580/23, C-795/23, point 67 – Mio ; CJUE 04.12.2025, C-580/23, C-795/23, point 87 – Mio). Il faut donc rechercher si des éléments créatifs de l’œuvre protégée — c’est-à-dire ceux qui sont l’expression de choix reflétant la personnalité de leur auteur — ont été repris de manière reconnaissable dans l’objet critiqué comme portant atteinte au droit (cf. CJUE 04.12.2025, C-580/23, C-795/23, point 86 – Mio). À cet égard, l’utilisation d’une œuvre sans autorisation constitue une telle atteinte même lorsqu’elle ne porte que sur une petite partie de l’œuvre, dès lors que cette partie exprime en elle-même la création intellectuelle propre à son auteur (cf. CJUE 04.12.2025, C-580/23, C-795/23, point 85 – Mio).
- 322 bb. Les allégations de la demanderesse relatives à la reconnaissabilité ne doivent pas être écartées comme tardives. Les allégations que la demanderesse a formulées dans ses conclusions du 3 mars 2026 n’ont pas causé de prolongation significative du déroulement de la procédure. Un délai a été accordé à la défenderesse jusqu’au 7 avril 2026 pour répondre aux faits nouveaux allégués dans les conclusions du 3 mars 2026. L’octroi d’un délai pour conclure en vertu du § 283 ZPO ne constitue pas un retard causé par des allégations tardives (cf. Greger in : Zöller, Zivilprozessordnung, 36e éd., 10/2025, § 296 ZPO, point 16). Aucun autre retard de la procédure n’est intervenu.

- 323 cc. En application des critères précités, les œuvres musicales litigieuses (pièce K 1) sont reconnaissables dans les sorties (pièce K 3). Pour apprécier si une œuvre musicale est utilisée, dans l'objet critiqué comme portant atteinte au droit, sous une forme modifiée et non reconnaissable à l'écoute, il faut se placer du point de vue de la perception auditive d'un auditeur moyen (cf. CJUE 29.07.2019, C-476/17, points 31, 36, 37 et 39 – Pelham ; BGH 30.04.2020, I ZR 115/16, point 29 – Metall auf Metall IV). Les membres de la chambre appelée à statuer relèvent du cercle des auditeurs moyens ; il n'y avait donc pas lieu d'ordonner une expertise sur la question de la reconnaissabilité (cf. Leistner, GRUR 2019, 1008, 1010). La demande de la défenderesse tendant à une expertise sur la reconnaissabilité doit dès lors être rejetée. Pour apprécier la reconnaissabilité, la chambre s'est fondée, outre sur l'impression auditive, sur les extraits de partition produits. La présentation la plus complète de la notation figure dans l'expertise produite comme pièce K 68 ; ce n'est que ponctuellement que la défenderesse transcrit différemment la suite de notes (pièce B 57).
- 324 Les mélodies et compositions des chansons « Atemlos durch die Nacht », « Rasputin », « Forever Young », « Big in Japan » et du refrain de « Mambo No. 5 A little bit of » sont reprises dans une mesure si large qu'aucun doute ne subsiste quant à la reconnaissabilité des œuvres musicales originales dans les sorties. Dans la sortie « Daddy Cool » également, les éléments originaux de l'œuvre musicale originale sont reconnaissables. Les sorties ne conservent pas une distance suffisante par rapport aux œuvres musicales originales litigieuses.
- 325 (1) Des éléments créatifs de l'œuvre musicale « Atemlos durch die Nacht » (pièce K 1.1), qui sont l'expression de la personnalité de son autrice, ont été repris de manière reconnaissable dans la sortie figurant en pièce K 3.1.
- 326 Outre les mélodies, les harmonies et les arrangements de l'œuvre originale, la sortie reproduit toute la dramaturgie compositionnelle qui distingue l'original des schlagers standard. L'auditeur éprouve la même courbe de tension.
- 327 Dans les extraits de partition reproduits ci-après (pièce K 68), sauf indication contraire, les portées supérieures représentent l'original et les portées inférieures la sortie. Couplet : Pré-refrain : Refrain : Post-refrain : Interlude :
- 328 L'œuvre originale comme la sortie comportent les quatre parties formelles que sont le couplet, le pré-refrain, le refrain et le post-refrain. Sont repris dans la sortie le concept dramaturgique original, avec son intensification mélodique constante d'une partie formelle à l'autre, les suites d'accords d'abord conclusives puis circulaires et, en particulier, l'intensification inhabituelle du post-refrain ainsi que les multiples correspondances motiviques. L'arrangement de la sortie incriminée s'aligne pour l'essentiel sur celui de l'œuvre originale. Les tempos et la tonalité des deux morceaux sont identiques. Dans les deux morceaux, la grosse caisse, bien présente, résonne constamment en noires. S'y ajoutent des accords en croches de séquenceur. Les figures originales sont simplifiées, mais leur effet musical n'est pas modifié.
- 329 Le couplet de la sortie reprend largement la mélodie. Le motif de tierce caractéristique ré#-si ainsi que les mouvements de réponse de type vocalise ré-do# et mi-ré# qui lui font suite ne sont pas reproduits de façon totalement identique, mais le sont de manière reconnaissable quant à leur fonction motivique, à leur registre et à leur placement rythmique. Les divergences relevées dans la notation portent sur quelques notes d'arrivée isolées, mais elles ne modifient pas le geste initial, concis et accrocheur, qui demeure le même. Le rythme est identique. Sur le plan harmonique, la sortie ne se distingue que par la disparition du changement d'accord de si majeur à sol# mineur, ce qui n'altère que de façon minime la couleur sonore, sol# mineur étant le relatif mineur de la tonique, qui présente la même armure.

- 330 Le pré-refrain de la sortie correspond lui aussi à l'original, à quelques divergences non substantielles près. Dans la sortie, la mélodie et les harmonies aboutissent à une cadence parfaite sur si majeur, au lieu de conduire à la dominante comme dans l'original. Le saut vers l'octave si, présent dans l'original, fait défaut dans la sortie, de sorte que le refrain suivant n'y est pas annoncé avec la même intensité. Dans la sortie incriminée, la mélodie marque une brève pause, tandis que dans l'original elle prend son élan. De légères divergences rythmiques sont certes perceptibles, mais elles n'affectent pas une conduite mélodique quasi identique. Le refrain est annoncé de façon audible dans les deux morceaux et les caractéristiques déterminantes subsistent : la sortie se tourne vers mi majeur avec la même anacrouse. Elle poursuit d'une manière suffisamment analogue l'élargissement de la tierce en accord parfait que l'original met en place, associé à une attaque anacroustique métriquement plus pressante.
- 331 La reconnaissabilité est particulièrement nette dans le refrain. Le refrain de l'original tire son individualité de l'attaque très énergique sur la note culminante, de la conduite mélodique descendante qui s'ensuit, de l'ampleur remarquable de l'ambitus et de la conduite ciblée vers les tierces des accords sous-jacents. La sortie n'y apporte que des modifications ponctuelles. La mélodie est quasi identique, l'harmonie est reprise. L'évolution caractéristique, le geste de tension et l'effet de résolution harmonique restent reconnaissables, même si la figure arpégée (que la défenderesse qualifie de figure d'arpégiateur) se déploie sur fa# majeur et non, comme dans l'original, sur mi majeur. Le tour frappant qui consiste à faire s'achever la phrase du refrain sur sol# mineur, alors qu'une résolution en majeur s'imposerait dans le schlager, est lui aussi repris. Le mouvement ascendant en accords brisés, qui dans l'original surenchérit mélodiquement sur le refrain et produit un effet exubérant par une nouvelle note culminante, trouve dans la sortie une correspondance reconnaissable.
- 332 Le rôle du post-refrain, intensification et conclusion à la fois, reste très largement comparable dans la sortie. Dans les deux morceaux, la suite harmonique du refrain se poursuit dans le post-refrain. À la différence de l'original, la sortie répète à sa mesure 32, sur le plan tonal, la tournure originale de la mesure 30, au lieu de s'adapter mélodiquement, comme le fait l'original, à l'accord sous-jacent de fa# majeur, ce qui ne constitue à l'écoute qu'une divergence mineure. Dans la sortie, le motif ascendant conduit jusqu'à la tierce ré# à la mesure 31. Dans l'original résonne ici la note de broderie do#-si, cette différence minime étant à peine perceptible à l'écoute en raison du parallélisme. Il en va de même à la fin de cette même mesure, et donc de la phrase, où la sortie répète les notes précédentes do#-si tandis que, dans l'original, les notes résonnent une quarte plus bas.
- 333 L'interlude, qui fait office de pont avant le dernier refrain, est reconnaissable dans la sortie. La montée mélodique caractéristique y est elle aussi ascendante et syncopée. Elle est certes avancée d'une mesure et demie dans la sortie, mais cela n'est pas déterminant pour la perception auditive, pas plus que ne le sont les valeurs de notes exactes. En outre, l'ambitus de la montée est similaire : une sixte mineure dans l'original, une quinte dans la sortie. L'absence de l'intro et du bref outro ne fait pas disparaître la reconnaissabilité.
- 334 (2) Des éléments créatifs de l'œuvre musicale « Daddy Cool » (pièce K 1.2), qui sont l'expression de la personnalité de son auteur, sont repris de manière reconnaissable dans la sortie figurant en pièce K 3.2.

- 335 L'élément particulièrement créatif de l'original réside dans un principe de dialogue raffiné sur le plan compositionnel : le couplet pose une question (à contretemps, sur un ton interrogatif), le refrain donne la réponse (au début de la mesure, sur un ton de réponse). La sortie reproduit exactement ce rapport et reprend ce faisant la mélodie, avec des divergences seulement non substantielles. La combinaison caractéristique d'un beat continu, d'une assise de basse marquante, de courtes cellules vocales et de gestes choraux en réponse se retrouve dans la sortie incriminée. L'auditeur perçoit une version simplifiée, mais sans lacune, de l'original, qui reprend intégralement la structure d'ensemble originale de question et de réponse. Couplet, 1re variante : Couplet, 2e variante : Couplet, 3e variante : Refrain : Riff de basse : Thème principal des cordes, original : Thème principal des cordes, sortie : Arrangement de cordes du refrain, original : Arrangement de cordes du refrain, sortie :
- 336 Les passages chantés sont repris pour l'essentiel et ne sont modifiés que dans une faible mesure. Le couplet de la sortie reprend le procédé stylistique de la réplique musicale, caractéristique de l'original, ainsi que la paire de phrases contrastantes. Les phrases de la sortie présentent la même alternance entre un motif initial concis et rythmiquement marqué et un complément qui y répond. La réponse n'est pas identique note pour note, mais présente exactement le même rythme, le même caractère dialogique et un effet conclusif similaire. Ainsi, les trois variantes du couplet de la sortie ne s'écartent de l'original que de façon non substantielle et l'effet perçu à l'écoute n'est pas modifié de manière significative. Dans la première phrase, la sortie incriminée conduit toujours à la fin de la phrase par la note sol ; comme avant-dernière note, elle utilise la septième mib, alors que l'original y reste sur la quinte do. La suite d'accords de la première variante du couplet conduit encore, par l'accord de sib majeur, à une conclusion sur fa# majeur ; ensuite résonne, à la place du do mineur original, l'accord de do majeur.
- 337 Le refrain est repris dans la sortie avec des modifications seulement minimales, le principe de la paire de phrases mélodiques étant préservé. Le refrain est traité de façon chorale ; la voix principale modifie certaines notes et suit, avec la note mi, l'accord sous-jacent de do majeur. À l'écoute, cette divergence n'a qu'un effet marginal.
- 338 L'original distingue le couplet du refrain en ce que les motifs du couplet entrent à contretemps et que la dernière note est anticipée rythmiquement, tandis que le refrain paraît davantage sur le temps fort et laisse apparaître, après les premières notes, une pause caractéristique. Cette différenciation rythmique entre les parties formelles reste perceptible dans la sortie. Les divergences portent avant tout sur de légers décalages, des raccourcissements ou des pauses insérées ; elles ne suppriment pas la reconnaissabilité du principe d'organisation rythmique sous-jacent.
- 339 Le riff de basse marquant est repris sous une forme réduite dans la sortie, les notes de passage présentes dans l'original en seconde moitié de mesure étant supprimées. Les notes de basse présentent des simplifications, des pauses et deux modifications d'accords. La suite d'accords sous-jacente à l'original, fa mineur - mib majeur - do mineur - fa mineur, apparaît au début de la sortie sous la forme fa mineur - mib majeur - sib majeur - fa mineur. Par la suite, seules de légères modifications rythmiques s'ajoutent, et do majeur se substitue au troisième accord. Ces divergences ne portent pas atteinte à la reconnaissabilité. La fonction de l'assise de basse obstinée, le registre, le caractère répétitif du mouvement et le lien avec la suite d'accords sous-jacente à l'original sont repris.
- 340 Les arrangements de cordes de l'original ne se retrouvent pas à l'identique dans la sortie, mais y trouvent une correspondance. Comme dans l'original, les cordes portent la mélodie et sont employées au refrain, en s'orientant nettement sur le thème principal de l'original. Les lignes de cordes originales se caractérisent par des gestes mélodiques monodiques, situés dans l'aigu et donc très présents. La sortie reprend cette fonction et ce geste sonore, et en particulier les interventions courtes et mobiles sur la même trame harmonique.

- 341 Les arrangements présentent une forte similitude. Les deux morceaux débutent par une intro portée par la batterie et les percussions, la sortie simplifiant l'original de manière non substantielle. Les temps résonnent en grosse caisse à la noire, la sortie ajoutant des handclaps et remplaçant la guitare funky de l'original par un clavier. Les tempos sont quasiment identiques.
- 342 (3) Des éléments créatifs de l'œuvre musicale « Rasputin » (pièce K 1.3), qui sont l'expression de la personnalité de son auteur, sont repris de manière reconnaissable dans la sortie figurant en pièce K 3.3.
- 343 L'original révèle sa créativité en particulier par l'association d'un couplet évoquant une chanson populaire avec un refrain entièrement nouveau qui bascule vers le mode majeur. C'est précisément cette association que reproduit la sortie.
- 344 Dans les extraits de partition reproduits ci-après (pièce K 68), lorsque trois portées sont représentées, les portées supérieures représentent l'original, les portées médianes la sortie et les troisièmes portées la mélodie de la chanson populaire Kâtibim Üsküdar'a Gider Iken. Première partie du couplet : Deuxième partie du couplet : Refrain :
- 345 Le refrain de la sortie présente, avec l'original, des concordances mélodiques et harmoniques clairement reconnaissables et audibles. Le rythme y est identique, comme il l'est aussi dans les deux parties du couplet. À cet endroit, l'original opère le passage caractéristique de la sphère de si mineur vers une zone plus claire de si majeur, aux teintes proches du blues, et travaille avec la répétition de note caractéristique du début ainsi qu'avec une mélodie descendant de façon linéaire depuis la note culminante. La sortie reprend nettement l'organisation rythmique et la figure initiale répétitive, quoique transposée et partiellement réharmonisée. Alors que l'original passe en si majeur, la sortie passe en ré majeur. Ce passage est certes plus faible sur le plan harmonique, puisqu'il reste à l'intérieur de la même tonalité, mais il produit un effet tout aussi marquant, car l'accord de ré majeur n'apparaît pas dans le couplet. Le refrain de l'original est caractérisé par la ligne descendante si-la-sol#-fa#-mi-ré#, dont la répétition part de la note la. Le refrain de la sortie suit lui aussi une ligne descendante, qui recoupe partiellement celle de l'original. Le rythme identique neutralise par moments les discordances perçues à l'écoute qui tiennent à la mélodie non identique, de sorte que la reconnaissabilité de l'original n'en est pas altérée. Le refrain de la sortie est conçu comme une seconde voix, inférieure, à la mélodie originale, de sorte que celle-ci reste sonorement présente et reconnaissable. De même, la sortie reproduit le changement de style mélodique qui, des couplets et pré-refrains d'allure plutôt folklorique, mène à une harmonie relevant du registre du blues dans le refrain. Le contraste entre les parties de couplet et de pré-refrain d'allure folklorique et le geste majeur, proche du blues, propre au refrain se trouve ainsi préservé dans la sortie également, en tant qu'effet à la fois formel et mélodique.
- 346 L'original n'est pas caractérisé seulement par des éléments mélodiques isolés, mais par l'association inhabituelle d'une longue introduction instrumentale, d'une construction échelonnée à la manière d'une ballade et d'une exécution de facture disco. La sortie reprend cette organisation dramaturgique, à tout le moins dans ses traits essentiels : les événements musicaux sont préparés de façon similaire, les parties formelles contrastantes sont disposées de manière comparable, et la succession, façonnée de manière individuelle dans l'original, du couplet, du pré-refrain en forme de vague et du refrain marquant reste reconnaissable.
- 347 Malgré l'absence, dans une large mesure, de l'accompagnement instrumental tel que la batterie, les riffs de balalaïka et les riffs de cordes, la reconnaissabilité est établie. La sortie demeure reconnaissable comme une version simplifiée de l'œuvre originale.

- 348 (4) Des éléments créatifs de l'œuvre musicale « Big in Japan » (pièce K 1.4), qui sont l'expression de la personnalité de ses auteurs, sont repris de manière reconnaissable dans la sortie figurant en pièce K 3.4.
- 349 L'original révèle sa créativité en particulier par l'intensification de la mélodie en trois étapes, du couplet au refrain en passant par le pré-refrain, ce qui traduit une énergie compositionnelle qui s'accumule puis finit par se libérer. Parallèlement, le tempo des accords s'accélère, ce qui donne à l'auditeur une impression d'urgence. La sortie reproduit toute cette évolution, de sorte que l'auditeur éprouve le même arc compositionnel, la même logique d'intensification et, partant, le même effet émotionnel. Couplet : Pré-refrain : Refrain :
- 350 L'évolution mélodique complexe, qui part de la suite de notes centrale fa-mi-ré, est retracée avec précision dans la sortie. Comme dans l'original, on retrouve dans la sortie les élargissements du motif, les grands sauts d'intervalles dans le refrain, le passage d'une entrée à contretemps à un caractère anacroustique dans le refrain, l'accélération du tempo des accords ainsi que la rythmique mélodique complexe, y compris le triolet conclusif marquant.
- 351 La reprise est particulièrement nette dans le couplet. Les phrases mélodiques se superposent presque exactement, chaque note isolée trouvant une correspondance précise. Le couplet descend en deux arcs de quatre mesures ; le premier motif est répété avec variation et prolongé, tout en résonnant à contretemps. L'élément central est la suite de notes fa-mi-ré. Sur le plan mélodique, les phrases se terminent par une demi-cadence, une fois sur la fondamentale et une fois sur la tierce, ce qui introduit le pré-refrain. Le couplet de la sortie reprend ce concept et ne s'écarte de l'original que de façon mineure dans le phrasé rythmique. La sortie reprend ainsi non seulement l'organisation harmonique, mais l'approche mélodique concrète de l'original, y compris les longueurs de phrase, les effets anacroustiques et les rattachements à la base d'accords respective.
- 352 Le pré-refrain révèle une reprise substantielle. Certes, certaines répétitions de notes, certaines valeurs rythmiques internes et certains passages d'accords sont simplifiés ou réorganisés. Il n'en demeure pas moins que l'intensification caractéristique de l'original, qui va du couplet linéaire à une phrase de transition élargie vers le bas, est conservée. Dans le pré-refrain, le motif précédent de la première mesure est repris et étendu vers le bas jusqu'à la note do. La sortie reprend ce concept, à deux exceptions près : le tempo des accords n'est pas encore doublé, et les harmonies du couplet, auxquelles la mélodie s'adapte, sont conservées.
- 353 Dans le refrain, la mélodie est conçue de façon virtuose et exigeante, avec des passages rapides et de grands sauts. La sortie reprend largement cette structure. Le motif central, la succession descendante de secondes fa-mi-ré en doubles croches, réapparaît dans la sortie à des endroits saillants de la mesure et y reste disposé, sur le plan rythmico-métrique, de telle sorte que l'original demeure clairement reconnaissable. La variation systématique de ce motif que ménage l'original – répétition, déplacement, extension et insertion dans de plus grands sauts d'intervalles – est elle aussi reproduite dans la sortie, avec des écarts à peine perceptibles. Le contraste entre la mélodie auparavant plus linéaire et les sauts d'intervalles plus marqués du refrain constitue l'un des éléments créatifs de l'original, concrètement reconnaissable dans la sortie.
- 354 La sortie se rapproche de la sonorité artificielle et froide du synthétiseur de l'original, qui donne son style à l'œuvre et porte pour une part essentielle l'atmosphère mélancolique et alanguie qui la sous-tend. Les deux interventions du synthétiseur, le riff d'intro et le riff d'interlude, sont, dans la sortie, loin d'atteindre le raffinement rythmique et tonal de l'original, mais restent reconnaissables au regard de leur tessiture, de leur durée, de leur placement et de leur sonorité.

- 355 L'absence, dans la sortie, des figures de groove de l'original ne modifie pas le caractère reconnaissable, dans la sortie, des éléments de conception essentiels et individuels de l'original exposés ci-dessus; la sortie produit dans l'ensemble l'impression d'une version légèrement simplifiée de l'original.
- 356 (5) Les éléments créatifs de l'œuvre musicale « Forever Young » (pièce K 1.5), qui sont l'expression de la personnalité de l'auteur, sont repris de façon reconnaissable dans la sortie figurant à la pièce K 3.5.
- 357 La créativité de l'original s'exprime en particulier dans la conception mélodique de l'œuvre, fondée sur une séquence descendante de tierces qui revient dans les trois parties formelles et y est variée. Cette séquence de tierces structure l'ensemble du morceau, comme une charpente mélodique à la fois complexe et facile à mémoriser. La sortie reproduit cette conception de façon quasiment identique. La conception mélodico-rythmique complexe de l'original, y compris le placement des silences, se retrouve elle aussi dans la sortie. Couplet : variante du couplet : refrain :
- 358 La reprise de la mélodie du couplet est particulièrement frappante. L'original travaille avec un motif central, constamment varié sur les plans tonal et rythmique dans les parties de couplet. On retrouve dans la sortie les mouvements denses de croches, les renvois motiviques internes et la construction propre à chaque phrase. La mélodie du couplet est ordonnée par une séquence descendante de tierces, conduite de mesure en mesure : sol-mi de la mesure 2 à la mesure 3, fa-ré de la mesure 4 à la mesure 5 et mi-do de la mesure 6 à la mesure 7. À la fin de la mélodie s'ajoute ensuite la tierce inférieure de la note cible do, dans la succession do-la. La sortie ne s'écarte de l'original que par une note voisine à la mesure 4 ; il s'agit d'un détail à peine perceptible et sans incidence significative. Le ressort de tension harmonique de l'original est lui aussi reconnaissable. La mélodie du couplet évite un effet de conclusion évident : au lieu de se terminer, comme on s'y attendrait, sur la fondamentale de dominante sol, elle reste suspendue sur la et produit ainsi l'effet d'un accord parfait de la mineur non résolu, pensé de façon descendante. Ce « point d'interrogation mélodique » compte parmi les choix créatifs de conception de l'original et se retrouve également dans la sortie. Aux mesures 8 et 16 de la sortie, l'accord de la mineur de l'original fait défaut ; le sol majeur de l'original y retentit chaque fois dès le début de la mesure. Il s'agit là d'une simplification de la suite d'accords, qui dans l'original n'apparaît qu'au refrain, à la mesure 32, et qui, en raison de la mélodie identique très saillante, est à peine perceptible pour le public. À la mesure 6 – et de même dans toutes les mesures parallèles du morceau –, la sortie fait en outre entendre, de façon légèrement estompée, un ré majeur au lieu du ré mineur de l'original. Cette différence ne pèse guère, car le contexte mélodique et harmonique ne soutient pas cet accord ; en tant qu'accord majeur, il ne ressort donc pas. Ainsi la sortie ne reprend pas seulement la surface de la mélodie, mais aussi la tension compositionnelle qui la sous-tend.
- 359 La variante du couplet travaille elle aussi avec la séquence de tierces de mesure en mesure introduite précédemment. La note fa, attendue à la mesure 20 au sein de la séquence, est toutefois omise et remplacée par une variante de la première phrase. C'est ici que retentit la sixte la, nouvelle note culminante établie à cet endroit et retard vers le sol aigu, une tournure qui revêt une importance essentielle pour le refrain. Là encore, la sortie se distingue de l'original par l'accord de ré majeur à la mesure 22 et par l'anticipation de l'accord de sol majeur au début de la mesure 24. Cela n'a aucune incidence notable sur l'impression sonore, puisqu'il ne s'agit que d'une simplification.

- 360 Dans le refrain, la proximité se resserre encore. L'original remplit sur le plan motivique l'intégralité de la suite d'accords de huit mesures et produit, par des suspensions, des répétitions de notes et de motifs et des retards mélodiques, une interprétation plaintive, d'une intensité émotionnelle accrue. La sortie reprend de façon reconnaissable ces exécutions, leur placement rythmico-métrique et les effets d'interruption croissants. Le refrain reprend la note culminante la comme sommet. Les phrases mélodiques commencent désormais dès le deuxième temps, ce qui confère à l'anacrouse du refrain une urgence accrue par rapport aux anacrouses précédentes. La mélodie est séquencée de façon semblable, en descendant par tierces. Un accord parfait de do majeur forme toutefois désormais un cadre mélodique fixe : sol à la mesure 26, mi à la mesure 27 et do à la mesure 28. Il en résulte la stabilité mélodico-harmonique du début marquant du refrain, qui se détache des tournures précédentes. À la mesure 31, la sortie ne se distingue de l'original que par une note tenue par liaison : alors que l'original descend ici d'une tierce vers la, la sortie reste sur la note do. Les deux notes appartiennent toutefois à l'accord parfait sous-jacent de fa majeur, de sorte que la différence pèse à peine dans l'impression auditive. À cela s'ajoute que l'impression sonore d'ensemble de la sortie se rattache elle aussi à l'univers artificiel et froid du synthétiseur de l'original, quand bien même la production n'est pas identique.
- 361 Les arrangements ne diffèrent que par le tempo. L'original est en halftime, tandis que la sortie double le beat. L'original paraît de ce fait, dans l'ensemble, plus calme et plus proche de la ballade. L'intro est elle aussi doublée dans la sortie, si bien que toutes les parties formelles y démarrent environ 15 secondes plus tard que dans l'original. En outre, la sortie renonce au passage de trompette solo de l'original, à la fin, à la minute 2:53. Le caractère reconnaissable des éléments de conception de l'original n'en est toutefois pas affecté. L'évolution de la mélodie d'une partie formelle à l'autre, caractéristique de l'original, reste elle aussi perceptible : le couplet paraît encore plus linéaire, tandis que les sections suivantes accroissent la tension mélodique et forment des arcs mélodiques plus amples.
- 362 Dans la mesure où la défenderesse soutient qu'une trompette synthétique au son différent varierait légèrement le chant du refrain, au lieu de présenter, comme dans l'original, une mélodie autonome, la chambre ne peut la suivre. Aucune trompette synthétique ne retentit dans le refrain de l'original. Contrairement à ce que soutient la défenderesse, la sortie ne comporte pas davantage de riff de trompette. Un riff est une courte phrase musicale, rythmiquement et mélodiquement marquante, qui se répète. Après la fin du premier refrain, une mélodie de trompette synthétique d'environ 20 secondes fait office, dans la sortie, d'une sorte de pont. Elle n'influence pas non plus le chant, puisque les parties ne se chevauchent pas. Dans la mesure où la défenderesse fait valoir que la mélodie du solo de trompette de l'outro de l'œuvre originale n'apparaîtrait pas dans la sortie et que l'intro caractéristique n'y trouverait pas d'équivalent, cela ne change rien au caractère reconnaissable, dans la sortie, des éléments de conception essentiels et individuels de l'original.
- 363 (6) Les éléments créatifs du refrain « Mambo No. 5 A little bit of » (pièce K 1.6), qui sont l'expression des personnalités des auteurs, sont repris de façon reconnaissable dans la sortie figurant à la pièce K 3.6.
- 364 La créativité de l'original repose sur une énumération délibérément stéréotypée et longuement maintenue. La répétition insistante est le principe rhétorique caractéristique du morceau. Elle est soutenue par la basse, qui alterne entre deux notes seulement. La sortie reproduit exactement cet effet stéréotypé, en reprenant la mélodie et la basse alternée. Refrain : figure de basse :

- 365 Dans le refrain de l'original, un motif de deux mesures en anacrouse est répété, conduit sur des accords changeants, puis varié. Cette limitation calculée produit le geste rhétorique caractéristique du refrain. La mélodie tend de façon répétée vers la note alternée do-sib. C'est précisément cette structure que l'on reconnaît nettement dans la sortie. La mélodie de la sortie correspond elle aussi, pour l'essentiel, à celle de l'original. La sortie reprend l'anacrouse de cinq croches, la courte formation motivique des phrases, les mouvements répétés de croches et l'effet de visée vers le mouvement de seconde. Les écarts portent sur des notes isolées au début de certaines phrases ainsi que sur une formule conclusive ; ils ne modifient toutefois pas le déroulement caractéristique du mouvement. Les écarts mineurs tiennent uniquement à ce que la mélodie comporte, à certains endroits, outre la sixte majeure do, également la sixte mineure dob. La note dob fait tout au plus paraître la mélodie, aux endroits concernés, « flat », comme chantée de façon imprécise, sans la faire ressortir comme perceptiblement différente de l'original. Cette conduite modifiée d'un demi-ton n'est du reste pas appliquée de façon systématique. Le principe rhétorique marquant de la répétition se retrouve inchangé dans la sortie. La sortie reprend la stéréotypie qui fait déboucher une énumération apparemment simple, toujours à nouveau, sur la même pointe mélodique. Le retour répété au mib majeur au cours du morceau résulte de la reprise de la mélodie.
- 366 Pour l'effet stéréotypé de la mélodie, la basse revêt une importance centrale. Elle aussi alterne continûment entre deux notes, par groupes de deux mesures (basse alternée) : elle saute d'abord de la quinte fa à la fondamentale de l'accord sib, puis de la fondamentale de l'accord mib de nouveau à sa quinte sib. La note sib reste ainsi constante ; seule la note du début de mesure change, de fa à mib. C'est précisément à cet endroit que retentit aussi, dans la mélodie, la note alternée, qui s'en trouve illustrée sur le plan harmonique. La basse de la sortie s'écarte de l'original à plusieurs égards, sans pour autant abandonner son principe fondamental. Le rapport de tension entre la mélodie répétée et l'assise harmonique changeante subsiste lui aussi dans la sortie. La note de basse alternée fa est transposée une octave plus bas et une noire est ajoutée dans la seconde moitié de chaque mesure. Ce faisant, la figure de basse de la sortie utilise – comme dans la mélodie – tantôt la sixte mineure dob, tantôt la sixte majeure do. À la mesure 25 retentit à cet égard un accord de sib mineur. À la dernière mesure, la basse se tourne vers do avec l'accord de do mineur, tonalité relative du mib majeur de l'original. Ces modifications sont à peine perceptibles, car le lien auditif net avec l'original subsiste grâce à la basse alternée constante, par demi-mesure, fa-sib et mib-sib, avec la progression principale sib7 majeur – mib6 majeur.
- 367 L'absence, dans la sortie, des samples issus de l'enregistrement Prado laisse intact le caractère reconnaissable, au vu des correspondances exposées.
- 368 b. L'offre du modèle, l'application permettant de générer de la musique et les sorties reconnaissables figurant à la pièce K 3 constituent des atteintes aux droits d'exploitation relevant du droit d'auteur, imputables à la défenderesse.
- 369 aa. Les défenderesses portent atteinte, par l'offre du modèle et l'application permettant de générer de la musique, au droit non dénommé de communication au public prévu au § 15 Abs. 2 S. 1 UrhG.

- 370 La disposition du § 15 Abs. 2 UrhG ne contient pas une énumération exhaustive des droits d'exploitation réservés à l'auteur, mais une énumération exemplative, et permet dès lors de reconnaître des droits d'exploitation non dénommés relevant de la communication au public (cf. BGH 21.09.2017, I ZR 11/16, point 23 – Vorschaubilder III). Un droit non dénommé de communication au public doit être admis, dans une interprétation du § 15 Abs. 2 UrhG conforme à la directive, dans la mesure où l'Art. 3 Abs. 1 InfoSoc-RL confère des droits plus étendus que les droits de communication au public désignés au § 15 Abs. 2 S. 2 UrhG (op. cit., point 24). Les communications en cause en l'espèce relèvent du champ d'application de l'Art. 3 Abs. 1 InfoSoc-RL.
- 371 La communication au public directe au sens de l'Art. 3 Abs. 1 InfoSoc-RL comporte deux éléments constitutifs cumulatifs : un acte de communication d'une œuvre et la communication de celle-ci à un public (cf. CJUE 07.08.2018, C-161/17, points 19 et suiv. – Cordoba ; CJUE 16.04.2026, C-496/24, point 28 – Stichting de Thuis kopie). En cas de communication seulement indirecte, il convient de prendre en outre en compte une série d'autres critères, non autonomes et imbriqués les uns dans les autres, qui peuvent être présents à des degrés très variables selon les cas d'espèce (cf. CJUE 14.06.2017, C-610/15, point 25 – Pirate Bay).
- 372 **(1) La défenderesse accomplit les actes de communication de façon directe.**
- 373 (a) L'élément constitutif de l'acte de communication doit, ainsi que le souligne le considérant 23 de la directive InfoSoc, être entendu au sens large et couvre « toute communication au public non présent au lieu d'origine de la communication », donc « toute transmission ou retransmission, de cette nature, d'une œuvre au public, par fil ou sans fil ». Ainsi qu'il ressort des considérants 4, 9 et 10 de la directive InfoSoc, l'objectif déclaré de celle-ci est d'atteindre un niveau élevé de protection des auteurs et de leur donner ainsi la possibilité d'obtenir une rémunération appropriée pour l'utilisation de leurs œuvres, notamment aussi en cas de communication au public (cf. CJUE 20.04.2023, C-775/21, C-826/21, point 46 – Blue Air Aviation ; CJUE 09.03.2021, C-392/19, point 26 – VG Bild-Kunst).
- 374 La notion d'acte de communication est neutre sur le plan technologique et englobe toute transmission d'œuvres protégées, indépendamment du moyen ou du procédé technique employé (cf. CJUE 17.06.2021, C-597/19, point 46 – Mircom ; BGH 21.09.2017, I ZR 11/16, point 23 – Vorschaubilder III), donc également les modèles.
- 375 Par l'offre du modèle et l'application permettant de générer de la musique, la défenderesse ouvre la possibilité d'accéder aux œuvres litigieuses. Elle met ces œuvres à disposition, aux fins de consultation, par le biais de l'interface utilisateur. Le modèle est stocké sur des serveurs périphériques situés notamment en République fédérale d'Allemagne, de sorte que la défenderesse porte atteinte au droit d'exploitation de communication au public attribué aux titulaires de droits par les § 15 Abs. 2, 23 Abs. 1 UrhG. Les œuvres musicales litigieuses sont tenues à disposition, de façon reconnaissable, pour être consultées.
- 376 La simple possibilité de consultation, l'ouverture de l'accès à l'œuvre, constitue déjà un acte de communication. La directive InfoSoc vise en particulier à transposer le Traité de l'OMPI sur le droit d'auteur (ci-après : le WCT). L'Art. 3 Abs. 1 InfoSoc-RL doit dès lors être interprété en conformité avec la définition de l'Art. 8 WCT (cf. CJUE 19.12.2019, C-263/18, point 39 – NUV). Le droit de mise à disposition en ligne prévu à l'Art. 8 WCT ne se rattache pas à la consultation, mais à l'offre de consultation qui la précède (cf. CJUE 07.12.2006, C-306/05, point 43 – SGAE ; von Lewinski, CR 1997, 438, 440 s.). Le point de savoir si l'œuvre est effectivement consultée est sans incidence sur le jeu du droit de mise à disposition (cf. CJUE 14.06.2017, C-610/15, point 31 – Pirate Bay ; Schricker/Loewenheim/v. Ungern-Sternberg, 6e éd. 2020, UrhG § 15, point 62).

- 377 Le maintien à disposition est déjà consommé au moment où une œuvre protégée est mise à disposition (cf. BGH 21.09.2017, I ZR 11/16, point 30 – Vorschaubilder III), en l'espèce par l'activation de l'accès en ligne au profit des utilisateurs (cf. Dornis, CR 2024, 830, 833).
- 378 (b) La défenderesse accomplit les actes de communication de façon directe, car, en tant que fournisseuse du modèle et de son interface utilisateur, elle ouvre l'accès aux œuvres musicales litigieuses, qui sont mémorisées dans les modèles.
- 379 Elle ouvre elle-même au public la jouissance de l'œuvre et n'intervient pas simplement comme intermédiaire, par exemple en se bornant à fournir l'infrastructure pour un acte de communication accompli par des tiers. Dès lors que la défenderesse est responsable du contenu de ses modèles et que ces contenus sont restitués au moyen de simples requêtes ouvertes quant au résultat, son activité ne saurait être comparée à celle d'exploitants de plateformes d'hébergement ou de fournisseurs de matériel ou de logiciels. En raison de l'entraînement de son modèle et compte tenu des requêtes ouvertes quant au résultat et non provocatrices, la défenderesse détermine le contenu des sorties et exerce ainsi une influence déterminante sur la sortie (cf. CJUE 13.07.2023, C-426/21, point 66 – Ocilion).
- 380 Ce n'est qu'en cas de communication seulement indirecte – hypothèse qui n'est pas celle de l'espèce – que la jurisprudence de la Cour de justice de l'Union exige des éléments supplémentaires pour retenir un acte de communication. Dans ces cas, la Cour de justice examine une série d'autres critères, à prendre en compte, non autonomes et imbriqués les uns dans les autres (cf. CJUE 22.06.2021, C-682/18, C-683/18, point 67 – YouTube et Cyando ; 20.04.2023, C-775/21, C-826/21, point 53 – Blue Air Aviation ; 13.07.2023, C-426/21, point 58 – Ocilion), et exige en particulier le rôle central du fournisseur et le caractère délibéré de son intervention (cf. CJUE 20.06.2024, C-135/23, point 23 – GEMA ; CJUE 14.06.2017, C-610/15, point 26 – Pirate Bay ; CJUE 08.09.2016, C-160/15, point 37 – GS Media ; CJUE 17.06.2021, C-597/19, point 48 – Mircom). De telles obligations de diligence étendent la responsabilité, car elles élargissent le cercle des auteurs directs de l'atteinte aux auteurs indirects. Lorsqu'en revanche, comme en l'espèce, un acte d'utilisation direct est établi, l'atteinte au droit est présumée (cf. Ohly, GRUR 2018, 996, 1001) et il n'y a d'emblée pas lieu d'examiner d'autres critères.
- 381 La défenderesse est d'avis que ces critères supplémentaires devraient toujours être examinés. Même en procédant à cet examen supplémentaire, un acte de communication de la défenderesse est établi. La défenderesse joue un rôle central dans la communication. Ce n'est qu'en raison de la mémorisation des œuvres musicales litigieuses que celles-ci peuvent être obtenues comme sorties au moyen de simples requêtes. La défenderesse détermine le fonctionnement de ses modèles, le choix des données d'entraînement et l'organisation de l'entraînement. La configuration du contenu des sorties est imputable à la défenderesse, qui, en tant que fournisseuse du modèle, est responsable de l'architecture de celui-ci (cf. Baumann/Nordemann/Pukas, GRUR 2025, 955, 958 et suiv.). Sans cette intervention, les utilisateurs ne pourraient pas recevoir l'œuvre protégée (cf. CJUE 04.10.2011, C-403/08 et C-429/08, point 195 – FAPL/Murphy).

- 382 La défenderesse agit également en pleine connaissance des conséquences de son comportement. Pour apprécier le caractère délibéré, il convient de prendre en compte tous les éléments qui caractérisent la situation en cause et qui permettent de tirer, directement ou indirectement, des conclusions quant au point de savoir si l'exploitant agit ou non délibérément lors de la communication non autorisée de ces contenus (cf. CJUE 22.06.2021, C-682/18 et C-683/18, point 83 – YouTube et Cyando). La défenderesse n'a pas besoin, à cet égard, d'avoir une connaissance concrète de chacune des œuvres rendues accessibles (cf. BGH 21.09.2017, I ZR 11/16, point 33 – Vorschaubilder III). Compte tenu de l'algorithme qu'elle utilise, la défenderesse contrôle les informations stockées et joue ainsi un rôle actif de nature à lui procurer une connaissance des contenus ou un contrôle sur ceux-ci (cf. CJUE 16.06.2026, C-188/24 et C-190/24, points 109 et suiv. – WebGroup Czech Republic). Le phénomène de la mémorisation est connu, au plus tard depuis la publication en 2021 de l'étude de Carlini et al. (op. cit.) sur l'extractibilité des données d'entraînement à partir de réseaux neuronaux, dans les milieux spécialisés dont relève la défenderesse en tant que fournisseuse de modèles. L'utilisation du générateur de musique par la saisie de paroles de chansons connues, en vue de générer des reprises, est un comportement notoire, que l'on retrouve dans des contributions sur des forums publics et dans des contenus des réseaux sociaux. Il existe par exemple des vidéos sur YouTube expliquant pas à pas comment les utilisateurs peuvent créer, à l'aide de l'application Suno, une reprise de leurs chansons préférées (cf. vidéos YouTube «AMAZING AI COVERS – Step-by-step SUNO tutorial», «Turn Famous Songs into Cash with Suno AI Remixes LEGALLY!», mémoire de la demanderesse du 17.12.2025, p. 66 et suiv., fol. 289 et suiv. du dossier). En février 2025, un utilisateur du sous-forum Reddit r/SunoAI a publié un message dans lequel il exprime son étonnement de recevoir désormais un message d'erreur lorsqu'il saisit dans l'application Suno les paroles originales d'une chanson (op. cit., p. 68 et suiv., fol. 291 et suiv. du dossier). En outre, la défenderesse s'est procuré les données d'entraînement sciemment, en contournant le Rolling Cipher.
- 383 Il n'est en outre pas indifférent que la communication effectuée par la défenderesse poursuive un but lucratif, même si ce but n'est pas une condition impérative (cf. CJUE 20 juin 2024, C-135/23 point 24 s. – GEMA).
- 384 (2) Les communications sont effectuées au public. La notion de public comporte deux volets : le public au sens quantitatif et le public au sens qualitatif (cf. Ohly, GRUR 2016, 1155, 1156).
- 385 (a) Sur le plan quantitatif, la notion de public vise un nombre indéterminé de destinataires potentiels et suppose, par ailleurs, un nombre assez important de personnes (cf. CJUE 20 juin 2024, C-135/23 point 38 – GEMA ; CJUE 13 février 2014, C-466/12, point 21 – Svensson). Elle exclut un nombre de personnes concernées trop restreint, voire insignifiant. Pour déterminer ce nombre, il faut notamment tenir compte du nombre de personnes pouvant avoir accès à la même œuvre simultanément et successivement (cf. CJUE 20 juin 2024, C-135/23 point 39 – GEMA).
- 386 En l'espèce, cette condition est remplie : l'interface utilisateur de la défenderesse, qui donne accès aux modèles, peut en principe être utilisée par toute personne disposant d'un accès à internet et d'un terminal connecté, moyennant une inscription gratuite. Un nombre suffisamment important de personnes a ainsi accès aux œuvres musicales litigieuses mémorisées dans les modèles. Une communication simultanée à plusieurs auditeurs n'est pas nécessaire.
- 387 (b) Sur le plan qualitatif, il faut que l'œuvre protégée soit communiquée selon un procédé technique spécifique, différent de ceux utilisés jusqu'alors, ou, à défaut, auprès d'un « public nouveau », c'est-à-dire d'un public auquel le titulaire des droits n'avait pas déjà pensé lorsqu'il a autorisé la communication au public d'origine (cf. CJUE 20 juin 2024, C-135/23 point 43 – GEMA).

- 388 Même à supposer licite la mise à disposition sur un site internet, il y a public nouveau lorsque les contenus sont mis en ligne sur un autre site internet sans l'accord du titulaire des droits (cf. BGH 2 juin 2022, I ZR 140/15 point 75 – YouTube II). En communiquant son œuvre sur un site internet, le titulaire des droits n'a pensé ni aux utilisateurs d'autres sites internet ni, a fortiori, à l'ensemble des internautes (cf. Spindler/Schuster/Kaesling/Wiebe, 5e éd. 2026, UrhG § 15 point 19). Cela vaut a fortiori lorsque l'utilisation n'a pas lieu sur un autre site internet, mais par l'intermédiaire d'un modèle.
- 389 bb. La communication des œuvres musicales litigieuses par les sorties figurant à la pièce K 3 porte atteinte au droit innommé de communication au public prévu à l'article 15, al. 2, phrase 1, UrhG. La défenderesse communique directement au public les œuvres musicales litigieuses par les sorties (pièce K 3).
- 390 (1) La défenderesse agit directement. Les sorties sont imputables à des causes systématiques, et la configuration de leur contenu doit être attribuée à la défenderesse en tant que fournisseuse des modèles (cf. Baumann/Nordemann/Pukas, GRUR 2025, 955, 958 s.). La défenderesse a utilisé les œuvres musicales litigieuses comme données d'entraînement pour ses modèles, a préparé le jeu de données d'entraînement et a procédé à l'entraînement, avec pour résultat que les données d'entraînement ont été mémorisées. Elle est en outre responsable de l'architecture de ses modèles. Les requêtes ayant conduit aux sorties figurant à la pièce 3 étaient de forme simple et ne prescrivaient aucun contenu. La saisie de plusieurs requêtes par la demanderesse, entre 4 et 176 par morceau de musique litigieux, ne conduit pas à un résultat différent, car ces requêtes simples et ouvertes sont demeurées inchangées. La saisie répétée de la même requête, lors d'exécutions indépendantes les unes des autres, n'a pas orienté le résultat de la sortie dans une direction déterminée. Lorsque la même requête est saisie à nouveau, la saisie reste identique. Les paramètres du modèle le sont également. Aussi la distribution de probabilité conditionnelle à partir de laquelle la sortie est générée est-elle en principe la même. Hormis des orientations stylistiques générales, la demanderesse n'a formulé aucune consigne musicale. De telles requêtes, simples et ouvertes, ne manipulent pas la sortie obtenue ; il ne s'agit précisément pas de saisies multiples modifiées au sein d'une même requête, qui orienteraient délibérément la sortie par des consignes évaluatives ou suggestives, ou l'influenceraient d'une autre manière. Ce ne sont pas les requêtes litigieuses, mais les modèles exploités par la défenderesse, qui ont déterminé le contenu concret des sorties.
- 391 Même à vouloir qualifier l'acte de communication de la défenderesse d'acte seulement indirect, les critères supplémentaires exposés plus haut — le rôle central de la défenderesse, le caractère délibéré de son action et l'exercice d'une activité commerciale — sont réunis.
- 392 **(2) La communication des sorties a été effectuée au public.**
- 393 Le public au sens quantitatif est atteint ; il suffit à cet égard qu'un nombre indéterminé de destinataires potentiels et, par ailleurs, un nombre assez important de personnes puissent avoir accès à l'œuvre protégée simultanément et successivement (cf. CJUE 20 juin 2024, C-135/23 point 38 s. – GEMA). Comme déjà exposé, l'accès à l'application de la défenderesse est ouvert à quiconque s'inscrit. Un nombre suffisamment important de personnes a ainsi accès aux œuvres musicales litigieuses mémorisées dans les modèles.
- 394 Le nombre de requêtes litigieuses au libellé identique ne conduit pas à écarter l'existence d'un public. Il interdit seulement de retenir qu'une requête inchangée aboutirait toujours à une violation exactement identique. Compte tenu de la popularité du générateur de musique de la défenderesse, qui a enregistré 2,2 millions de visiteurs en un mois de l'année 2024, un public existe même si un morceau de musique substantiellement semblable à l'original n'est généré qu'à chaque 4e ou 176e saisie.

- 395 Le public existe également sur le plan qualitatif. Les utilisateurs du modèle constituent, comme déjà exposé, un public nouveau.
- 396 cc. Les œuvres musicales litigieuses sont reproduites par la défenderesse, au sens de l'article 16, al. 1, UrhG, par les sorties figurant à la pièce K 3.
- 397 (1) Les sorties sont stockées dans la mémoire vive des utilisateurs et, pendant leur génération, sur des serveurs de périphérie (Edge-Server) que la défenderesse met également à disposition sur le territoire de la République fédérale d'Allemagne ; elles sont ainsi reproduites au sens de l'article 16 UrhG (cf. BGH 6 octobre 2016, I ZR 25/15 point 38 – World of Warcraft I).
- 398 **(2) La défenderesse répond de ces reproductions.**
- 399 Selon la jurisprudence du BGH, la responsabilité au titre de la reproduction demeure régie par les principes du droit pénal relatifs à la qualité d'auteur et à la participation ; les principes de responsabilité du droit de l'Union ne jouent pas dès lors qu'il n'y a pas d'atteinte au droit de communication au public (BGH 23 octobre 2024, I ZR 112/23 point 73 – Manhattan Bridge). Est producteur de la reproduction celui qui réalise techniquement la reproduction et, partant, la fixation matérielle (op. cit., point 68).
- 400 La défenderesse doit être qualifiée d'auteure, car elle exerce la maîtrise des faits (Tatherrschaft) sur la reproduction opérée par les sorties. Elle propose les modèles pour lesquels les œuvres musicales litigieuses ont été sélectionnées comme données d'entraînement et au moyen desquelles ces modèles ont été entraînés. Elle est responsable de l'architecture des modèles et de la mémorisation des données d'entraînement. La défenderesse n'a pas davantage perdu la maîtrise des faits au profit de l'utilisateur, auteur de la requête, comme cela pourrait être le cas lorsque les sorties sont provoquées par celui-ci. Les sorties litigieuses ont été générées au moyen de requêtes ouvertes et de forme simple. De telles requêtes ne manipulent pas la sortie obtenue ; il ne s'agit précisément pas de saisies multiples modifiées au sein d'une même requête, qui orienteraient délibérément la sortie ou l'influenceraient d'une autre manière. Ce ne sont donc pas les requêtes litigieuses, mais les modèles exploités par la défenderesse, qui ont déterminé le contenu concret des sorties. Le simple déclenchement de la reproduction par la saisie d'une requête ne suffit pas à considérer l'utilisateur comme le producteur de la reproduction.
- 401 Contrairement à ce que soutient la défenderesse, le modèle ne se borne donc pas à mettre à disposition l'équipement nécessaire à l'enregistrement d'une copie privée, comme c'est le cas des enregistreurs de radio par internet, où l'utilisateur doit être considéré comme le producteur de la reproduction (cf. BGH 27 juin 2024, I ZR 14/21 point 29 – Internet-Radio-recorder II). Le modèle de la défenderesse n'est pas un appareil d'enregistrement. Compte tenu du rôle déterminant qu'elle joue dans la configuration du contenu de son modèle, la défenderesse n'est pas davantage comparable aux exploitants de plateformes de vente, qui n'assument aucune responsabilité quant au contenu des offres de vente (cf. BGH 23 octobre 2024, I ZR 112/23 point 72 – Manhattan Bridge).

- 402 Même si, compte tenu de l’harmonisation complète du droit de reproduction opérée par l’article 2 de la directive InfoSoc, l’on voulait recourir à la jurisprudence de la Cour de justice de l’Union pour l’imputation de la responsabilité (cf. Baumann/Nordemann/Pukas, GRUR 2025, 955, 957), la responsabilité de la défenderesse demeurerait engagée. La Cour de justice de l’Union ne s’est jusqu’à présent prononcée sur l’imputation des reproductions que dans le cadre de l’applicabilité de l’exception de copie privée, en se fondant sur le point de savoir si l’accès à une reproduction d’une œuvre protégée avait été accordé à un nombre indéterminé de destinataires à des fins commerciales (cf. CJUE 13 juillet 2023, C-426/21 point 46 – Ocilion). Pour examiner l’application de l’exception dans cette configuration, la Cour de justice de l’Union retient, tout comme le BGH (cf. BGH 5 mars 2020, I ZR 6/19 point 22 – Internetradio-Recorder I), une appréciation normative et évaluative. Au regard de ces critères, la défenderesse doit également être qualifiée de producteur des reproductions. Elle donne à différents utilisateurs, au moyen de requêtes simples et ouvertes, accès aux œuvres musicales litigieuses et réalise ainsi des reproductions dans une mesure considérable.
- 403 (3) L’atteinte au droit de reproduction résultant des sorties n’est pas couverte par l’exception prévue à l’article 44a UrhG.
- 404 Les reproductions transitoires ou accessoires peuvent être autorisées en vertu de l’article 44a UrhG lorsqu’elles n’ont pas de signification économique propre et poursuivent l’une des finalités qu’il énumère. Indépendamment du point de savoir si les reproductions n’ont effectivement été que provisoires, ce que la demanderesse conteste, elles revêtent en tout état de cause une signification économique. Aucune des finalités énumérées à l’article 44a UrhG n’est en outre poursuivie. Le champ d’application de l’exception n’est donc pas ouvert.
- 405 (a) Les stockages en mémoire vive et sur les serveurs de périphérie revêtent une signification économique propre. La défenderesse peut elle-même tirer des profits de l’exploitation économique des reproductions provisoires (cf. CJUE 17 janvier 2012, C-302/10 point 54 – Infopaq II). Les stockages sur les serveurs de périphérie permettent un faible temps de latence dans l’accès aux contenus stockés et offrent à l’utilisateur, grâce à un temps de réponse court, la possibilité d’écouter une sortie dès sa génération. Il n’a pas à attendre plusieurs minutes l’achèvement du processus de génération. Cela représente pour la défenderesse une signification économique propre. Selon les allégations de la défenderesse, il s’agit là d’une fonctionnalité qui répond à l’attente générale des utilisateurs de services en ligne quant à un accès rapide aux contenus disponibles en ligne. Il importe donc pour la défenderesse d’offrir cette fonctionnalité afin de satisfaire les attentes des utilisateurs, d’améliorer ce que l’on appelle l’expérience utilisateur et de fidéliser sa clientèle, ce qui à son tour accroît ses profits. Les reproductions litigieuses ne sont donc pas seulement des reproductions qui servent au transport des données et se trouvent subordonnées à l’acte d’utilisation proprement dit.

406 (b) En outre, les reproductions ne poursuivent aucune des finalités énumérées à l'article 44a, n° 1 ou n° 2, UrhG. L'article 44a, n° 1, UrhG vise la transmission au sein d'un réseau entre tiers par un intermédiaire ; il ne couvre donc déjà pas le stockage dans la mémoire vive du destinataire, d'autant que l'information ne peut pas non plus être modifiée, ce qui s'est pourtant produit en l'espèce. La reproduction n'est pas davantage licite au sens de l'article 44a, n° 2, UrhG. Selon le considérant 33 de la directive InfoSoc, « une utilisation [...] devrait être considérée comme licite dans la mesure où elle est autorisée par le titulaire du droit ou n'est pas limitée par la loi » (cf. CJUE 26 avril 2017, C-627/15 point 65 – Stichting). En l'espèce, les œuvres musicales litigieuses n'avaient déjà pas été proposées licitement au téléchargement à la défenderesse ; celle-ci se les est au contraire procurées en contournant le dispositif technique de protection du Rolling Cipher. Les sorties litigieuses portent au surplus atteinte au droit de communication au public. Les reproductions qui accompagnent les sorties ne constituent donc pas une utilisation licite de l'œuvre au sens de l'article 44a, n° 2, UrhG (cf. CJUE 26 avril 2017, C-527/15 points 69, 70 – Stichting ; Dworschak in Fromm/Nordemann, 13e éd., UrhG § 44a points 17, 28).

407 cc. Compte tenu des atteintes ainsi constatées aux actes d'exploitation que sont la reproduction et la communication au public, et du droit à cessation qui en résulte, il n'y a pas lieu de trancher la question de savoir si les sorties litigieuses constituent une dénaturation au sens de l'article 14 UrhG.

408 **3. La défenderesse ne peut se prévaloir de l'exonération de responsabilité prévue à l'article 6 DSA.**

409 Indépendamment du point de savoir si cette disposition est même applicable aux actions en cessation (voir OLG Frankfurt 4 mars 2025, 16 W 10/25 point 13 s. ; LG München I 28 mai 2026, 26 O 869/26 point 28), l'article 6 DSA limite la responsabilité des services intermédiaires qui stockent des informations fournies par des utilisateurs. Il ne s'applique en revanche pas aux contenus propres du fournisseur de services (cf. Spindler/Schuster/Kaesling/Volkman, 5e éd. 2026, DSA art. 6 points 1, 13). La Cour de justice de l'Union a opéré la distinction selon que le rôle de l'exploitant est neutre, son comportement étant purement technique, automatique et passif — ce qui implique qu'il n'a ni connaissance ni contrôle des contenus qu'il stocke —, ou que l'exploitant joue au contraire un rôle actif de nature à lui conférer une connaissance de ces contenus ou un contrôle sur ceux-ci (cf. CJUE 22 juin 2021, C-682/18, C-683/18 point 106 – YouTube et Cyando, et CJUE 16 juin 2026, C-188/24 et C-190/24, point 109 s. – WebGroup Czech Republic, à chaque fois à propos de la disposition antérieure de l'article 14 de la directive sur le commerce électronique).

410 Contrairement à ce que soutient la défenderesse, celle-ci ne se borne pas à mettre à disposition une plateforme d'infrastructure technique neutre quant au contenu. La défenderesse propose le modèle et l'application de génération de musique. Elle a en outre créé les sorties litigieuses générées par son modèle. Les requêtes qui les ont précédées étaient simples et ouvertes ; elles n'ont ni prédéterminé ni provoqué le contenu des sorties. Les sorties constituent donc des informations propres à la défenderesse, à l'égard desquelles elle joue un rôle actif, et non des informations d'autrui, émanant des utilisateurs, que la défenderesse se bornerait à transmettre passivement. On ne saurait suivre la thèse de la défenderesse selon laquelle il résulterait du régime spécial applicable aux places de marché en ligne, prévu à l'article 6, § 3, DSA, que les fournisseurs de services d'hébergement ne devraient répondre des contenus qu'ils se sont appropriés que dans le champ d'application de ce régime. La notion d'informations fournies, au sens de l'article 6, § 1, DSA, doit être interprétée de manière autonome au regard du droit de l'Union, ainsi que le fait la Cour de justice de l'Union. Or celle-ci n'a précisément pas retenu l'appropriation de contenus comme critère.

- 411 IV. Le droit à l'information reconnu au titre des actes de violation commis sur le territoire de la République fédérale d'Allemagne repose sur les articles 101, al. 1, UrhG et 242 BGB. La défenderesse a porté atteinte au droit d'auteur à une échelle commerciale. La demande d'information est, comme déjà exposé, suffisamment déterminée. L'information demandée est apte et nécessaire à permettre à la demanderesse de chiffrer les dommages et intérêts qu'elle réclame. On ne voit pas pourquoi la charge de travail qu'exige cette information serait, à titre exceptionnel, trop lourde (cf. Fromm/Nordemann/Czychowski, UrhG, 13e éd. 2024, § 101 point 94).
- 412 V. La défenderesse est tenue envers la demanderesse, dans son principe, à des dommages et intérêts au titre des actes de violation commis sur le territoire de la République fédérale d'Allemagne, conformément à l'article 97, al. 1, UrhG. À défaut de l'information nécessaire au chiffrage de la créance, l'obligation de réparer peut être constatée conformément à l'article 256 ZPO. La condition supplémentaire de la faute, requise à cet effet outre les violations du droit d'auteur déjà constatées, est remplie. Au regard des critères stricts qu'il convient d'appliquer en matière de droit d'auteur (cf. Dreier/Schulze/Specht-Riemen-scheider, 8e éd. 2025, UrhG § 97 point 78 et les références citées), la défenderesse a à tout le moins agi par négligence. Il relève de la diligence habituellement requise dans le maniement d'œuvres protégées par le droit d'auteur de vérifier soigneusement que l'utilisation de l'œuvre est autorisée et de s'en assurer (ibid.). Comme déjà exposé, la défenderesse avait connaissance de la mémorisation de données d'entraînement dans ses modèles et, partant, de la possibilité que ses modèles commettent des violations du droit d'auteur.
- 413 VI. La demanderesse peut exiger, aux frais de la défenderesse, la publication du dispositif qui lui donne gain de cause, conformément à l'article 103, al. 1, UrhG, une fois le jugement passé en force de chose jugée.
- 414 L'intérêt légitime de la demanderesse à la publication, requis à cet effet outre les violations du droit commises en l'espèce par la défenderesse, existe. L'appréciation juridique de la question de savoir si un modèle commet des violations du droit d'auteur n'est pertinente ni pour les seules parties au litige, ni seulement pour l'ensemble des auteurs représentés par la demanderesse en sa qualité de société de gestion collective : elle concerne tous les auteurs dont les œuvres ont été utilisées pour l'entraînement de modèles (cf. BGH 18 décembre 1997, I ZR 79/95 point 33 s. – Beatles-Doppel-CD). Aucun préjudice disproportionné susceptible de résulter de la publication pour la défenderesse n'est allégué ni ne ressort du dossier. Au demeurant, seule est demandée la publication du dispositif défavorable à la défenderesse. Il est nécessaire de fixer cette publication dans une édition de fin de semaine, au format d'un quart de page, afin d'assurer l'information du grand public.
- 415 VII. Un droit au remboursement des frais d'avocat précontentieux existe, en vertu de l'article 97a, al. 3, phrase 1, UrhG, à hauteur de 5 049,70 EUR.
- 416 La demanderesse a valablement mis en demeure la défenderesse par lettre du 17 janvier 2025 (pièce K 4) au titre des actes de violation du droit d'auteur commis. Pour une valeur de l'objet du litige de 600 000,00 EUR, il en résulte une créance de 5 049,70 EUR. L'application d'un honoraire d'affaire (Geschäftsgebühr) de 1,3, majoré du forfait de débours, n'appelle aucune objection.

- 417 La violation du droit est précisément désignée dans la mise en demeure. Le comportement illicite reproché y est exposé de façon suffisamment concrète pour que la défenderesse ait pu discerner ce qui lui était reproché, tant en fait qu'en droit (cf. BGH 11 juin 2015, I ZR 19/14 point 70). Les objets protégés concernés sont indiqués dans le tableau que contient la mise en demeure. Grâce au lien de téléchargement protégé par mot de passe qui y était joint pour les fichiers audio incriminés, la défenderesse devait savoir avec une clarté suffisante quels morceaux de musique générés faisaient l'objet de la mise en demeure. La demanderesse n'était en outre pas tenue de désigner concrètement l'utilisation de parties d'œuvre déterminées. Les actes de violation sont désignés dans la mise en demeure avec une précision suffisante. De toute façon, l'auteur d'une mise en demeure n'est pas tenu d'en communiquer tous les détails. Si le débiteur conserve certains doutes quant à l'existence d'une violation du droit, il lui incombe, en vertu du principe de bonne foi, de signaler ces doutes et, le cas échéant, d'exiger, selon les circonstances, des justificatifs appropriés des violations alléguées (cf. BGH 11 juin 2015, I ZR 19/14 point 70).
- 418 VIII. Le droit reconnu au paiement d'intérêts moratoires est fondé, en vertu des articles 291, phrases 1 et 2, et 280, al. 1, BGB, à compter du 30 juillet 2025.
- 419 IX. Les prétentions élevées sur le fondement du droit des États-Unis d'Amérique, au titre d'actes de violation commis sur le territoire des États-Unis, reviennent à la demanderesse en vertu du droit applicable.
- 420 1. La demanderesse fait valoir des droits à cessation, à information et à dommages et intérêts fondés sur le droit des États-Unis d'Amérique, applicable, en vertu du principe de la loi du pays de protection (Schutzlandprinzip), aux violations du droit commises sur le territoire des États-Unis. En revanche, pour l'appréciation de la qualité à agir au fond de la demanderesse s'agissant de ces prétentions, c'est le droit allemand qui demeure applicable en vertu de la loi du contrat pertinente.
- 421 a. En vertu de l'article 8, paragraphe 1, du règlement Rome II, les obligations non contractuelles résultant d'une atteinte à un droit de propriété intellectuelle sont régies par la loi du pays pour lequel la protection est revendiquée. Cela vaut également pour le droit des États-Unis d'Amérique, car le règlement Rome II doit être qualifié, en vertu de son article 1er combiné avec son article 3, de loi uniforme (cf. Junker, NJW 2007, 3675, 3677). Le règlement ne renvoie donc pas seulement au droit d'un État membre de l'Union européenne, mais aussi à celui d'États tiers. Selon le principe de la loi du pays de protection, cette loi régit notamment l'existence du droit, le contenu et l'étendue de la protection ainsi que les éléments constitutifs et les conséquences juridiques d'une atteinte (cf. BGH, 2 juin 2022, I ZR 140/15, point 32 — YouTube II).
- 422 b. En revanche, la question de la qualité à agir au fond (Aktivlegitimation) de la demanderesse, qui porte sur la cession contractuelle des droits d'exploitation, ne relève pas du principe de la loi du pays de protection, mais du statut contractuel (cf. Emiliou, conclusions de l'avocat général du 23 avril 2026, C-176/25, points 52 et suiv. — Steizer ; BGH, 24 septembre 2014, I ZR 35/11, point 41 — Hi Hotel II).
- 423 En vertu de l'article 4, paragraphe 2, du règlement Rome I, le contrat est régi par la loi du pays dans lequel la partie qui doit fournir la prestation caractéristique a sa résidence habituelle. La demanderesse, en tant que société de gestion collective, n'est pas seulement habilitée à exploiter les œuvres : elle y est tenue. Sa prestation est donc celle qui caractérise le contrat (cf. MüKoBGB/Martiny, 9e éd. 2025, règlement Rome I, art. 4, point 255 et les références citées), et le droit allemand est applicable.

- 424 2. Le résultat de l'appréciation des preuves déjà effectuée doit servir de fondement à la subsomption des faits sous le droit américain. C'est en principe la *lex fori*, c'est-à-dire le droit de la juridiction saisie, qui régit l'appréciation des preuves (cf. MüKoZPO/Prütting, 7e éd. 2025, ZPO § 286, point 20). Il n'est pas contesté que la défenderesse a utilisé les œuvres musicales litigieuses comme données d'entraînement (Trainingsdaten) pour son modèle, et il n'est pas davantage contesté que le système de la défenderesse a produit les sorties versées aux débats. Dans le cadre de l'appréciation des preuves opérée en vertu du § 286, al. 1, ZPO, la chambre est parvenue à la conclusion qu'il y avait lieu de retenir une mémorisation (Memorisierung) des données d'entraînement au sein du modèle, compte tenu du fonctionnement technique de celui-ci et de la correspondance entre les données d'entraînement et les sorties, générées à partir de requêtes simples, car ouvertes quant au résultat (voir *supra*, sous B. II. 3. a.).
- 425 3. Il incombe au juge du fond de rechercher d'office le droit étranger applicable, en vertu du § 293 ZPO, en tenant compte non seulement du droit écrit étranger, mais aussi de la pratique juridique étrangère telle qu'elle s'exprime dans la jurisprudence des juridictions du pays concerné (cf. BGH, 23 avril 2002, XI ZR 136/01, point 17). Il relève à cet égard, en vertu du § 293, phrases 1 et 2, ZPO, du pouvoir d'appréciation du juge, exercé conformément à son office (*ibid.*), de recourir à une mesure d'instruction ou de s'appuyer sur ses propres recherches. Le juge doit également tenir compte des impératifs de célérité de la procédure et de minimisation des coûts (cf. Cegl/Voß/Rinken/Thomas, 3e éd. 2022, ZPO § 293, point 10).
- 426 En l'espèce, le droit américain pertinent peut être déterminé sans qu'il soit besoin de recourir à un expert. La demande de la défenderesse tendant à l'obtention d'une expertise aux fins de détermination de l'état du droit applicable doit donc être rejetée. La recherche menée en interne par la juridiction sur le droit d'auteur américain s'est appuyée en particulier sur le texte du U.S. Copyright Act, à savoir 17 U.S.C. (chapitre 1 produit sous la pièce K 8, chapitre 5 produit sous la pièce K 45), ainsi que sur la jurisprudence pertinente des juridictions américaines (les décisions citées par les parties figurant dans les pièces K 9, K 31, K 50, K 57, B 30, B 51, B 55, B 68, B 70 et B 72). La chambre a en outre eu accès à la bibliothèque de l'institut Max-Planck pour l'innovation et la concurrence (Max-Planck-Institut für Innovation und Wettbewerb) de Munich, qui met à disposition de nombreuses décisions de justice, des travaux scientifiques ainsi que des bases de données relatives au droit d'auteur américain. Ces diverses sources écrites ont permis à la chambre de déterminer le cadre juridique américain pertinent. Quant à la subsomption des faits de l'espèce sous le droit ainsi déterminé, elle relève de la mission propre des juridictions, et en l'occurrence de la chambre de céans. Lorsque la pratique juridique étrangère n'offre, pour le cas concret, aucun secours pour l'interprétation et l'application du droit étranger, les juges allemands peuvent et doivent procéder eux-mêmes, de façon autonome, à une interprétation (cf. MüKoZPO/Prütting, 7e éd. 2025, ZPO § 293, point 58).
- 427 X. La demanderesse est fondée à obtenir la cessation demandée au point 1 a) aa) de ses conclusions, sur le fondement de 17 U.S.C. § 502(a).
- 428 En vertu de 17 U.S.C. § 502(a), toute juridiction compétente pour connaître des actions civiles engagées sur le fondement de ce titre peut, en principe, prononcer des injonctions définitives aux conditions qu'elle estime appropriées, afin de prévenir ou de faire cesser une atteinte au droit d'auteur. Les conditions en sont réunies en l'espèce : une atteinte à un droit d'auteur est constituée du fait des reproductions intervenues et peut être invoquée par la demanderesse (cf. *Feist Publications, Inc. v. Rural Tel. Serv. Co.*, 499 U.S. 340, 361 (1991)). La défenderesse a reproduit les œuvres musicales litigieuses, protégées par le droit d'auteur, pour les besoins de l'entraînement et au cours de celui-ci. Compte tenu des sorties générées, substantiellement similaires, ces actes de contrefaçon ne sont pas couverts par la doctrine du *fair use*. Dans l'exercice du pouvoir d'appréciation dont dispose la chambre, il convient, en équité, de faire droit à cette demande. Plus précisément :

- 429 1. Les œuvres musicales litigieuses figurant à la pièce K 1 constituent des œuvres protégées en vertu du droit américain.
- 430 a. En vertu de 17 U.S.C. § 102(a), la protection par le droit d’auteur s’étend aux « original works of authorship fixed in any tangible medium of expression ». Selon cette disposition, trois critères doivent être réunis pour qu’une œuvre existe : il faut une œuvre émanant d’un auteur, celle-ci doit être originale, et elle doit être fixée, tout support d’expression tangible étant admissible à cet égard (cf. *Google LLC v. Oracle America, Inc.*, 593 U.S. 1, 12 (2021)). Une œuvre originale requiert une « creative spark », le degré de créativité exigé étant extrêmement faible (cf. *Feist Publications, Inc. v. Rural Tel. Serv. Co.*, 499 U.S. 340, 345 (1991)). Des choix relatifs à la sélection et à l’agencement peuvent déjà suffire (ibid., p. 348). Les exigences sont donc peu élevées : « Although copyright protects only original expression, it is not difficult to meet the famously low bar for originality » (*Skidmore v. Led Zeppelin et al.*, n° 15-56057 (9th Cir. 2020), p. 33).
- 431 Les œuvres musicales, en tant qu’œuvres protégées par le droit d’auteur, sont expressément mentionnées à 17 U.S.C. § 102(a)(2). S’agissant des œuvres musicales, des éléments largement répandus, communément usités ou typiques d’un genre, telles certaines suites d’accords, ne sont pas protégeables en tant que tels ; il peut toutefois exister une œuvre musicale protégée lorsqu’un nombre suffisant de ces éléments sont sélectionnés et agencés d’une manière qui mérite protection parce qu’elle est créative (cf. *Skidmore v. Led Zeppelin et al.*, n° 15-56057 (9th Cir. 2020), p. 33 ; *Gray et al. v. Perry et al.*, n° 2:15-CV-05642-CAS-JCx (C.D. Cal. 2020), p. 9).
- 432 Les exigences posées par le droit américain quant à la créativité requise pour qu’une œuvre musicale soit protégée par le droit d’auteur ne sont ainsi pas plus élevées que celles posées par le droit de l’Union européenne. Il peut dès lors être renvoyé aux développements déjà consacrés à la constatation de la créativité des œuvres musicales litigieuses.
- 433 b. Le droit d’auteur appartient, en vertu de 17 U.S.C. § 201(a), en premier lieu à l’auteur de l’œuvre. Les auteurs en cause, qui ont la qualité d’étrangers aux États-Unis, peuvent se prévaloir, en vertu de 17 U.S.C. § 104(2), de la protection par le droit d’auteur de leurs œuvres publiées.
- 434 **2. La demanderesse a qualité à agir au fond en vertu de 17 U.S.C. § 501(b).**
- 435 a. Comme il a déjà été examiné, la demanderesse dispose des droits d’exploitation exclusifs sur les œuvres « Atemlos », « Rasputin », « Daddy Cool » ainsi que sur le refrain du morceau « Mambo No. 5 A little bit of », en vertu des conventions complémentaires conclues avec les compositeurs ou leurs ayants droit et mandataires ; ces conventions doivent être appréciées, sur le plan du conflit de lois, selon le statut contractuel, et donc selon le droit allemand. S’agissant des œuvres « Forever Young » et « Big in Japan », pour lesquelles seuls deux des trois coauteurs ont signé les conventions complémentaires, la demanderesse a également qualité à agir au fond. En vertu du droit d’auteur américain, les coauteurs peuvent agir séparément en cessation et transmettre également ce droit à un ayant droit (cf. *Tempo Music Investments, LLC v. Miley Cyrus et al.*, affaire n° 2:24-cv-07910-DDP (BFMx) (C.D. Cal. 2025), p. 4 et suiv.).

- 436 b. Le contrat de réciprocité conclu par la demanderesse avec la Harry Fox Agency ne fait pas obstacle à sa qualité à agir au fond. La demanderesse expose de façon circonstanciée n'avoir consenti aucun droit de gestion à la Harry Fox Agency. Selon elle, la Harry Fox Agency offrirait la possibilité, par voie d'option (opt-in), d'accepter des offres de licence directe émanant de licenciés américains, la Harry Fox Agency intervenant alors comme simple prestataire de services et octroyant une licence au nom de la demanderesse (voir l'offre de licence par option figurant à la pièce K 49). Dans la mesure où la défenderesse fait valoir qu'elle suppose que la Harry Fox Agency gérerait les droits en ligne, ses allégations spéculatives ne trouvent déjà aucun appui dans l'annuaire 2024/2025 de la demanderesse, produit à cet effet par la défenderesse (pièce B 12).
- 437 3. En entraînant ses modèles, dans leurs versions 3.5 et 4, avec les œuvres musicales litigieuses, la défenderesse a procédé à des reproductions au sens de 17 U.S.C. § § 106(1), 101.
- 438 Le droit de reproduction est énoncé à 17 U.S.C. § 106(1) : « 17 U.S.C. § 106 - Exclusive rights in copyrighted works Subject to sections 107 through 122, the owner of copyright under this title has the exclusive rights to do and to authorize any of the following : (1) to reproduce the copyrighted work in copies or phonorecords ».
- 439 En vertu de cette disposition, le titulaire du droit d'auteur dispose en principe du droit exclusif de reproduire l'œuvre protégée sous forme de copies ou d'enregistrements sonores.
- 440 À 17 U.S.C. § 101, la notion d'enregistrement sonore (phonorecord) fait l'objet d'une définition légale : « material objects in which sounds [...] are fixed by any method now known or later developed, and from which the sounds can be perceived, reproduced, or otherwise communicated, either directly or with the aid of a machine or device ». Cette formulation est large : la fixation des sons peut intervenir par un procédé actuellement connu ou développé ultérieurement, et la perception est couverte qu'elle soit directe ou qu'elle s'opère à l'aide d'une machine ou d'un dispositif.
- 441 Toujours à 17 U.S.C. § 101, la fixation à laquelle renvoie la notion d'enregistrement sonore fait elle aussi l'objet d'une définition légale : « a work is 'fixed' in a tangible medium of expression when its embodiment in a copy or phonorecord, by or under the authority of the author, is sufficiently permanent or stable to permit it to be perceived, reproduced, or otherwise communicated for a period of more than transitory duration ». Cette définition est, d'une part, très large, puisqu'une œuvre est réputée « fixée » lorsque son incorporation dans une copie ou un enregistrement sonore est suffisamment permanente ou stable pour permettre qu'elle soit perçue, reproduite ou communiquée d'une autre manière pendant une durée plus que transitoire. D'autre part, elle comporte une restriction surprenante, en ce que la copie ou l'enregistrement sonore doit émaner de l'auteur lui-même ou avoir été réalisé pour son compte. Afin que la définition puisse également servir en cas d'atteinte au droit de reproduction, cette restriction tenant à la fixation « by or under the authority of the author » est en pratique ignorée (cf. Lemley, Cooper, 41 BTLR (2026) 1, 22).
- 442 Il est porté atteinte au droit de reproduction fondé sur 17 U.S.C. § § 106(1), 101 lorsqu'il existe une reproduction tant au sens factuel qu'au sens juridique (cf. Balganes, 4 Nimmer & Nimmer, Nimmer on Copyright (2026) § 13D.02[B]).

- 443 a. La défenderesse a téléchargé les œuvres litigieuses depuis Internet et a réalisé d'autres enregistrements sonores, notamment aux fins de préparation et de prétraitement (par exemple conversion et mise en forme) ainsi que pour la constitution de copies de sauvegarde et de sécurité des données d'entraînement. Ce faisant, elle a créé des enregistrements sonores relevant du droit de reproduction prévu à 17 U.S.C. § § 106(1), 101, droit qui est attribué à l'auteur. Il est à cet égard indifférent que ces enregistrements sonores aient été réalisés directement à partir des fichiers originaux ou qu'ils proviennent, comme le fait valoir la défenderesse, d'autres formats de fichiers, de sorte qu'il s'agirait alors de copies de copies.
- 444 Au regard des conditions posées par 17 U.S.C. § 101, la conversion d'une œuvre en d'autres formats de données constitue, tout comme la réalisation de copies de sécurité supplémentaires, une copie au sens de cette disposition (cf. *Sega Enterprises Ltd. v. Accolade Inc.*, 977 F.2d 1510, 1518 et suiv. (9th Cir. 1992)), ce qui vaut également pour les enregistrements sonores (cf. Goldstein, II Goldstein on Copyright (2024) § 7:12 et les références citées). La loi américaine sur le droit d'auteur n'exige pas que les copies soient directement intelligibles pour l'homme pour constituer une atteinte au droit d'auteur (cf. *Ard*, 5 Nimmer & Nimmer, Nimmer on Copyright § 20.05[C][1]). Compte tenu de la formulation large de la disposition, selon laquelle il suffit que l'œuvre ou l'enregistrement sonore soit fixé par un procédé quelconque, actuellement connu ou développé ultérieurement, et rendu perceptible soit directement, soit à l'aide d'une machine ou d'un dispositif, les copies dites intermédiaires (*intermediate copies*), qui ne contiennent elles-mêmes qu'une « représentation inachevée de l'œuvre », relèvent elles aussi du droit de reproduction prévu à 17 U.S.C. § 106(1) (cf. *Sega Enterprises Ltd. v. Accolade Inc.*, 977 F.2d 1510, 1518 et suiv. (9th Cir. 1992)).
- 445 b. La question de savoir si la défenderesse a, lors de l'entraînement du modèle, réalisé d'autres enregistrements sonores au sens de 17 U.S.C. § 101 en encodant les œuvres musicales litigieuses mémorisées dans les poids des paramètres de celui-ci n'est pas l'objet du présent litige (cf. Lemley, Cooper, 41 BTLR (2026) 1, 28 et suiv. ; U.S. Copyright Office, Artificial Intelligence and Copyright, Notice of Inquiry, 88 Fed. Reg. 60,876 (30 août 2023), <https://www.copyright.gov/ai/docs/Federal-Register-Documents-Artificial-Intelligence-and-Copyright-NOI.pdf>, p. 29 : « Since model weights are lists of numbers that do not change (barring further training), they are fixed, and because memorized works can be generated and displayed using software, those works can be perceived or reproduced with the aid of a machine. »).
- 446 c. La défenderesse ne peut invoquer, pour sa défense, le principe de *minimis non curat lex*. Selon le critère de *minimis*, une atteinte n'est en principe écartée que lorsque l'usage fait par le contrefacteur « is so meager and fragmentary that the average audience would not recognize the appropriation » (*Fisher v. Dees*, 794 F.2d 432, 434 (9th Cir. 1986)). L'usage litigieux à titre de données d'entraînement ne saurait être regardé comme si ténu et si fragmentaire que le public moyen n'y reconnaîtrait pas l'emprunt : il conduit en effet à des sorties dans lesquelles les données d'entraînement litigieuses ainsi reproduites sont clairement reconnaissables.
- 447 3. La défenderesse ne peut justifier par la doctrine du *fair use* les reproductions qu'elle a effectuées lors de l'entraînement.

- 448 Le droit d’auteur américain prévoit, avec la doctrine du fair use, une exception centrale, en vertu de laquelle des atteintes à un droit protégé par le droit d’auteur peuvent être couvertes, afin d’établir un équilibre entre la création et sa disponibilité (cf., fondamentalement, Förster, *Fair Use*, 2008, p. 9 et suiv.). La Cour suprême l’exprime ainsi dans sa décision la plus récente relative au fair use, du 18 mai 2023 : « This balancing act between creativity and availability (including for use in new works) is reflected in one such limitation, the defense of ‘fair use’. » (Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. v. Goldsmith, 598 U.S. 508, 526 et suiv. (2023)).
- 449 Cette doctrine a été codifiée en 1976 dans le Copyright Act (sur son évolution historique, voir *Campbell v. Acuff-Rose Music, Inc.*, 510 U.S. 569, 576 et suiv. (1994)) dans les termes suivants : « 17 U.S.C. § 107 · Limitations on exclusive rights : Fair use Notwithstanding the provisions of sections 106 and 106A, the fair use of a copyrighted work, including such use by reproduction in copies or phonorecords or by any other means specified by that section, for purposes such as criticism, comment, news reporting, teaching (including multiple copies for classroom use), scholarship, or research, is not an infringement of copyright. In determining whether the use made of a work in any particular case is a fair use the factors to be considered shall include - (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. The fact that a work is unpublished shall not itself bar a finding of fair use if such finding is made upon consideration of all the above factors. » Pour décider si une utilisation d’une œuvre est couverte par la doctrine du fair use, quatre facteurs doivent donc être examinés : (1) le but et le caractère de l’utilisation, en tenant compte notamment du point de savoir si celle-ci revêt une nature commerciale ou sert des fins éducatives non lucratives, (2) la nature de l’œuvre protégée par le droit d’auteur, (3) l’ampleur et l’importance de la partie utilisée par rapport à l’œuvre protégée dans son ensemble et (4) les effets de l’utilisation sur le marché potentiel ou la valeur de l’œuvre protégée par le droit d’auteur.
- 450 a. Pour apprécier si une utilisation est couverte par le fair use, les juridictions examinent les quatre facteurs et les mettent en balance au regard de la finalité du droit d’auteur : « All are to be explored, and the results weighed together, in light of the purposes of copyright » (*Campbell v. Acuff-Rose Music, Inc.*, 510 U.S. 569, 576 et suiv. (1994)).
- 451 aa. S’agissant du premier facteur, il convient d’identifier l’utilisation concrète et d’en examiner le but et le caractère, ainsi que de rechercher si elle intervient à des fins commerciales.
- 452 Il faut, dans un premier temps, déterminer l’utilisation intervenue dans son contexte concret : « The fair use provision, and the first factor in particular, requires an analysis of the specific ‘use’ of a copyrighted work that is alleged to be ‘an infringement’. [...] The same copying may be fair when used for one purpose but not another. » (Warhol, 598 U.S. 508, 533 (2023)).
- 453 Dans son arrêt Warhol, la Cour suprême énonce les points à examiner au titre du premier facteur (cf. Warhol, 598 U.S. 508, 531-533 (2023)) et précise que, pour apprécier le but et le caractère de l’acte d’utilisation, la seule transformativité de celui-ci n’est pas déterminante (telle était pourtant, depuis Campbell et jusqu’à cet arrêt, la pratique judiciaire majoritaire, voir Balganesch, Menell, 47 Colum. JL & Arts 413, 448 (2024)). Il convient bien plutôt de rechercher s’il existe une justification à l’acte d’utilisation, cette justification étant un phénomène graduel, en interaction avec la question de l’utilisation commerciale. Lorsqu’une utilisation commerciale est constatée, il s’agit là d’un élément supplémentaire du premier facteur, dont il doit être tenu compte (cf. Warhol, 598 U.S. 508, 531 (2023)).

- 454 Une justification au sens large existe notamment lorsque l'utilisation poursuit une finalité allant au-delà de celle de l'œuvre, la transformativité de l'utilisation pouvant alors être examinée à ce stade. Une justification au sens strict existe lorsque l'utilisation est raisonnablement nécessaire pour atteindre la nouvelle finalité poursuivie par l'utilisateur ; c'est le cas, par exemple, de la reproduction d'une œuvre effectuée aux fins de la commenter ou d'en faire la critique (cf. *Warhol*, 598 U.S. 508, 531-532 (2023)). La Cour renvoie en outre à son arrêt *Google v. Oracle* et expose que la rétro-ingénierie (reverse engineering) en cause dans cette affaire, à savoir le démontage d'un produit fini afin d'en identifier les éléments de construction, le fonctionnement et les propriétés des matériaux, était justifiée dans le contexte donné (cf. *Warhol*, 598 U.S. 508, 533, note 8 (2023)). S'agissant d'œuvres musicales, une telle justification peut exister lorsque l'utilisation constitue une parodie de l'original (cf. *Campbell v. Acuff-Rose Music, Inc.*, 510 U.S. 569, 579 et suiv. (1994)).
- 455 La Cour suprême s'exprime en ces termes (*Warhol*, 598 U.S. 508, 531-533 (2023)) : « [T]he first factor also relates to the justification for the use. In a broad sense, a use that has a distinct purpose is justified because it furthers the goal of copyright, namely, to promote the progress of science and the arts, without diminishing the incentive to create. [...] In a narrower sense, a use may be justified because copying is reasonably necessary to achieve the user's new purpose. [...] In sum, the first fair use factor considers whether the use of a copyrighted work has a further purpose or different character, which is a matter of degree, and the degree of difference must be balanced against the commercial nature of the use. 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. »
- 456 bb. Le deuxième facteur à examiner porte sur la nature des œuvres utilisées, certaines œuvres étant plus proches que d'autres du cœur de la protection par le droit d'auteur. « This factor calls for recognition that some 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 » (*Campbell v. Acuff-Rose Music, Inc.*, 510 U.S. 569, 586 (1994)). Ainsi, les œuvres fondées sur des faits sont moins protégées que la fiction ou le fantastique, car le besoin de diffusion de l'information y est plus grand (cf. *Harper & Row Publishers, Inc. v. Nation Enterprises*, 471 U.S. 539, 563 (1985)).
- 457 Lorsque l'acte d'utilisation incriminé ne reprend pas principalement les parties de l'œuvre émanant du créateur, mais essentiellement des faits, des idées ou des motifs, le deuxième facteur peut peser en faveur de l'utilisateur. Une telle configuration est admise en matière de rétro-ingénierie (reverse engineering) (cf. *Sega Enterprises Ltd. v. Accolade Inc.*, 977 F.2d 1510, 1526 (9th Cir. 1992)), où un code objet contenu sur un support de données est converti en code source afin d'examiner, au moyen de cette décompilation, la fonctionnalité d'un programme d'ordinateur et de développer ses propres produits compatibles (concurrents).
- 458 Il convient également d'examiner, au titre du deuxième facteur, si l'œuvre d'origine a déjà été publiée, une utilisation loyale étant pratiquement exclue s'agissant d'œuvres non publiées (cf. *Harper & Row Publishers, Inc. v. Nation Enterprises*, 471 U.S. 539, 553, 564 (1985)).

- 459 cc. Au titre du troisième facteur de la doctrine du fair use, les tribunaux examinent la quantité et l'importance de l'œuvre – ou de la partie d'œuvre – utilisée par rapport à l'œuvre entière. Il s'agit de vérifier si « 'the quantity and value of the materials used' [...] are reasonable in relation to the purpose of the copying » (Campbell v. Acuff-Rose Music, Inc., 510 U. S. 569, 586 (1994)). Même l'utilisation d'une œuvre dans son intégralité peut être licite lorsqu'elle est nécessaire à la finalité poursuivie (cf. Google LLC v. Oracle America, Inc., 593 U.S. 1, 29 s. (2021)). S'agissant de l'acte de reproduction, les tribunaux s'attachent de manière déterminante au point de savoir si l'œuvre reproduite est accessible au public ou si elle n'intervient que dans un processus technique non visible en arrière-plan (backend). Lorsqu'il s'agit d'une copie dite intermédiaire (intermediate copy), non accessible au public, une reproduction même étendue peut être couverte par le fair use (cf. Sony Computer Entertainment, Inc. v. Connectix Corp., 203 F. 3d 596, 602 s. (9th Circ. 2000)).
- 460 dd. Le quatrième facteur examine les effets de l'utilisation sur le marché potentiel ou sur la valeur de l'œuvre protégée par le droit d'auteur. Les tribunaux doivent donc procéder à une évaluation économique des conséquences (cf. de la Durantaye, GRUR 2025, 1550, 1555). La Cour suprême met en relation le premier et le quatrième facteur de la manière suivante : « While the first factor considers whether and to what extent an original work and secondary use have substitutable purposes, the fourth factor focuses on actual or potential market substitution » (Warhol, 598 U. S. 508, 536 note 12 (2023)).
- 461 Il ne faut pas s'en tenir ici à l'incidence de l'acte de contrefaçon concrètement litigieux : il convient d'examiner si de tels actes d'utilisation, considérés de manière générale, sont susceptibles d'avoir un effet négatif pertinent sur le marché de l'œuvre originale : « It requires courts to consider not only the extent of market harm caused by the particular actions of the alleged infringer, but also 'whether unrestricted and widespread conduct of the sort engaged in by the defendant . . . would result in a substantially adverse impact on the potential market' for the original » (Campbell v. Acuff-Rose Music, Inc., 510 U. S. 569, 590 (1994)).
- 462 Un effet négatif existe notamment lorsque l'acte d'utilisation incriminé produit un bien de substitution qui remplace l'œuvre, comme c'est le cas de la duplication commerciale : « when a commercial use amounts to mere duplication of the entirety of an original, it clearly 'supersede[s] the objects,' [...] of the original and serves as a market replacement for it, making it likely that cognizable market harm to the original will occur. [...] But when, on the contrary, the second use is transformative, market substitution is at least less certain, and market harm may not be so readily inferred » (ibid.).
- 463 b. Dans les affaires Bartz et Kadrey, deux juridictions américaines de première instance ont statué sur l'application de la doctrine du fair use aux reproductions liées à l'entraînement de modèles d'IA.
- 464 aa. Dans l'affaire Bartz (Bartz et al. v. Anthropic PBC, No. 3:24-cv-05417 (N.D. Cal. 2025)), des auteurs ont agi contre l'utilisation de leurs livres aux fins de l'entraînement d'un modèle de langage. Dans sa décision, le tribunal distingue différents actes d'utilisation, à savoir les reproductions effectuées pour entraîner le modèle et celles que la défenderesse a réalisées pour se constituer une bibliothèque centrale. Il distingue en outre, quant à la provenance des livres, entre l'acquisition licite des livres en cause et le téléchargement de copies pirates.

- 465 (1) Pour l'entraînement de son modèle, la défenderesse avait acheté les livres en cause et en avait réalisé des copies. Le tribunal les qualifie de fair use, notamment parce que l'entraînement de modèles de langage serait spectaculairement transformatif (Bartz, op. cit., p. 11). Il souligne toutefois clairement et à plusieurs reprises que cette qualification ne serait possible que parce qu'aucune reproduction des livres ne se retrouverait dans les sorties (Bartz, op. cit., p. 11, 25 s., 28), ce que les demandeurs n'avaient d'ailleurs pas allégué. Si les sorties étaient contrefaisantes, son appréciation serait différente. Il écrit : « Here, if the outputs seen by users had been infringing, Authors would have a different case. And, if the outputs were ever to become infringing, Authors could bring such a case. But that is not this case. » (Bartz, op. cit., p. 12). En l'espèce, les sorties ne remplaçaient pas les œuvres mais entraient seulement en concurrence avec elles, de sorte que le quatrième facteur ne s'opposerait pas au fair use (Bartz, op. cit., p. 28). Il ne suffirait pas qu'une sortie concurrence de manière générale des œuvres protégées par le droit d'auteur ; il faudrait au contraire un effet négatif direct sur le marché de l'œuvre concrètement concernée (ibid.).
- 466 (b) Pour se constituer sa propre bibliothèque centrale, la défenderesse avait, d'une part, acquis licitement les livres en cause et, d'autre part, téléchargé gratuitement sur Internet des copies pirates numériques de livres.
- 467 (aa) S'agissant des livres achetés, le tribunal tient pour transformative la reproduction consistant à convertir le livre imprimé en format numérique (Bartz, op. cit., p. 13). La numérisation ainsi opérée permet le « storage and searchability », la conservation et la possibilité de recherche n'affectant que les propriétés physiques de l'œuvre, et non ses propriétés créatives (Bartz, op. cit., p. 15). Les facteurs un et trois plaideraient en particulier en faveur du fair use, le quatrième facteur serait neutre, tandis que le deuxième, relatif à la nature des œuvres utilisées, y serait défavorable en raison de la force expressive des livres (Bartz, op. cit., p. 24). En examinant ces facteurs, le tribunal souligne que la conversion dans un autre format numérique relève du fair use parce que ces reproductions numériques seraient utilisées exclusivement pour la bibliothèque interne, qu'elles remplaceraient les exemplaires physiques et qu'elles ne seraient précisément ni partagées avec des tiers extérieurs à la défenderesse, ni montrées ni vendues à ceux-ci (Bartz, op. cit., premier facteur p. 16 s., troisième facteur p. 27 ; quatrième facteur p. 29).
- 468 (bb) En revanche, le tribunal qualifie de clairement contrefaisantes les copies de livres obtenus illicitement sous forme de copies pirates, copies qui, selon l'exposé des faits, n'avaient pas (encore) servi à des fins d'entraînement mais à la constitution d'une bibliothèque centrale propre : « But the person who copies the textbook from a pirate site has infringed already, full stop. » (Bartz, op. cit., p. 18). Le tribunal doute qu'il soit même possible de qualifier de nécessaires, et de couvertes par le fair use au regard d'un acte d'utilisation ultérieur, des copies pirates qui auraient pu être acquises légalement par une autre voie. Il n'existerait aucune décision selon laquelle la copie pirate d'un livre qui aurait pu être acheté serait nécessaire à une critique, à une recherche ou à l'élaboration d'un modèle de langage (ibid.). Bien que, en l'espèce, les copies pirates n'aient pas été utilisées à des fins d'entraînement et que le tribunal n'ait pas eu à trancher la question sous cet angle, il précise : « Such piracy of otherwise available copies is inherently, irredeemably infringing even if the pirated copies are immediately used for the transformative use and immediately discarded. » (Bartz, op. cit., p. 19). Lors de l'examen du quatrième facteur, le tribunal expose que les copies pirates dérobées réduiraient nettement la valeur des œuvres des auteurs (Bartz, op. cit., p. 30). Après cette décision, les parties ont conclu, s'agissant des copies pirates et dans le cadre de la procédure menée sous forme de recours collectif (class action), une transaction qui a été homologuée le 20.07.2026 (Case 4:24-cv-05417-AMO, Document 680).

- 469 bb. L'affaire Kadrey (Richard Kadrey v. Meta Platforms, Inc., No. 23-CV-03417-VC, 2025 WL 1752484 (N.D. Cal. 2025)) concerne elle aussi l'action d'auteurs contre l'exploitante d'un modèle de langage entraîné avec leurs livres. La défenderesse s'était procuré les livres auprès de différentes sources, dont une source illicite elle aussi, une bibliothèque dite fantôme (shadow library). Lors du recours à l'adversarial prompting, méthode spécifique destinée à rendre les données d'entraînement identifiables dans les sorties, le système a affiché dans celles-ci jusqu'à 50 mots et signes de ponctuation des livres en cause.
- 470 Le tribunal expose, tant dans l'introduction que dans la synthèse de son jugement, que l'entraînement de modèles serait en principe probablement illicite, le droit d'auteur servant avant tout à préserver, pour les êtres humains, une incitation à créer des œuvres artistiques et scientifiques. La doctrine du fair use ne jouerait typiquement pas lorsque la possibilité pour les auteurs de tirer un revenu de leurs œuvres est nettement réduite, et l'intelligence artificielle générative aurait le potentiel d'inonder le marché et de le saper (Kadrey, op. cit., p. 1 s., 39).
- 471 Il ne pourrait toutefois pas statuer au regard de considérations générales, mais devrait s'en tenir au cas concret, dans lequel les demandeurs n'auraient produit aucune preuve d'un affaiblissement du marché ; il ne lui resterait donc d'autre choix que de statuer en faveur de la défenderesse (Kadrey, op. cit., p. 4 s., 40).
- 472 En se démarquant explicitement de l'affaire Bartz, tranchée antérieurement, le tribunal juge dans l'affaire Kadrey que l'obtention illicite, comme données d'entraînement, des livres protégés par le droit d'auteur n'a pas pour effet d'exclure d'emblée l'utilisation de ces livres du bénéfice du fair use. L'examen du fair use viserait précisément à déterminer si la reproduction en cause est licite (Kadrey, op. cit., p. 19). L'acquisition illicite soulèverait la question de la mauvaise foi, sans qu'il soit clair qu'une importance décisive doive y être attachée (ibid.). Le droit d'auteur aurait pour finalité d'encourager les activités utiles à l'éducation du public. La bonne foi, en revanche, porterait sur la moralité de l'auteur de la reproduction et non sur le point de savoir si l'œuvre nouvellement créée est utile au public (Kadrey, op. cit., p. 20, note 7).
- 473 Lors de l'examen du premier facteur, le tribunal qualifie l'utilisation comme données d'entraînement de « highly transformative », car le système pourrait être utilisé pour créer des textes variés et exécuter un large éventail de fonctions, alors que les livres en cause étaient destinés à être lus à des fins de divertissement ou d'éducation (Kadrey, op. cit., p. 16). La défenderesse aurait entraîné le modèle afin qu'il puisse produire des textes dans certains styles. Or le style ne serait pas protégé par le droit d'auteur. Les sorties n'auraient pas affiché plus de 50 mots et signes de ponctuation (Kadrey, op. cit., p. 19). Dans une note de bas de page, le tribunal relève qu'un modèle entraîné pour produire des œuvres semblables à celles avec lesquelles il a été entraîné serait moins transformatif (Kadrey, op. cit., p. 19, note 6). Bien que le système de la défenderesse soit également disponible sous licence libre, il aurait été développé à des fins commerciales (Kadrey, op. cit., p. 19).
- 474 Le deuxième facteur plaiderait en faveur des demandeurs, dont les œuvres seraient très expressives. La défenderesse ne pourrait pas se prévaloir du concept de copie intermédiaire (intermediate copy), les reproductions litigieuses s'appropriant précisément l'expression créative des livres (Kadrey, op. cit., p. 23). Même si le modèle n'apprenait que des relations statistiques, ces relations mêmes seraient le produit de l'expression créative (Kadrey, op. cit., p. 24).
- 475 S'agissant également du troisième facteur, le tribunal relève qu'aucune partie substantielle de l'œuvre protégée par le droit d'auteur n'est rendue accessible au public dans les sorties. La reproduction des livres entiers serait donc raisonnablement nécessaire, les modèles de langage étant meilleurs lorsqu'ils sont entraînés avec du matériel de haute qualité (Kadrey, op. cit., p. 25).

- 476 Le jugement met l'accent sur l'examen du quatrième facteur. Le tribunal expose que, s'agissant de l'entraînement de modèles, des demandeurs peuvent soutenir d'au moins trois manières différentes que les reproductions effectuées par la défenderesse portent atteinte au marché de leurs œuvres : (1) le système restituerait leurs œuvres, ou les sorties leur seraient substantiellement similaires, de sorte que les œuvres ou leur substitut seraient disponibles gratuitement par le biais du système ; (2) les reproductions non autorisées pourraient empêcher le développement d'un marché de licences pour l'entraînement de modèles, ou lui porter préjudice ; (3) même si le système ne produisait pas d'œuvres substantiellement similaires, il en créerait de suffisamment semblables pour concurrencer les originaux et les remplacer indirectement (Kadrey, op. cit., p. 26).
- 477 En l'espèce, les deux premières branches n'étaient pas réalisées. Même avec l'adversarial prompting, seuls 50 mots et signes de ponctuation réapparaissaient dans les sorties. L'expert des demandeurs aurait concédé que le système de la défenderesse ne restituait aucun pourcentage significatif de leurs œuvres. Même en présence d'une restitution de divers extraits de texte représentant au total 16 %, le Second Circuit aurait jugé, dans l'affaire Google Books, que cela ne constituait pas un danger significatif – l'appréciation pourrait toutefois être différente lorsqu'une partie quantitativement réduite touche au cœur de l'œuvre (Kadrey, op. cit., p. 27, note 11). « If Llama [i.e. defendant's system] could be used to generate significant portions of the plaintiffs' books or text so similar to their books as to be infringing in its own right that would threaten the market for the books because people would read those outputs instead » (Kadrey, op. cit., p. 26 s.).
- 478 À son regret manifeste, le tribunal doit également écarter la troisième branche (Kadrey, op. cit., p. 32). Le fair use serait une affirmative defense, une exception, de sorte que la charge de prouver l'absence de préjudice substantiel pour le marché incomberait à la défenderesse. Mais lorsque, comme en l'espèce, une preuve de l'absence de préjudice pour le marché est apportée et que les demandeurs n'y opposent aucune preuve empirique, le quatrième facteur devrait être pondéré en faveur de la défenderesse (Kadrey, op. cit., p. 34). Certes, dans certains cas, notamment lorsque la reproduction incriminée rend disponible une copie identique de l'œuvre, un préjudice pour le marché pourrait être déduit, puisqu'il existe alors un substitut concurrent. Un tel cas ne serait toutefois pas caractérisé ici, aucune partie substantielle des œuvres n'étant précisément rendue disponible (Kadrey, op. cit., p. 35).
- 479 c. En application du cadre d'examen exposé ci-dessus, la défenderesse ne peut se prévaloir du fair use.
- 480 La configuration du présent litige se distingue nettement de celle des affaires Bartz et Kadrey. Alors que, dans ces deux affaires, les données d'entraînement n'avaient pas été rendues accessibles à l'utilisateur dans les sorties, ou ne l'avaient pas été de manière substantielle, les sorties générées ici, après la saisie de requêtes ne contenant que les paroles de la chanson et aucune indication d'ordre musical, sont substantiellement similaires aux œuvres originales.
- 481 Les configurations sont en revanche comparables quant à la provenance illicite des œuvres concernées. Tandis que la défenderesse dans l'affaire Bartz réalisait des copies à partir de copies pirates et que la défenderesse dans l'affaire Kadrey recourait à une bibliothèque fantôme pour réaliser des copies, la défenderesse au présent litige s'est procuré l'accès aux œuvres en cause en les extrayant de YouTube en contournant le dispositif de protection Rolling Cipher.

- 482 aa. L'examen doit se fonder sur l'utilisation concrètement effectuée (cf. Warhol, 598 U. S. 508, 533 (2023)). La défenderesse a téléchargé sur Internet les œuvres en cause et a réalisé d'autres enregistrements sonores, notamment aux fins de préparation et de prétraitement (preprocessing : conversion et formatage, par exemple) et pour établir des copies de sauvegarde et de sécurité des données d'entraînement. Elle a ce faisant créé des enregistrements sonores qui relèvent du droit de reproduction au sens du 17 U.S.C. § § 106(1), 101. La défenderesse a en outre entraîné son modèle avec les œuvres musicales en cause, et son générateur musical a produit les sorties versées aux débats. Même si, comme le fait valoir la défenderesse, les atteintes aux droits ne se produiraient – à supposer qu'elles existent – que de manière tout à fait isolée et ne modifieraient donc pas le caractère fondamental ni la finalité des reproductions opérées par elle dans le cadre de l'entraînement, ces atteintes, en l'espèce, se sont bel et bien produites et sont loin d'être anodines : elles sont graves et constituent dès lors le cœur du litige.
- 483 bb. Le premier facteur pèse en défaveur de la défenderesse.
- 484 Sans doute l'entraînement d'un modèle tel que celui de la défenderesse, capable de générer de nouveaux morceaux de musique, peut-il, considéré de manière générale et comme l'ont jugé les deux juridictions de première instance précitées, constituer une utilisation transformative qui poursuit une finalité plus large et relève, à ce titre, de la doctrine du fair use : une technologie inédite sert à produire de nouveaux morceaux de musique. En l'espèce, toutefois, l'utilisation concrète est dépourvue de la justification qu'exige la Cour suprême au titre du premier facteur (cf. Warhol, 598 U. S. 508, 531-533 (2023)). L'application de la défenderesse n'a pas généré de nouvelles œuvres musicales, mais, avec les sorties litigieuses, des enregistrements sonores présentant une similitude substantielle avec les œuvres musicales en cause avec lesquelles la défenderesse a entraîné son modèle. Les œuvres musicales n'ont donc précisément pas été transformées (cf. Lee, Cooper, Grimmerman, 72 J. Copyright Soc'y (2025) 251, 366 : « When a model memorizes a work and generates it verbatim as an output, there is no transformation in content. Even a nonexact generation can still be nontransformative. »). L'utilisation par la défenderesse revêtait en outre un caractère commercial au sens du 17 U.S.C. § 107(1). Lorsqu'une telle utilisation commerciale existe et que l'original et la reproduction poursuivent la même finalité, ou une finalité très proche, le premier facteur s'oppose en règle générale à la reconnaissance du fair use (cf. Warhol, 598 U. S. 508, 532 s. (2023)). Au surplus, la défenderesse a contourné le dispositif de protection Rolling Cipher pour accéder aux données litigieuses et a ainsi agi de mauvaise foi. Dans le détail :
- 485 (1) Contrairement à ce qu'exige le 17 U.S.C. § 107(1), l'utilisation par la défenderesse des œuvres musicales en cause aux fins d'entraîner son modèle ne présente pas un caractère distinct de celui de l'original et ne poursuit aucune finalité allant au-delà.
- 486 (a) Par suite de la reproduction des œuvres musicales en cause en tant que données d'entraînement et de leur mémorisation dans le modèle, le générateur musical de la défenderesse a produit les sorties litigieuses, comme cela a déjà été constaté dans le cadre de l'appréciation des preuves à opérer selon la lex fori (voir ci-dessus B. XI. 2.). Celles-ci portent atteinte, au regard du droit d'auteur allemand qui leur est applicable, aux droits d'exploitation attribués au titulaire des droits.
- 487 Le droit américain, à supposer qu'il soit applicable aux sorties, qualifierait lui aussi les sorties litigieuses d'atteintes aux droits. Dès lors que les sorties présentent chacune une similitude substantielle avec les morceaux de musique en cause avec lesquels le modèle a été entraîné, il s'agirait d'enregistrements sonores reproduits de manière contrefaisante au sens du 17 U.S.C. § § 101, 106(1).

- 488 (aa) La Cour suprême n’a pas fixé de critères plus précis pour la substantial similarity, la similitude substantielle, qui doit être examinée au titre de l’atteinte au droit (question également discutée sous la notion d’improper appropriation, Goldstein, III Goldstein on Copyright (2019) § 9.3.1). Les juridictions du 2e Circuit, auxquelles d’autres ressorts se sont raliés (cf. Balganesch, 4 Nimmer & Nimmer, Nimmer on Copyright (2026) § 13D.02[D] [1][2]), une fois constatée la reprise, dans l’œuvre nouvelle, d’éléments protégés par le droit d’auteur (protected expression test), apprécient l’existence d’une similitude substantielle d’après « the response of the ordinary lay hearer » (Arnstein v. Porter 154 F.2d 464, 468 et suiv. (2d Cir. 1946)), sans recourir à un expert (audience test). Les juridictions du 9e Circuit procèdent elles aussi – y compris pour les œuvres musicales – à un test en deux étapes lors de l’examen de la reproduction au sens juridique (cf. Balganesch, 4 Nimmer & Nimmer, Nimmer on Copyright (2026) § 13D.02[D][3]) : le premier test (extrinsic test) compare la similitude objective des éléments objectifs protégeables de l’œuvre ; le second (intrinsic test) examine la similitude de l’expression du point de vue d’un observateur ordinaire et raisonnable, sans recourir à un expert (cf. Skidmore v. Led Zeppelin et al., No. 15-56057 (9th Cir. 2020), p. 23 ; Williams et al. v. Gaye et al., No. 1655626 (9th Cir. 2018), p. 17), et décide si la similitude constatée est substantielle (substantial).
- 489 Ce critère – qui correspond en définitive à l’ordre d’examen en deux étapes suivi par les juridictions américaines (cf. Balganesch, 4 Nimmer & Nimmer, Nimmer on Copyright (2026) § 13D.02[D][3]) – rejoint ainsi les exigences de reconnaissabilité posées par le droit de l’Union européenne. Là aussi, on recherche si des éléments créatifs protégeables de l’œuvre protégée ont été repris de manière reconnaissable (cf. CJUE 4 décembre 2025, C-580/23, C-795/23, point 86 – Mio). Pour apprécier si une œuvre musicale est utilisée de manière reconnaissable, il faut également se fonder sur la perception auditive d’un auditeur moyen (cf. CJUE 29 juillet 2019, C-476/17, point 31 et suiv. – Pelham ; BGH 30 avril 2020, I ZR 115/16, point 29 – Metall auf Metall IV). Compte tenu de la reconnaissabilité, déjà exposée, des éléments de création protégeables des œuvres musicales litigieuses dans les sorties, et du fait qu’un auditeur moyen peut les identifier, il existe donc une similitude substantielle.
- 490 (bb) Contrairement à l’avis de la défenderesse, l’atteinte au droit constatée en l’espèce n’est pas exclue par le fait que les sorties ont été générées par le générateur de musique de la défenderesse à la suite de requêtes de la demanderesse.
- 491 La génération des sorties est imputable à la défenderesse, qui répond des données d’entraînement, de l’architecture et de l’entraînement de son modèle. Cette contribution essentielle (material contribution) de la défenderesse à la génération des sorties doit être qualifiée d’atteinte directe au droit (direct infringement), compte tenu des requêtes utilisées par la demanderesse, simples parce qu’ouvertes quant au résultat (cf. Goldstein, III Goldstein on Copyright (2022) § 8.1.1.1 et les références citées).
- 492 La saisie de plusieurs requêtes par la demanderesse – entre 4 et 176 par morceau de musique litigieux – ne conduit pas à une autre conclusion, car ces requêtes simples et ouvertes quant au résultat sont demeurées inchangées. Hormis des indications de style générales, la demanderesse n’a donné aucune consigne musicale. De telles requêtes ne manipulent pas la sortie obtenue ; il ne s’agit précisément pas de saisies successives modifiées à l’intérieur d’une même requête, qui orienteraient la sortie de manière ciblée ou l’influenceraient d’une autre façon. Il n’existe donc pas de requêtes qui auraient provoqué la musique générée dans les sorties. Ce ne sont pas les requêtes litigieuses, mais les modèles exploités par la défenderesse, qui ont déterminé le contenu concret de la sortie. Le nombre de requêtes interdit seulement de considérer qu’une requête inchangée conduirait toujours à une atteinte au droit exactement identique.

- 493 (b) L'utilisation des œuvres musicales litigieuses par la défenderesse pour entraîner son modèle ne présente pas un caractère qui la distinguerait de l'original et ne poursuit pas davantage une finalité allant au-delà. Rien ne justifie l'utilisation concrète opérée par la défenderesse. Une justification existe notamment lorsque l'utilisation incriminée poursuit une finalité plus large, étant précisé que la transformativité, qu'il y a le cas échéant lieu d'examiner ici, est un phénomène graduel (cf. Warhol, 598 U. S. 508, 532 (2023)).
- 494 La défenderesse n'a pas reproduit les œuvres litigieuses seulement pour l'entraînement et au cours de celui-ci. Elle ne s'est pas contentée d'analyser les œuvres : celles-ci ont été mémorisées dans le modèle de telle sorte que la défenderesse génère, avec son application, des sorties portant atteinte au droit. Ces sorties et les œuvres protégées à partir desquelles elles ont été générées servent la même finalité : il s'agit d'œuvres musicales substantiellement similaires, qui peuvent être écoutées. La défenderesse permet à l'utilisateur de son générateur de musique de jouir de l'œuvre : elle met à sa disposition la musique générée dans les sorties et en autorise l'enregistrement et la publication, si bien que l'utilisateur, comme d'autres tiers, peut l'écouter ultérieurement et, de surcroît, la reproduire et l'adapter. Les sorties litigieuses ne communiquent donc rien de nouveau ni de différent de l'original, et elles n'étendent pas non plus l'utilité des originaux. Elles ne servent pas à l'éducation des utilisateurs du générateur de musique de la défenderesse et ne comportent aucune créativité supplémentaire. Les écarts que présentent les sorties ne modifient pas le caractère des morceaux de musique litigieux ; ils n'ajoutent en particulier rien de significativement nouveau aux œuvres.
- 495 Pour apprécier l'existence d'un purpose allant au-delà, au sens du 17 U.S.C. § 107(1), ce n'est pas la finalité subjectivement poursuivie par la défenderesse au moyen des reproductions litigieuses qui est déterminante, mais la finalité objective de l'utilisation (cf. Warhol, 598 U. S. 508, 545 (2023)). L'argumentation subjective de la défenderesse, selon laquelle elle aurait cherché, par l'entraînement, à créer un produit logiciel d'un caractère entièrement différent des œuvres musicales, et non à mettre celles-ci à la disposition du public, est dès lors sans pertinence.
- 496 La configuration en cause n'est pas comparable à celle qui sous-tendait les procédures relatives aux vignettes. Celles-ci portaient certes, elles aussi, sur des cas où les œuvres originales parvenaient au public sous la forme de vignettes. Mais, selon les décisions rendues en la matière, les vignettes poursuivaient une finalité différente de celle des images originales : alors que ces dernières servaient à la jouissance esthétique de ceux qui les regardaient, les vignettes n'étaient, selon ces décisions, que des panneaux indicateurs renvoyant aux sites web sur lesquels les originaux étaient accessibles (cf. Perfect 10, Inc. v. Amazon.com, Inc., 508 F.3d 1146 (9th Cir. 2007) ; Leslie Kelly v. Arriba Soft Corporation, 336 F.3d 811 (9th Cir. 2003)).
- 497 (c) Il n'existe pas davantage de justification au sens étroit, car l'utilisation concrète n'est pas raisonnablement nécessaire pour atteindre la finalité nouvelle poursuivie par la défenderesse (cf. Warhol, 598 U. S. 508, 532 (2023)). La défenderesse n'a même pas exposé pourquoi les enregistrements sonores des œuvres musicales litigieuses étaient précisément nécessaires pour entraîner son modèle. Les sorties générées ne constituent pas non plus une parodie qui pourrait justifier l'utilisation.
- 498 (2) La distinction entre utilisation commerciale et utilisation non commerciale figure déjà dans le libellé du 17 U.S.C. § 107(1), selon lequel il faut rechercher « whether such use is of a commercial nature or is for nonprofit educational purposes ».
- 499 La défenderesse n'utilise pas les reproductions à des fins (éducatives) non lucratives. Certes, elle propose aussi un accès gratuit limité. Mais l'accès étendu à son offre passe par des abonnements payants.

- 500 Dans l'affaire *Harper & Row v. Nation Enterprises*, la Cour suprême s'est attachée, pour apprécier l'utilisation commerciale, à la question de savoir si l'utilisateur entendait exploiter une œuvre protégée par le droit d'auteur sans en payer le prix habituellement dû (cf. *Harper & Row, Publishers, Inc. v. Nation Enterprises*, 471 U.S. 539, 562 (1985)). Même au regard de ce critère, l'utilisation est commerciale : la défenderesse s'est procuré un accès gratuit aux œuvres musicales litigieuses en neutralisant le dispositif de protection du Rolling Cipher.
- 501 (3) La défenderesse fait valoir qu'elle aurait mis en place des mesures de protection empêchant son application de devenir une application de streaming musical portant sur des œuvres existantes. L'affaire serait donc comparable aux procédures *Bartz* et *Kadrey*. Dans la procédure *Kadrey* en particulier, le tribunal aurait tenu pour efficaces les mesures de protection prises dans cette affaire, bien que l'expert des demandeurs eût été en mesure d'amener le modèle à reproduire de courts extraits des œuvres des demandeurs dans 60 % des cas. Ces procédures ne sont toutefois précisément pas comparables : en l'espèce, la défenderesse a généré des sorties portant atteinte au droit ; dans les autres procédures, de telles sorties faisaient défaut. Dans la procédure *Bartz*, le tribunal constate qu'aucune sortie portant atteinte au droit n'avait été produite dans cette instance (*Bartz et al. v. Anthropic PBC*, No. 3:24-cv-05417 (N.D. Cal. 2025), p. 12 : « Here, if the outputs seen by users had been infringing, Authors would have a different case. »). Dans la procédure *Kadrey*, le tribunal expose que l'experte des demandeurs avait indiqué que le modèle en cause n'était pas en mesure de produire « any significant percentage » des livres litigieux dans cette affaire (*Richard Kadrey v. Meta Platforms, Inc.*, No. 23-CV-03417-VC, 2025 WL 1752484 (N.D. Cal. 2025), p. 12). La qualification pourrait être différente en présence de sorties portant atteinte au droit : « By contrast, consider an LLM that was designed to be used to create work substantially similar to those on which it was trained, or to create works that competed with the original works without being substantially similar. » (*Kadrey*, op. cit., p. 18, note 6).
- 502 (4) Contrairement à l'avis de la défenderesse, on ne saurait retenir que la demanderesse aurait elle-même produit et autorisé les sorties, ce qui exclurait toute atteinte au droit. La demanderesse fonde sa prétention sur la reproduction des œuvres musicales aux fins de l'entraînement. Ces reproductions, c'est la défenderesse qui les a effectuées, ce qui n'est pas contesté. La demanderesse n'attaque pas les sorties en tant que telles au regard du droit américain : elles servent uniquement de moyen de preuve des reproductions effectuées auparavant par la défenderesse.
- 503 En outre, les décisions de justice invoquées par la défenderesse n'étaient pas son argumentation (dans l'affaire *Concord Music Group et al. v. Anthropic PBC*, cette question n'a précisément pas été tranchée, *Concord Music Group et al. v. Anthropic PBC*, No. 24-cv-03811-EKL (N.D. Cal, March 26, 2025), p. 6 ; l'affaire *Richmond v. Weiner*, 353 F.2d 41 (9th Cir. 1965) concerne les rapports entre coauteurs et non la génération de sorties par des tiers ; une telle configuration ne sous-tend pas davantage la décision *United States Naval Institute v. Charter Communications Inc.*, 936 F. 2d 692). Au demeurant, la prétention de la demanderesse vise la reproduction des œuvres musicales aux fins de l'entraînement. Ces reproductions, c'est la défenderesse qui les a effectuées, ce qui n'est pas contesté.

- 504 (5) Compte tenu de l'absence de justification de l'utilisation concrètement opérée et de son caractère commercial, le premier facteur joue déjà en défaveur de la défenderesse. Si l'on devait en outre s'attacher au mode d'acquisition des données d'entraînement, celui-ci jouerait lui aussi nettement en sa défaveur. La défenderesse n'a obtenu les œuvres musicales litigieuses qu'en contournant le dispositif de protection du Rolling Cipher, par stream ripping. Dans la procédure Bartz, une telle provenance a empêché le juge de qualifier de transformatif l'entraînement d'une IA au moyen de copies pirates (cf. Bartz et al. v. Anthropic PBC, No. 3:24-cv-05417 (N.D. Cal. 2025), p. 18). À l'inverse, le tribunal a jugé, dans la procédure Kadrey, qu'un comportement illicite n'avait pas à être pris en compte à ce stade (cf. Richard Kadrey v. Meta Platforms, Inc., No. 23-CV-03417-VC, 2025 WL 1752484 (N.D. Cal. 2025), p. 20, note 5).
- 505 Il convient à juste titre de distinguer l'utilisation d'une œuvre sans licence de l'acquisition illicite de cette œuvre, qui en diffère. À titre d'illustration, on cite la formule suivante : « It may be fair use to copy from a book to write a review ; it is not fair use to steal the book to make the copy. » (Dornis, Ginsburg, Lucchi, JZ 2026, 235, 243).
- 506 (a) Dans son examen du premier facteur du fair use, la Cour suprême retient sans ambiguïté l'acquisition illicite au détriment de la défenderesse. Dans la procédure Harper & Row, la défenderesse avait sciemment fondé sa reproduction sur un manuscrit manifestement dérobé (« purloined ») (cf. Harper & Row, Publishers, Inc. v. Nation Enterprises, 471 U.S. 539, 564 (1985)) : « Also relevant to the 'character' of the use is "the propriety of the defendant's conduct." 3 Nimmer § 13.05[A], at 13-72. "Fair use presupposes 'good faith' and 'fair dealing.'" Time Inc. v. Bernard Geis Associates, 293 F.Supp. 130, 146 (SDNY 1968), quoting Schulman, Fair Use and the Revision of the Copyright Act, 53 Iowa L.Rev. 832 (1968). The trial court found that The Nation knowingly exploited a purloined manuscript. App. to Pet. for Cert. B-1, C-20-C-21, C-28-C-29. Unlike the typical claim of fair use, The Nation cannot offer up even the fiction of consent as justification. Like its competitor newsweekly, it was free to bid for the right of abstracting excerpts from 'A Time to Heal.' Fair use 'distinguishes between "a true scholar and a chiseler who infringes a work for personal profit." ' Wainwright Securities Inc. v. Wall Street Transcript Corp., 558 F.2d, at 94, quoting from Hearings on Bills for the General Revision of the Copyright Law before the House Committee on the Judiciary, 89th Cong., 1st Sess., ser. 8, point 3, p. 1706 (1966) (statement of John Schulman) ».
- 507 En sens inverse, la jurisprudence des juges du fond et la doctrine font parfois valoir que des considérations morales telles que la bonne ou la mauvaise foi de l'utilisateur n'auraient pas à être prises en compte dans l'examen du fair use, celui-ci étant une construction légale du common law à laquelle les considérations d'équité seraient étrangères (cf. Richard Kadrey v. Meta Platforms, Inc., No. 23-CV-03417-VC, 2025 WL 1752484 (N.D. Cal. 2025), p. 20, note 5 ; Leval, 103 Harv. L. Rev. 1105, 1126 : « Copyright protection is not withheld from authors who lie, cheat, or steal to obtain their information. » ; voir l'exposé chez Förster, Fair Use, 2008, p. 52 et suiv. et les références citées). Ces considérations relèveraient bien plutôt de l'equity, par exemple au stade des conséquences juridiques d'une atteinte au droit d'auteur (cf. Goldstein, II Goldstein on Copyright, § 10.2).

- 508 L'examen du fair use décide si une œuvre pour laquelle l'utilisateur n'a pas acquis de licence peut, couverte par le fair use, être utilisée sans licence. En revanche, le fair use ne sert en principe pas à légitimer une acquisition illicite telle que le vol. Aussi convient-il, à la suite de la Cour suprême, de qualifier la doctrine du fair use d'« equitable rule of reason » (*Sony Corp. of America v. Universal City Studios, Inc.*, 464 U.S. 417, 448 (1984)), c'est-à-dire de règle de raison procédant de l'équité. Une dichotomie entre common law et equity ne peut guère être établie, car : « Fair use is messy : contextual, fact-intensive, and, above all else, requires reconciling statutory interpretation and equitable judgment. » (Balganesh, Menell, 47 Colum. JL & Arts 413, 448 (2024)). Cet examen complexe exige donc avant tout de concilier interprétation de la loi et appréciation en équité. En conséquence, l'acquisition illicite de l'original n'exclut pas automatiquement la doctrine du fair use ; un tel comportement doit être pris en compte comme un élément de poids dans l'examen du premier facteur.
- 509 (b) L'acquisition des œuvres musicales litigieuses comme données d'entraînement, au moyen du contournement délibéré du dispositif technique de protection du Rolling Cipher mis en place, pèse nettement en défaveur de la défenderesse. Celle-ci a employé des techniques dites de stream ripping pour extraire les œuvres musicales de la plateforme YouTube malgré le Rolling Cipher. Ce dernier est une mesure de protection mise en œuvre par la plateforme, destinée à empêcher le téléchargement de contenus audio et vidéo. Deux URL distinctes sont utilisées pour chaque fichier audio ou vidéo : une URL visible, celle de la page web sur laquelle la lecture s'effectue et où un streaming gratuit est possible, et une seconde URL, invisible pour l'utilisateur, correspondant à l'emplacement de stockage effectif des fichiers audio et vidéo. La plateforme génère cette seconde URL au moyen d'un algorithme complexe, qui change fréquemment, à intervalles réguliers. Cette technologie rend plus difficile aux internautes le téléchargement durable des contenus de la plateforme.
- 510 Par son comportement, la défenderesse enfreint le 17 U.S.C. § 1201(a)(1)(A), qui dispose : « No person shall circumvent a technological measure that effectively controls access to a work protected under this title. » La défenderesse a contourné un contrôle d'accès afin d'utiliser à son profit des œuvres protégées par le droit d'auteur, sans les payer. Des tribunaux ont déjà jugé à plusieurs reprises que le Rolling Cipher de YouTube constitue une mesure technique contrôlant l'accès au sens du 17 U.S.C. § 1201(a)(1)(A) (cf. *Yout, LLC v. Recording Industry Association of America, Inc. et al.*, 633 F.Supp.3d 650, 662 et suiv. (2022) ; *Cordova v. Huneault et al.*, No. 5:25-cv-04685-VKD (N.D. Cal. 2026), p. 14 et suiv. ; *UMG Recordings, Inc. et al. v. Kurbanov et al.*, No. 1:18-cv-957 (E.D. Va. Dec. 16, 2021), p. 7 et suiv.). Contrairement à l'avis de la défenderesse, la disposition n'exige pas un contrôle d'accès qui empêcherait toujours l'accès et ne pourrait pas être contourné : il suffit bien plutôt que l'accès soit contrôlé (cf. *MDY Industries LLC v. Blizzard Entertainment, Inc. et al.*, 629 F.3d 928, 954 (9th Cir. 2011)), comme c'est le cas du Rolling Cipher (*Cordova, op. cit.*, p. 14). Si seules relevaient de la norme les mesures (techniques) qui empêchent l'accès, la condition d'un contrôle effectif, inscrite dans le libellé de la norme, serait privée de portée, car une telle mesure barrerait toujours effectivement l'accès (cf. *Yout, op. cit.*, p. 664 et suiv.). Contrairement à ce que fait valoir la défenderesse, un contrôle de copie et une mesure de contrôle d'accès ne s'excluent pas : un titulaire de droits peut mettre en œuvre ces deux mesures techniques de protection (cf. *MDY Industries, op. cit.*, p. 946). Il n'y a pas lieu de trancher à ce stade la question de savoir si la défenderesse a en outre agi intentionnellement lors de cette violation du droit ou si, comme elle le fait valoir, elle se trouvait dans une erreur de droit de bonne foi quant à ses obligations légales.

- 511 cc. Le deuxième facteur joue en défaveur du fair use. Les œuvres musicales litigieuses sont des œuvres créatives qui relèvent du noyau dur du droit d’auteur. Avec les enregistrements sonores réalisés pour l’entraînement et au cours de celui-ci, la défenderesse n’a pas seulement repris des faits, des idées ou des motifs, mais aussi, ainsi qu’en attestent les sorties litigieuses, les éléments créatifs des morceaux de musique litigieux. Elle n’a donc pas seulement établi une copie, comme dans le cas du reverse engineering, afin d’examiner la fonctionnalité d’un programme d’ordinateur – ou, en l’espèce, d’une œuvre musicale (cf. *Sega Enterprises Ltd. v. Accolade Inc.*, 977 F.2d 1510, 1526 (9th Cir. 1992)).
- 512 En conséquence, le tribunal a lui aussi apprécié, dans la procédure Kadrey, le deuxième facteur en faveur des demandeurs de cette affaire. Selon cette décision, l’utilisation des œuvres reposerait précisément sur l’exploitation, pour l’entraînement du modèle, du contenu créatif des œuvres (cf. *Richard Kadrey v. Meta Platforms, Inc.*, No. 23-CV-03417-VC, 2025 WL 1752484 (N.D. Cal. 2025), p. 23 et suiv.). Dans la mesure où la défenderesse, cherchant à faire apprécier autrement le deuxième facteur, invoque la décision *Google Books (Authors Guild v. Google, Inc.)*, 804 F.3d 202, 220 (2d Cir. 2015)), il suffit de lui opposer le jugement rendu dans la procédure Kadrey : la configuration de l’affaire *Google Books* doit être distinguée, dès lors que la technologie en cause dans cette affaire opérait indépendamment du contenu des œuvres (cf. *Richard Kadrey v. Meta Platforms, Inc.*, No. 23-CV-03417-VC, 2025 WL 1752484 (N.D. Cal. 2025), p. 23 et suiv.).
- 513 Il convient également d’examiner, au titre du deuxième facteur, la question de savoir si l’œuvre initiale a déjà été publiée. Contrairement à l’avis de la défenderesse, la publication des œuvres, acquise en l’espèce, ne conduit pas à apprécier ce facteur en défaveur de la demanderesse. La question de la publication n’a un poids déterminant que pour les œuvres non publiées, pour lesquelles une utilisation loyale est pratiquement exclue (cf. *Harper & Row Publishers, Inc. v. Nation Enterprises*, 471 U. S. 539, 553, 564 (1985)).
- 514 dd. Le troisième facteur, qui prend en considération la quantité et l’importance de l’œuvre ou de la partie d’œuvre utilisée par rapport à l’œuvre entière, doit être apprécié au détriment de la défenderesse. Celle-ci a procédé à des reproductions intégrales des œuvres musicales litigieuses pour entraîner son modèle.
- 515 Lorsque la reproduction est de grande ampleur, les juridictions s’attachent de manière déterminante au point de savoir si l’œuvre reproduite est rendue accessible au public ou si elle n’intervient que dans un processus technique interne (backend), non visible. S’il s’agit d’une copie dite intermédiaire (intermediate copy), qui n’est pas rendue accessible au public, même une reproduction intégrale peut relever du fair use (cf. *Sega Enterprises Ltd. v. Accolade Inc.*, 977 F.2d 1510, 1526 (9th Cir. 1992) ; *Sony Computer Entertainment, Inc. v. Connectix Corp.*, 203 F. 3d 596, 602 s. (9th Cir. 2000) ; *Google LLC v. Oracle Inc.*, 539 U.S. 1, 8 (2021)). Tel n’est pas le cas en l’espèce. Les œuvres musicales litigieuses ont été communiquées au public, de manière substantiellement similaire, dans les sorties, où se manifestent les reproductions effectuées en vue de l’entraînement et lors de celui-ci.
- 516 En outre, en matière de copie intermédiaire (intermediate copying), les juridictions n’ont jugé licite l’utilisation d’une œuvre dans son intégralité que lorsqu’elle était nécessaire au but poursuivi (cf. *Google LLC v. Oracle America, Inc.*, 593 U.S. 1, 29 s. (2021)). Dans les affaires où le fair use a été retenu, la reproduction en cause était nécessaire comme simple passerelle, pour accéder à des éléments non protégés par le droit d’auteur, telle une structure de programme ou une interface logicielle, et pour permettre une analyse (cf. *Bruni*, 73 J. Copyright Soc’y (2026) 261, 296). En transposant le contenu non protégé de l’œuvre dans une programmation conçue différemment, il devenait possible de développer l’interopérabilité ou une technologie nouvelle, qui empêchaient un monopole sur des idées ou des concepts fonctionnels (cf. *Sega Enterprises Ltd. v. Accolade Inc.*, 977 F.2d 1510, 1526 (9th Cir. 1992) ; *Bruni*, 73 J. Copyright Soc’y (2026) 261, 296).

- 517 La défenderesse n'expose déjà pas pourquoi elle avait concrètement besoin de reproduire intégralement les œuvres musicales litigieuses. Dans la mesure où elle fait valoir que l'entraînement d'un modèle exigerait l'utilisation d'enregistrements complets, des extraits fragmentaires ne suffisant pas, selon elle, pour saisir par exemple la manière dont une forme musicale se déploie sur plusieurs minutes ou dont se manifestent les conventions d'un genre (mémoire du 26 novembre 2025, p. 67, feuillet 171 du dossier), cette argumentation porte sur les œuvres musicales en général et n'explique pas pourquoi la technologie de la défenderesse ne pourrait pas fonctionner sans la reproduction intégrale des œuvres musicales litigieuses.
- 518 La décision Google Books se distingue elle aussi nettement, quant aux faits, de la présente configuration. La juridiction y expose que la défenderesse dans cette affaire n'avait pas rendu la reproduction accessible au public (cf. *Authors Guild v. Google, Inc.*, 804 F.3d 202, 221 (2d Cir. 2015)). Le système en cause affichait au maximum trois extraits d'un livre contenant le terme recherché par l'utilisateur, chaque extrait représentant environ un huitième de page. L'affichage d'une partie de chaque page, ainsi que d'une page entière sur dix, était bloqué en permanence. En outre, l'affichage d'extraits était totalement désactivé pour certaines catégories, comme les livres de cuisine et les dictionnaires, pour lesquels un extrait aurait restitué l'œuvre de manière exhaustive. Selon la juridiction, cette fonction d'aperçu (snippet view) avait pour résultat que « a searcher cannot succeed, even after long extended effort to multiply what can be revealed, in revealing through a snippet search what could usefully serve as a competing substitute for the original » (op. cit., p. 223). La juridiction ajoute par ailleurs : « [i]f snippet view could be used to reveal a coherent block amounting to 16% of a book, that would raise a very different question » (op. cit., p. 224).
- 519 ee. Le quatrième facteur, qui prend en considération les effets de l'utilisation sur le marché potentiel ou sur la valeur de l'œuvre protégée par le droit d'auteur, doit lui aussi être apprécié au détriment de la défenderesse, au vu des sorties portant atteinte aux droits.
- 520 (1) Les reproductions effectuées lors de l'entraînement ont un effet négatif sur la valeur des œuvres musicales litigieuses.
- 521 La demanderesse a satisfait à l'obligation qui lui incombait à cet égard (cf. Kadrey, op. cit., p. 7) : elle a défini comme marché pertinent, pour les œuvres musicales originales litigieuses, celui de la musique de divertissement directement consommée, les utilisateurs la faisant jouer et l'écoutant. Ce marché engloberait les sources de revenus tirées de la diffusion sur Internet, du téléchargement, du streaming, de la radio et de la télévision.
- 522 Le générateur de musique de la défenderesse produit des sorties qui présentent une similitude substantielle avec les œuvres musicales litigieuses et qui sont accessibles gratuitement à l'utilisateur ayant choisi un accès non payant. La défenderesse permet ainsi une jouissance gratuite de l'œuvre. Elle autorise en outre l'enregistrement et la publication du morceau généré, de sorte que l'utilisateur du générateur de musique ainsi que d'autres tiers peuvent l'écouter également plus tard et, de surcroît, continuer à le reproduire et à l'adapter. Utiliser le générateur de musique en saisissant des paroles de chansons connues pour générer des reprises (cover versions) est un comportement notoire, que l'on retrouve dans des contributions sur des forums publics et dans des contenus de réseaux sociaux ; il existe par exemple des vidéos sur YouTube qui expliquent pas à pas comment un utilisateur peut créer, avec l'application Suno, une reprise de ses chansons préférées (cf. vidéos YouTube « AMAZING AI COVERS - Step-by-step SUNO tutorial », « Turn Famous Songs into Cash with Suno AI Remixes LEGALLY! », mémoire de la demanderesse du 17 décembre 2025, feuillets 66 et suiv., feuillets 289 et suiv. du dossier).

- 523 Compte tenu des sorties litigieuses, l'entraînement fait naître un bien de substitution qui remplace l'œuvre et produit ainsi un effet négatif sur sa valeur. Les sorties portant atteinte aux droits concurrencent par principe les originaux (cf. *Richard Kadrey v. Meta Platforms, Inc.*, No. 23-CV-03417-VC, 2025 WL 1752484 (N.D. Cal. 2025) 26 ; U.S. Copyright Office, op. cit., p. 63 : « And where training enables a model to output verbatim or substantially similar copies of the work strained on, and those copies are readily accessible by end users, they can substitute for sales of those works. »).
- 524 La charge de la preuve incombe incontestablement à la défenderesse, qui invoque la doctrine du fair use : il lui appartient d'établir que son utilisation, c'est-à-dire l'entraînement au moyen des œuvres musicales litigieuses qui a conduit aux sorties produites, n'a pas d'effet négatif sur le marché tel que défini par la demanderesse (cf. Kadrey, op. cit., p. 7, 34, avec d'autres références). La défenderesse ne s'est pas acquittée de cette charge.
- 525 La défenderesse estime qu'il existerait, à tirer du droit allemand, une charge secondaire d'allégation pesant sur la demanderesse, celle-ci devant démontrer, en divulguant des informations propres à chaque œuvre sur les redevances de licence ou le chiffre d'affaires, que sa propre monétisation des œuvres musicales aurait effectivement reculé. Les règles relatives à la charge de la preuve ne se déduisent toutefois pas de la lex fori ; comme il est généralement admis, elles se déduisent, en raison de leur lien matériel étroit avec lui, de la règle de droit matériellement applicable, à laquelle la charge de la preuve est étroitement rattachée et dont elle tire ses appréciations et ses pondérations essentielles (cf. *Mü-KoZPO/Prütting*, 7e éd. 2025, ZPO § 286 n° 144 s., avec d'autres références) — soit, en l'espèce, du droit américain. Celui-ci fait peser la charge de la preuve sur la défenderesse, sans charge secondaire d'allégation de la demanderesse, raison pour laquelle la défenderesse s'efforce (en vain) d'obtenir l'application du droit allemand.
- 526 S'agissant de la substitution directe, la défenderesse se borne à faire valoir qu'elle ferait défaut, au motif que les sorties ne seraient pas similaires et que leur génération a nécessité plusieurs requêtes. La similitude substantielle entre les sorties et les œuvres musicales litigieuses a déjà été exposée en détail. La présence de sorties portant atteinte aux droits distingue significativement la présente affaire des procédures Bartz et Kadrey, dans lesquelles les juges ont écarté tout effet sur le marché de l'œuvre parce que, selon les constatations de la juridiction, aucune sortie substantiellement similaire n'avait été générée (cf. *Bartz et al. v. Anthropic PBC*, No. 3:24-cv-05417 (N.D. Cal. 2025) 28 ; *Richard Kadrey v. Meta Platforms, Inc.*, No. 23-CV-03417-VC, 2025 WL 1752484 (N.D. Cal. 2025) 27).
- 527 Un effet négatif sur le marché ne saurait être écarté au motif que les sorties litigieuses ont été obtenues après la saisie répétée de requêtes simples et inchangées. L'examen du quatrième facteur ne se limite pas à l'effet de l'acte de contrefaçon concret en cause : il faut rechercher si de tels actes d'utilisation sont, de manière générale, susceptibles d'avoir un effet négatif substantiel sur le marché de l'œuvre originale (cf. *Campbell v. Acuff-Rose Music, Inc.*, 510 U.S. 569, 590 (1994)). Au vu de la popularité du générateur de musique de la défenderesse, qui a enregistré 2,2 millions de visiteurs en un mois de l'année 2024, un effet substantiel sur le marché est déjà décelable si une saisie sur 4, ou même seulement une saisie sur 176, donne un morceau de musique substantiellement similaire à l'original. Au demeurant, le nombre de requêtes identiques litigieuses interdit uniquement de retenir qu'une requête inchangée conduirait toujours à une atteinte exactement identique.
- 528 Dans la mesure où la défenderesse soutient que ses utilisateurs ne se serviraient pas du générateur de musique pour écouter de la musique, elle n'a pas davantage rapporté cette preuve. La demanderesse a produit, sous la pièce K 69a, une publication non contestée selon laquelle une investisseuse de la défenderesse indique avoir personnellement reporté l'essentiel de sa consommation musicale sur la défenderesse, parce qu'elle en avait assez du fournisseur d'un service de streaming musical.

- 529 (2) La demanderesse ne définit expressément pas comme marché pertinent le marché des œuvres en tant que données d'entraînement. Il n'y a donc pas lieu d'apprécier les longs développements que la défenderesse y consacre.
- 530 ff. La mise en balance de l'ensemble des facteurs conduit à conclure que l'utilisation concrète faite par la défenderesse n'est pas couverte par la doctrine du fair use.
- 531 Les facteurs pris isolément s'opposent déjà à ce que le fair use soit retenu. Leur appréciation d'ensemble ne commande pas davantage un résultat différent, en particulier au regard de la technologie nouvelle de l'intelligence artificielle ici en cause. En principe, une technologie significativement nouvelle peut appeler une adaptation de l'interprétation de la doctrine du fair use (cf. *Google LLC v. Oracle America, Inc.*, 593 U.S. 1, 14 (2021)); *Twentieth Century Music Corp. v. Aiken*, 422 U.S. 151, 156 (1975)). En l'espèce, une telle adaptation ne s'impose cependant pas. Tous les modèles ne mémorisent pas leurs données d'entraînement. Refuser le fair use dans le cas concret ne fait obstacle ni au progrès ni à la concurrence, et ne contredit pas l'intérêt public. Le développement des modèles n'est pas empêché si les données d'entraînement doivent être licenciées lorsque sont utilisées des données protégées par le droit d'auteur. L'intérêt public commande au contraire de veiller à la protection du droit d'auteur que l'exploitation des modèles rend possible, ce que permet la licence. C'est en ce sens que s'exprime la juridiction dans l'affaire *Kadrey* (*Richard Kadrey v. Meta Platforms, Inc.*, No. 23-CV-03417-VC, 2025 WL 1752484 (N.D. Cal. 2025) 38) : « Relatedly, Meta argues that the 'public interest' would be 'badly disserved' by preventing Meta (and other AI developers) from using copyrighted text as training data without paying to do so. Meta seems to imply that such a ruling would stop the development of LLMs and other generative AI technologies in its tracks. This is nonsense. As mentioned earlier, a ruling that certain copying isn't fair use doesn't necessarily mean the copier has to stop their copying — it means that they have to get permission for it. So where copying for LLM training isn't fair use, LLM developers (including Meta) won't need to stop using copyrighted works to train their models. They will need only to pay rightsholders for licenses for that training. [...] Either way, it may be that LLM companies move somewhat more slowly or make somewhat less money. But the suggestion that the growth of LLM technology would come to a halt (or anything close) doesn't pass the straight face test. »
- 532 5. Dans l'exercice du pouvoir d'appréciation de la chambre saisie, la demanderesse est fondée à obtenir la cessation qu'elle demande.
- 533 Selon les termes « may » de 17 U.S.C. § 502(a), le prononcé d'une injonction de cessation en cas d'atteinte au droit d'auteur relève du pouvoir d'appréciation de la juridiction (cf. *eBay Inc. et al. v. MercExchange, L.L.C.*, 547 U.S. 388, 392). Pour l'exercice de ce pouvoir d'appréciation, la Cour suprême a énoncé quatre facteurs dans une affaire relevant du droit des brevets (op. cit., 391) — le standard dit *eBay* —, que les juridictions appliquent également en matière de droit d'auteur (cf. *Coleman Jr., Treadwell, Loyn*, 32 *Franchise Law Journal* (2012) 1, 4 s., avec d'autres références). Conformément à ce standard, il convient de faire droit à la demande dès lors que (1) la demanderesse a subi un préjudice irréparable, (2) les voies de droit prévues par la loi, telles que des dommages et intérêts pécuniaires, ne suffisent pas à le compenser, (3) la mise en balance des charges des parties justifie une voie de droit relevant de l'équité, et (4) une injonction de cessation permanente ne porte pas atteinte à l'intérêt public (cf. *eBay Inc. et al. v. MercExchange, L.L.C.*, 547 U.S. 388, 391).
- 534 La chambre saisie, qui est en mesure de procéder à un examen d'équité, reconnaît à la demanderesse, après mise en balance de l'ensemble des circonstances, le droit à cessation sollicité.
- 535 a. La chambre saisie est en mesure d'appliquer le standard d'équité du droit américain.

- 536 L'injonction de cessation est une institution relevant de l'équity, de sorte que son octroi ressortit au pouvoir d'appréciation de la juridiction (cf. eBay Inc. et al. v. MercExchange, L.L.C., 547 U.S. 388, 391). La notion d'équité est familière à la chambre saisie. En droit civil allemand, elle est ancrée de manière générale au § 242 BGB et, par exemple, au § 253, al. 2, BGB. Le droit de la propriété intellectuelle, en particulier, connaît, avec le § 100 UrhG, le § 45 DesignG et le § 11 GeschGehG, des substitutions pécuniaires au droit à cessation (cf. Ohly/Stierle, GRUR 2021, 1229, 1233); et, en droit des brevets et des modèles d'utilité, le législateur a précisé en 2021, en insérant le § 139, al. 1, phrase 3, PatG et le § 24, al. 1, phrases 3 et 4, GebMG (cf. BT-Drs. 19/25821, 53, 62), que le droit à cessation est exclu dans la mesure où sa mise en œuvre entraînerait, en raison des circonstances particulières du cas d'espèce et des exigences de la bonne foi, une rigueur disproportionnée pour l'auteur de l'atteinte ou pour des tiers, que le droit exclusif ne justifie pas. Les juridictions allemandes, et la chambre saisie elle-même, appliquent ainsi régulièrement des considérations d'équité.
- 537 b. En l'absence de droit à cessation, la demanderesse subit un préjudice irréparable.
- 538 L'atteinte se poursuit : les modèles litigieux de la défenderesse n'ont pas été désactivés et les œuvres musicales litigieuses continuent donc d'être utilisées, sans licence.
- 539 aa. Le préjudice est irréparable. L'utilisation sans licence, la reproduction et la diffusion dans les sorties ne peuvent être défaites. En outre, le préjudice est difficile à chiffrer pour la demanderesse, qui n'a pas connaissance des autres sorties générées par la défenderesse présentant des similitudes substantielles avec les œuvres musicales litigieuses. La demanderesse n'a pas réclamé en l'espèce de dommages et intérêts forfaitaires légalement plafonnés dans leur montant (statutory damages) au titre de 17 U.S.C. 504(c) — dans une telle configuration, la reconnaissance d'un préjudice irréparable est, dans certains cas, écartée lorsque la demanderesse le fonde sur les difficultés à établir le montant du préjudice (cf. 6 Patry on Copyright (2026) § 22:42).
- 540 bb. Contrairement à ce que soutient la défenderesse, la prétention en cessation n'est pas devenue sans objet. Selon la doctrine dite de la mootness, une procédure perd son objet et un règlement d'ordre procédural intervient lorsque le comportement illicite ne perdure pas (cf. Mills v. Green, 159 U.S. 651, 653 (1895)) — par exemple parce que l'entraînement des modèles litigieux est déjà achevé. La doctrine de la voluntary cessation y apporte une exception pour le cas où le comportement illicite a simplement cessé de manière volontaire : lorsque la défenderesse met volontairement fin au comportement illicite après l'introduction de l'instance, la procédure ne perd son objet que si elle parvient à démontrer sans équivoque qu'il n'est raisonnablement pas à craindre que le comportement illicite litigieux se reproduise (cf. Already, LLC v. Nike, Inc., 568 U.S. 85, 92 (2013)). La défenderesse n'a rien allégué de tel.
- 541 c. Il n'existe pas d'autre voie de droit adéquate. En particulier, le versement de dommages et intérêts ne suffit pas à compenser les atteintes que la demanderesse a subies du fait de l'entraînement au moyen des œuvres litigieuses. Une compensation ne serait possible que pour le passé, non pour l'avenir, car, sans injonction de cessation, les œuvres litigieuses pourraient continuer à être utilisées et il est impossible de prévoir combien de fois elles seraient à l'avenir générées en tant que sortie. La demanderesse ne saurait davantage être renvoyée à la possibilité de conclure un contrat de licence, dont la valeur monétaire est calculable. Un contrat de licence règle en effet régulièrement, outre la redevance de licence, notamment la durée, l'étendue géographique et la nature de la licence.
- 542 d. La mise en balance des charges des parties justifie une voie de droit relevant de l'équité.

- 543 Les charges que les atteintes persistantes de la défenderesse au droit d’auteur font peser sur les compositeurs pèsent plus lourd que celles qui résultent, pour la défenderesse, de la cessation demandée. La demanderesse a manifesté sa disposition à concéder une licence, de sorte que la défenderesse pourrait prendre une licence pour écarter le droit à cessation. Contrairement à ce que soutient la défenderesse, le fait d’en proposer une ne conduit pas à qualifier d’inéquitable le comportement de la demanderesse.
- 544 Est clairement inéquitable le comportement de la défenderesse, qui s’est procuré les œuvres musicales litigieuses en contournant le dispositif de sécurité existant du Rolling Cipher et a ainsi sciemment enfreint 17 U.S.C. § 1201(a)(1)(A), afin de pouvoir utiliser à son propre profit, sans rémunération, des œuvres protégées par le droit d’auteur. C’est précisément au regard de la disposition de la demanderesse à concéder une licence qu’il n’existait aucune nécessité de s’approprier illicitement les œuvres.
- 545 e. Le droit à cessation ne contrevient pas à l’intérêt public. Contrairement à ce que soutient la défenderesse, il ne rend pas plus difficile l’accès à un progrès technologique utile ni aux outils conçus pour les créateurs. La défenderesse n’est pas la seule à proposer la technologie litigieuse ; un droit à cessation n’a donc pas pour effet que d’autres modèles, qui ne portent pas atteinte au droit d’auteur ou qui sont exploités sous licence, cessent d’être offerts sur le marché.
- 546 6. La prétention en cessation a été formée en temps utile. Selon 17 U.S.C. § 507(b), une action civile peut être introduite dans un délai de trois ans à compter de la naissance de la prétention. La demanderesse a fait valoir le droit à cessation fondé sur le droit américain par mémoire du 21 octobre 2025 (feuillets 75 et suiv. du dossier). La défenderesse n’expose pas à quelle date le délai de trois ans aurait dû expirer pour la demanderesse.
- 547 XI. Il convient de faire droit à la demande de la demanderesse tendant à faire constater l’obligation de verser des dommages et intérêts, formulée au point 3 de ses conclusions, s’agissant des actes visés au point 1 a) aa).
- 548 Le droit d’auteur américain confère au titulaire lésé du droit d’auteur une prétention à dommages et intérêts en vertu de 17 U.S.C. § 504(a). En tant que titulaire des droits d’exploitation exclusifs sur les œuvres « Atemlos », « Rasputin », « Daddy Cool » et sur le refrain du morceau « Mambo No. 5 A little bit of », la demanderesse a qualité pour agir, au sens de 17 U.S.C. § 501(b), aux fins de faire valoir les dommages et intérêts demandés. Au vu de l’atteinte au droit d’auteur constatée du fait de l’entraînement au moyen des œuvres musicales litigieuses, la prétention est fondée dans son principe, conformément à ce qui est demandé. Un comportement fautif n’est pas une condition de la prétention à dommages et intérêts ; si un comportement intentionnel est établi, celui-ci peut majorer les dommages et intérêts légaux prévus par 17 U.S.C. § 504(c)(2).
- 549 XII. Le droit à l’information que fait valoir la demanderesse, s’agissant des œuvres « Atemlos », « Rasputin », « Daddy Cool » et du refrain du morceau « Mambo No. 5 A little bit of », pour les reproductions effectuées aux États-Unis à des fins d’entraînement, est fondé. Bien que, en application de l’article 8, paragraphe 2, du règlement Rome II, le droit américain soit applicable au droit à l’information, le fondement de la prétention est, en raison du défaut de norme de conflit constaté en l’espèce, le § 242 BGB, appliqué par analogie.

- 550 En droit américain, les demandes d'information ne relèvent en principe pas du droit matériel mais du droit procédural, y compris en droit d'auteur : la Rule 26 des Federal Rules of Civil Procedure y régit l'échange d'informations au moyen de la pretrial discovery. La demanderesse ne demande pas ici que la pretrial discovery lui soit adjugée dans toute son étendue comme une prétention de droit matériel. Elle sollicite au contraire la reconnaissance d'un droit à l'information isolé et autonome, destiné à permettre le chiffrage de la prétention en dommages et intérêts existante. Cette prétention en dommages et intérêts, qui existe ici dans son principe au titre du 17 U.S.C. § 504(a), peut être évaluée dans son montant soit d'après le préjudice réel et le gain du contrefacteur, soit d'après une somme forfaitaire fixée par la loi, un droit d'option existant entre les deux. Or, le préjudice réel et le gain ne peuvent en principe être chiffrés que si l'étendue de l'utilisation contrefaisante est connue.
- 551 Le droit procédural allemand, lui, ne connaît pas de demande de production de pièces avant procès comparable à celle du droit américain. Le droit d'auteur allemand prévoit en revanche des droits à l'information de nature matérielle, aux §§ 101 et 101a UrhG ainsi qu'au § 242 BGB.
- 552 Les ordres juridiques allemand et américain se rejoignent donc quant au fond : la demanderesse dispose d'un droit à l'information, matériel selon l'ordre juridique allemand, procédural selon l'ordre juridique américain. Lorsque, comme en l'espèce, le droit procédural se détermine d'après la lex fori allemande, qui ne prévoit pas de droit procédural à l'information, on se trouve dans un cas dit de carence normative (Normenmangel). Dans cette configuration, où la qualification divergente — procédurale d'un côté, matérielle de l'autre — ferait qu'aucun droit à l'information ne serait ouvert, il est procédé à une correction (cf. OLG Stuttgart 28.11.2002, 17 WF 128, 129/02 ; OLG Frankfurt 02.10.1990, 4 UF 4/90 ; OLG Hamm 16.02.2006, 4 UF 224/05).
- 553 Seul demeure controversé, dans le détail, le point de savoir si, techniquement, l'adaptation porte sur le droit du for ou sur le droit matériel étranger, ou s'il faut créer une règle matérielle autonome de droit international privé (cf. MüKoBGB/v. Hein, 9e éd. 2024, IPR I chap. 1, Einl. IPR n° 268 et 286 et les références citées). Contrairement à l'avis de la défenderesse, cette adaptation (Angleichung) n'est pas opérée dans les seules configurations où le droit étranger prévoit, sur le plan procédural, l'instruction d'office : elle l'est aussi en présence d'autres discordances résultant du droit procédural (voir par exemple OLG Brandenburg 18.02.2016, 12 U 118/15).
- 554 XIII. Pour le surplus, la demande est rejetée. La demanderesse ne peut fonder ses conclusions formées aux points 1 b) et c) sur une violation du droit de mise à disposition du public au sens du § 19a UrhG (voir ci-dessus sous III. 1.). C.
- 555 La chambre ne suspend pas l'instance par application analogique du § 148 ZPO aux fins de saisir la CJUE d'une demande de décision préjudicielle au titre de l'art. 267, al. 2, AEUV, comme la défenderesse l'avait demandé (mémoire du 26.11.2025, p. 104, fol. 208 du dossier).
- 556 La procédure prévue à l'art. 267 AEUV est un instrument de coopération entre la Cour de justice de l'Union européenne (CJUE) et les juridictions nationales, par lequel la CJUE donne des indications sur l'interprétation du droit de l'Union dont les juridictions nationales ont besoin pour trancher le litige pendant devant elles (cf. CJUE 07.05.2024, C-115/22). Juridiction de première instance, la chambre décide selon son propre pouvoir d'appréciation, en vertu de l'art. 267, al. 2, AEUV, de saisir ou non la CJUE de questions préjudicielles en cas de doute sur l'interprétation du droit de l'Union.

- 557 Compte tenu des indications que la CJUE a déjà formulées à de nombreuses reprises sur l'interprétation des actes d'exploitation que sont la reproduction et la communication au public au sens de la directive InfoSoc, la chambre estime qu'un renvoi préjudiciel n'est pas nécessaire pour rendre son jugement. En particulier, la décision retenant qu'il existe en l'espèce, dans le modèle, une reproduction des œuvres utilisées pour l'entraînement au sens de l'art. 2 de la directive InfoSoc ne contredit pas la jurisprudence de la CJUE. Les décisions invoquées en ce sens par la défenderesse n'ont pas été restituées correctement, ainsi qu'il a été exposé ci-dessus. Et dès lors que les faits de l'espèce n'entrent déjà pas dans le champ d'application de l'exception de fouille de textes et de données prévue à l'art. 4 de la directive DSM, il n'y a pas lieu de saisir la CJUE de l'interprétation de cette exception. D.
- 558 Les développements présentés sans autorisation (nicht nachgelassen) dans les mémoires des parties des 07.04.2026 et 21.05.2026 n'imposent pas la réouverture des débats au sens des §§ 156 et 296a phrase 2 ZPO.
- 559 E. La décision sur les dépens est fondée sur le § 92, al. 2, n° 1, ZPO. La décision relative au caractère exécutoire par provision repose sur le § 709, phrases 1 et 2, ZPO.