

# L'utilisation du montage des attractions de S. M. Eisenstein dans "Rocky IV"

Alain Labelle

Volume 20, numéro 3, hiver 1988

Pionniers russes de la scène et de l'écran

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500818ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500818ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

## Résumé de l'article

L'étude de certaines séquences de Rocky IV est un exemple révélateur de la réutilisation du montage des attractions défini par S.M. Eisenstein s'articule dans les films américains réalisés dans les années 80. L'analyse montre comment, cinématographiquement, l'opposition entre les univers américain et soviétique - fondée sur la promotion de l'idéologie réaganienne - peut être bien servie par un montage qui tente d'arracher les images d'un contexte bien précis afin de les recoller avec d'autres images issues d'un contexte différent.

## Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

## ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

## Citer cet article

Labelle, A. (1988). L'utilisation du montage des attractions de S. M. Eisenstein dans "Rocky IV". *Études littéraires*, 20(3), 111-122.  
<https://doi.org/10.7202/500818ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1988

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

# L'UTILISATION DU MONTAGE DES ATTRACTIONS DE S.M. EISENSTEIN DANS *ROCKY IV*

---

*alain labelle*

---

**En art, tous les moyens sont admissibles, sauf ceux qui ne mènent pas au but. Déjà Voltaire disait: « Au théâtre, il vaut mieux frapper fort que frapper juste. »**

**S.M. Eisenstein  
(*Au-delà des étoiles*)**

S'il faut voir dans la mise en scène du *Mexicain* de Boris Arvatov<sup>1</sup> les premiers principes du montage des attractions pratiqué par Eisenstein, il est intéressant de constater que l'action se déroulait sur un ring de boxe. Eisenstein constata rapidement que le théâtre ne pouvait représenter cette action mais se contentait d'en suivre et d'en décrire les conséquences psychologiques par le comportement des personnages et l'expression de leurs sentiments<sup>2</sup>. Cette impossibilité de transgresser le cadre matériel de la scène, Eisenstein la résoudra avec le cinéma. Le montage des attractions, c'est-à-dire « le libre montage d'actions (d'attractions) sélectionnées et autonomes (même en dehors de la composition donnée et de la scène d'exposition du sujet jouée par les acteurs) mais ayant pour objectif précis un certain effet thématique final<sup>3</sup> », sera le concept cinématographique préconisé.

C'est précisément dans des films où le ring de boxe est au premier plan (la saga des Rocky) que le montage des attractions a obtenu énormément de succès dans les années 70 et 80. Dans le *Rocky IV* de Sylvester Stallone, la place qu'occupe ce type de montage montre une fois de plus qu'on l'a bien conçu pour influencer le plus directement possible le comportement du spectateur.

L'analyse de *Rocky IV* révélera que le montage des attractions constitue toujours l'un des meilleurs procédés cinématographiques lorsqu'un réalisateur veut exercer des pressions calculées sur le psychisme de ses spectateurs. Voué à la promotion de l'idéologie reaganienne, ce film contient la matière première pour l'utilisation du montage attractionnel. La nécessité de faire entrer en collision des images de l'Amérique libre et prospère face à l'Union soviétique répressive et inhumaine appelle l'emploi de ce type de montage. Cinématographiquement, l'opposition de ces deux mondes ne peut être mieux servie que par un montage qui tente d'arracher les images à un contexte bien précis afin de les recoller avec d'autres, issues d'un contexte différent.

En décortiquant principalement la séquence où Rocky Balboa se remémore les plus importantes étapes de sa vie de boxeur, au volant de sa voiture, et celle où nous le voyons s'entraîner en montage parallèle avec le boxeur soviétique (Yvan Drago), nous illustrerons à quel point leur montage révèle les principes propres au montage des attractions. La référence à d'autres séquences sera aussi essentielle à certains moments afin de mieux cerner le contenu idéologique du film, base même du montage attractionnel.

### **Rocky Balboa se remémore**

Avec le montage des attractions, « ce ne sont pas les phénomènes qu'on confronte, mais des enchaînements d'associations, liées dans l'esprit d'un spectateur donné à un phénomène donné<sup>4</sup> ». Dans *Rocky IV*, les enchaînements d'associations entre les composantes que nous retrouvons dans la société américaine et la société soviétique, telles que Sylvester Stallone les définit, se réaliseront après seulement quelques séquences. Au tout début du film, le spectateur voit déferler une série d'associations lui représentant un des aspects de la société de

consommation américaine. Rocky Balboa et sa famille vivent paisiblement et richement dans leur demeure de Pennsylvanie. Les personnages s'adonnent à leurs activités favorites sans aucune perturbation extérieure. À cet égard, le spectateur retrouve l'image d'une Amérique qu'il connaît ou du moins qu'on lui a fait connaître et qu'il voudrait vivre. Le rapport établi entre la réussite de la vie de Rocky grâce à l'effort et à la persévérance, constitue presque une association naturelle pour tout individu vivant aux États-Unis.

La présentation de ce bel univers américain ouaté sera pourtant rapidement perturbée par l'arrivée du boxeur soviétique aux États-Unis. L'insertion d'un gros plan d'Yvan Drago (Dolph Lundgreen) se juxtapose à des images qui viennent tout juste de présenter le couple Balboa s'embrassant. Le collage des deux plans est astucieux. L'univers soviétique vient, pour la première fois du film, menacer une des valeurs chères à l'Amérique reaganienne : la famille traditionnelle.

Cette première collision d'images sera suivie par plusieurs autres du même type. Dans chacun des cas, les valeurs américaines à tendance conservatrice seront directement mises en danger par les soviétiques. Autre exemple de collisions d'images : à la fin du combat entre Apollo Creed (Carl Weathers) et Yvan Drago, au moment où Rocky constate le décès de son ami, le montage indique bien que le Soviétique a été l'agresseur qui oblige Rocky, l'Amérique, à riposter. La collision des regards des deux boxeurs indique très bien que l'offense soviétique appelle la réplique américaine.

Si ces premières collisions recèlent des éléments du montage attractionnel, leur brièveté ne permet pas d'observer ce montage. Au plus, ces collisions échafaudent le cadre idéologique et permettront dans les séquences subséquentes de passer à un montage typiquement eisensténien. En se remémorant son ascension dans le monde de la boxe, Rocky Balboa nous permet d'observer l'efficacité de ce type de montage.

Véritable vidéoclip nous rappelant même, à certains moments, certaines parties de *l'homme à la caméra* de Dziga Vertov — où l'image n'obtient son sens qu'à travers le montage d'une autre image située dans un espace lointain —, cette séquence relève du montage des attractions<sup>5</sup>.

Composée de 116 plans habilement collés l'un à l'autre, cette séquence martèle de coups de poing les spectateurs qui,

vaincus, accepteront la confrontation entre Rocky Balboa et Yvan Drago. En fait, cette séquence contient les éléments qui produisent « un effet déterminé sur l'attention et l'émotivité du spectateur combiné[s] à d'autres faits possédant la propriété de condenser son émotion dans telle ou telle direction dictée par les buts du spectacle <sup>6</sup> ».

À la suite d'une discussion qu'il vient d'avoir avec sa femme à la maison, où il explique pourquoi il doit affronter le boxeur soviétique, Rocky décide de réfléchir paisiblement à l'ensemble de la situation au volant de sa voiture. Le moment est grave, car il vient de se disputer avec sa bien-aimée. Dans une discussion où sa femme le dominait du haut de l'escalier, Rocky a reçu le verdict qu'elle a longuement médité : le combat est insensé, pratiquement mortel. L'échange a été stérile : il n'a pu la convaincre que nous ne pouvons changer fondamentalement ce que nous sommes. Il est avant tout un boxeur et aucune richesse matérielle n'a de sens s'il ne peut relever un défi comme celui qui l'attend : il doit affronter le boxeur soviétique pour venger la mort de son ami Apollo Creed, pour venger l'Amérique humiliée par sa défaite, et qui exige une réplique. Rocky ne peut reculer, même si sa femme n'a pas compris la mission dont il est investi. Avec la séquence qui suivra, le spectateur comprendra les valeurs fondamentales poussant Rocky à se rendre en U.R.S.S.

Cette séquence — où la musique remplace la parole afin que les images prennent toute la place — arrive donc à l'écran pour ranger définitivement le spectateur du côté de Rocky et chasser de son esprit tous les doutes pouvant mettre en cause la nécessité du défi à relever.

En voyant s'enchaîner sur l'écran les points forts des trois autres *Rocky*, le spectateur comprend que le régime soviétique vient court-circuiter une Amérique où règne l'harmonie. Avec le triomphe d'Yvan Drago, c'est la famille, la liberté d'agir, le vouloir, l'entreprise privée, bref les États-Unis et le monde libre qui sont en danger. À travers cette séquence, qui groupe dans un tout uniforme l'ensemble des images, l'unité américaine se trouve donc présentée comme une réalité homogène sans contradiction. Au moment où cette séquence se termine, le spectateur est pleinement conscient que Rocky doit aller défendre les valeurs américaines : la voiture du boxeur qui

s'engage dans le tunnel, à la fin, montre bien que Rocky ne peut reculer.

Le développement de ce cadre idéologique aurait pu s'effectuer de plusieurs manières. La poursuite de la conversation entre Rocky et sa femme l'aurait permis. Avec l'emploi du champ/contre-champ et du « shot »/« reaction shot », Sylvester Stallone aurait pu obtenir l'approbation du public en faisant réagir positivement sa bien-aimée. Il utilisera plutôt un procédé où « l'opposition est au service de l'unité dialectique dont elle marque la progression, de la situation de départ à la situation d'arrivée <sup>7</sup> ». Une fois de plus, l'emploi du montage des attractions prouve que l'ensemble des images se réfléchit dans chaque partie et que chaque partie reproduit l'ensemble <sup>8</sup>. Examinons donc comment cette séquence nous permet de constater ce résultat.

Si le cheval a permis aux Américains de conquérir l'Ouest au XVIII<sup>e</sup> siècle, la voiture constitue, au XX<sup>e</sup>, le moyen de transport adapté à cette conquête. À bord de sa voiture, l'Américain d'aujourd'hui possède toujours ce sentiment de conquérant lorsqu'il emprunte les immenses autoroutes qui séparent les grandes villes de son pays.

Au volant de son bolide, Rocky Balboa retrace les faits marquants de sa vie. D'une main ferme, il ouvre la portière. À partir de cet instant, 25 plans viendront s'entrechoquer afin d'établir le rapport voiture-Rocky-boxeur soviétique. Voici l'ordre dans lequel ils sont montés :

1. Main de Rocky sur la portière.
2. Figure de Rocky dans sa voiture.
3. La portière se ferme.
4. Drago dans la pénombre.
5. Figure de Rocky dans sa voiture.
6. Drago dans la pénombre.
7. Pare-chocs arrière de la voiture.
8. Figure de Rocky dans la voiture.
9. Drago l'invincible.
10. Feux avant de la voiture.
11. Drago l'invincible.
12. Silencieux de la voiture.
13. Plaque d'immatriculation : Pennsylvania, *You've got a friend, Sothpaw.*
14. Figure de Rocky dans sa voiture.

15. Main de Rocky sur la boîte de vitesse.
16. La voiture amorce sa sortie du terrain de stationnement.
17. Drago l'invincible.
18. Figure de Rocky.
19. Drago déchaîné.
20. Pneus avant de la voiture.
21. Pare-chocs.
22. Drago l'invincible.
23. Figure de Rocky dans la voiture.
24. Drago l'invincible.
25. La voiture quitte le terrain de stationnement.

Succession de plans où chaque idée revient à intervalle régulier<sup>9</sup>, ce début de séquence présente un Rocky Balboa bien « en selle » à son volant. Maître de tous les leviers de commande, il les met en fonction successivement afin de prendre son envol. Opposés aux images du boxeur soviétique qui l'oblige à prendre une décision, ces plans amplifient dès cet instant la lutte à finir entre les deux boxeurs. Oui, l'Amérique a un ami en Pennsylvanie (plan 13). Les 25 premières collisions d'images démontrent que l'intrusion d'un corps étranger dans la « mécanique » américaine demande une réaction vive. Balboa doit donc prendre la bonne décision.

La transformation de la signification première de la voiture<sup>10</sup> pour des fins purement idéologiques sera suivie, après le 25<sup>e</sup> plan, d'une autre transformation similaire. L'utilisation de certains moments forts des *Rocky* précédents s'analyse dans cette perspective.

Nous nous référons une fois de plus ici au montage des attractions d'Eisenstein, parce qu'il y a véritablement un déracinement contextuel des événements présentés à l'écran. Les plans, qui s'enchaîneront après le départ de la voiture, fileront devant les yeux des spectateurs aussi rapidement que le bolide de Rocky. Mais l'importance de la voiture s'éclipsera graduellement pour faire place aux souvenirs du héros.

C'est le coup de poing fatal d'Yvan Drago percutant Apollo Creed qui déclenchera le bombardement d'images sur l'écran. Se retournant pour regarder sa banquette arrière, signe de son retour vers le passé, Rocky se rappelle le défi qu'il a relevé au moment où Apollo lui demandait de le vaincre à la course aux abords d'un cours d'eau (scène de *Rocky III*). À partir de cet instant, les plans qui se succéderont mettront en opposition

trois éléments d'un même rapport : Rocky dans sa voiture, les souvenirs de Rocky, le boxeur soviétique.

L'arrachement de ces souvenirs à leur espace contextuel s'effectuera de deux manières. Premièrement, plusieurs de ces souvenirs rappellent des moments forts dans la vie de Rocky où ce dernier a été obligé de puiser en lui-même les ressources nécessaires pour faire triompher des valeurs typiquement américaines. Le tableau ci-dessous illustre sommairement ce rapport entre souvenirs et valeurs :

Numéro des plans	Description des souvenirs	Valeurs typiquement américaines
40	- Résistance de Rocky dans son combat contre Apollo Creed ( <i>Rocky I</i> ).	- <i>La persévérance</i> vient à bout de tout.
45-46	- Coup de poing fatal de Drago sur le crâne d'Apollo (plan 45). - Image de Rocky déambulant très jeune dans les rues d'une grande ville (plan 46).	- <i>Vengeance</i> de l'agression, car elle remet en cause le sens même de la vie de Rocky, l'équilibre américain.
49	- Rocky se frappe les poings sur un mur de sa chambre devant son miroir.	- <i>La réussite</i> demande des efforts souvent pénibles.
55 à 67	- Relation amoureuse de Rocky (le rappel du mariage se retrouve parmi ces plans).	- <i>La famille</i> : cellule essentielle pour l'harmonie américaine.
102-103	- Coup de poing fatal porté à Apollo Creed (plan 102). - Réaction de la figure de Rocky au coup (plan 103).	- <i>La solidarité</i> entre compatriotes est nécessaire. La mort d'Apollo atteint directement l'ensemble des Américains.

Deuxièmement, ces souvenirs combinés aux valeurs typiquement américaines seront montés de façon à désigner un ennemi déterminé : Yvan Drago ou le système soviétique.

En résumé, nous aurons donc un premier déracinement des souvenirs de Rocky par l'insertion d'un nouveau sens, celui des valeurs typiquement américaines. En associant ce nouveau sens au deuxième, c'est-à-dire à celui où les images interpellent l'ennemi soviétique, l'ensemble des plans de la séquence ne sera



plus qu'un amalgame d'idées imagées s'entrechoquant afin d'amener le spectateur à accepter la décision de Rocky Balboa d'aller combattre le boxeur soviétique en terre étrangère. À cet égard, nous sommes en plein montage attractionnel, car « le façonnage de ce spectateur dans le sens désiré à travers toute une série de pressions calculées sur son psychisme <sup>11</sup> » s'effectue du début à la fin du montage des souvenirs de Rocky.

Cette séquence — où l'identification des valeurs typiquement américaines est mise en parallèle avec la menace des soviétiques — contient donc le contenu idéologique permettant de passer à un autre « labourage de cerveaux » où l'actualisation des valeurs de ces deux mondes se réalise beaucoup plus à travers le déroulement de leur histoire nationale. La marche vers le progrès pour ces deux pays s'effectue, selon le réalisateur, de façon diamétralement opposée. La séquence où nous voyons Rocky Balboa et Yvan Drago s'entraîner en sol soviétique concrétisera le déroulement de l'histoire nationale des États-Unis et de l'U.R.S.S.

### **Entraînement de Rocky Balboa et d'Yvan Drago**

L'analyse de cette séquence pourrait s'étendre sur plusieurs pages. Contentons-nous de cerner les éléments essentiels qui la composent. Les plans qui précèdent cette séquence, à eux seuls, demanderaient une analyse de plusieurs pages <sup>12</sup>.

Composée de 265 plans, cette séquence met en parallèle le cadre historique où les deux boxeurs ont puisé leurs valeurs. Le montage a été fait à la manière de la scène de l'abattoir dans *La grève* (à la différence que les symboles choisis demeurent impliqués par le réel au lieu d'être appliqués sur lui) : chaque plan contredit le précédent afin d'accentuer l'opposition entre les deux univers des boxeurs, comme l'illustre un des exercices d'endurance physique. Voici donc un tableau qui cumule uniquement les 24 plans opposant les deux univers des boxeurs.

Numéros des plans	Description	Numéros des plans	Description
202	Gros plan d'une seringue remplie de stéroïde anabolisant (univers soviétique).	207	Gros plan de la seringue.
		208	Rocky se libère de l'attelage.
203	Rocky souffre en s'exerçant avec un attelage de cheval sur les épaules.	209	L'attelage vient percuter le sol.
204	Drago frappe un œ plaque enregistrant la puissance de ses coups.	210	Gros plan de l'aiguille de la seringue.
		211	L'aiguille perce l'épaule de Drago.
205	Rocky s'exerçant dans son attelage.	212	Figure de Drago.
206	Drago frappe de nouveau la plaque.	213	Rocky déchire la photo de Drago placée sur son miroir.

La collision d'images est révélatrice. Le rapport établi entre les exercices effectués par Rocky et par Drago une série de caractéristiques propres aux deux mondes des boxeurs. Employant des instruments issus de son initiative, Rocky s'entraîne dans un environnement naturel où ses forces affrontent celles de la nature. À l'opposé, Yvan Drago mesure sa puissance à l'aide d'appareils hautement sophistiqués. Univers robotisé où l'individu accentue jour après jour son aliénation, le monde d'Yvan Drago vient heurter celui de l'Américain.

Dans ses exercices aussi bien que dans ses rapports avec ses entraîneurs, Yvan Drago est confronté à des machines l'obligeant à se dépasser. Ne devant plus se mesurer à la performance d'autres athlètes ayant un seuil de résistance semblable au sien, le boxeur soviétique trouve au contraire sa complémentarité dans un adversaire invincible. Yvan Drago devient lui-même une machine<sup>13</sup>, façonné à l'image de celle-ci.

Cette image de l'individu aliéné, le réalisateur l'associera constamment à celle de l'Amérique conquérante. À travers

l'ensemble des épreuves de son entraînement, Rocky part de nouveau à la conquête du monde. En déifiant le froid, en traversant les rivières, en abattant les arbres, etc., Rocky refait le parcours des premiers fondateurs de la nation américaine. C'est un « go west » recyclé en terre de l'Est qui permet à l'Amérique de se retrouver.

Ainsi, les deux univers d'où sont issus les boxeurs s'entrechoquent mutuellement dans un montage attractionnel effréné. Chaque image déracinée de son milieu originel retrouve un nouveau sens grâce à son antithèse provenant du plan précédant. De plus, la fin de cette séquence, grâce à son type de montage, dévoilera le résultat du combat à venir<sup>14</sup>. Dans cette dernière épreuve, seul Rocky réussit à triompher : le pugiliste américain parvient à escalader la montagne qui se dresse devant lui tandis que le boxeur soviétique n'a pas assez d'énergie pour résister à la plaque montante. En arrivant au sommet, Rocky exalte sa réussite en dominant la nature qui se trouve à ses pieds et en criant le nom de Drago : le montage rapide des images filmées de divers angles exalte la victoire de Rocky tandis que le contrechamp laisse Drago vaincu par sa propre machine. L'issue du combat semble déjà prévisible : Rocky, création de Dieu et de la nature, Rocky, image de l'Amérique qui a su composer avec le reste de l'humanité, vaincra Drago, produit d'un système qui a éloigné l'individu d'un idéalisme pur au profit d'une idéologie matérialiste qui aliène l'humain.

Cette simplification à outrance des univers américain et soviétique trouve donc dans *Rocky IV* le cadre idéologique qui les caractérise ainsi que certains traits décrivant leur développement historique.

Les deux séquences analysées ont démontré que la juxtaposition de plusieurs plans issus d'espaces différents a donné naissance à une nouvelle signification. L'affirmation et la légitimation des valeurs typiquement américaines au détriment de celles des Soviétiques constituent, selon nous, la signification dominante de cette juxtaposition. L'emploi de cette forme de « montage des attractions » inspiré d'Eisenstein amènera, à la fin de ces deux séquences et à la fin du film, le résultat voulu : le spectateur aura subi un véritable choc émotionnel lui permettant de « percevoir l'aspect idéologique du spectacle montré, sa conclusion idéologique finale<sup>15</sup> ». Ce choc, le réalisateur l'exploitera au maximum. À la fin du combat Rocky-Drago, il met dans la bouche de son héros des paroles-matraques. Dans une envolée verbale qui dure plus

d'une minute — au moment où les spectateurs dans le film et dans la salle de cinéma sont toute ouïe pour les paroles de Rocky — le boxeur américain explique que l'affrontement de deux boxeurs dans l'arène est préférable à celui de 20 millions d'individus sur un champ de bataille. En précisant que le combat a changé son attitude vis-à-vis des Soviétiques, Rocky crie qu'eux aussi peuvent changer, que tous les individus peuvent changer. Même les membres du Politburo ont été ébranlés : ils applaudiront l'Américain.

Oui, il y a véritablement un choc émotionnel dans l'auditoire : les cris des spectateurs dans la salle de cinéma sont là pour en témoigner.

*Université Laval*

#### Notes

- 1 *Mexicain*, pièce de Boris Arvatov inspirée d'une nouvelle de Jack London, jouée au Proletkult en 1921. Eisenstein était le décorateur principal et le cometteur en scène. Voir Jean Mitry, *Eisenstein*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1978, pp. 25-33.
- 2 *Ibid.*, p. 26.
- 3 Eisenstein, *Au-delà des étoiles*, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 1974, p. 118.
- 4 *Ibid.*, p. 130.
- 5 Pour une analyse détaillée sur le rapport vidéoclip et Dziga Vertov, voir Paul Warren, « le Vidéoclip et Dziga Vertov », *Communication Information*, vol. 9, n° 1, été 1987, pp. 35-43.
- 6 Eisenstein, *op. cit.*, p. 128.
- 7 Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 52.
- 8 *Loc. cit.*
- 9 Chaque élément du rapport voiture-Rocky-boxeur soviétique revient à l'écran à tous les trois ou quatre plans. C'est seulement entre le plan n° 8 et n° 14 que nous retrouvons un intervalle de cinq plans.
- 10 La fonction première d'une voiture est de permettre à des individus et des choses de se déplacer d'un point A à un point B, selon un temps et une vitesse calculables.
- 11 Eisenstein, *op. cit.*, p. 127.
- 12 En effet, la séquence antérieure à l'entraînement de Rocky et d'Yvan nous montre le boxeur américain disposer les photos de son fils et de sa maison sur l'un des côtés du miroir de sa chambre. De l'autre côté, il placera la photo d'Yvan Drago. Une fois de plus, Rocky se retrouve devant un miroir pour méditer sur l'épreuve qui l'attend. Cette méditation, présente dans d'autres *Rocky*, constitue toujours un moment crucial où le héros doit puiser au fond de

lui-même les ressources nécessaires pour surmonter l'épreuve à affronter. Dans *Rocky I*, les photos de son adolescence et de sa jeunesse meublent son miroir. En s'y regardant, Rocky cherche l'énergie voulue pour affronter Apollo Creed. Incapables de mentir, les miroirs de Rocky jouent le même rôle que celui de *Blanche Neige* de Walt Disney. Depuis déjà 50 ans, le miroir représente, dans la culture américaine, l'instrument qui dit la vérité. La méchante reine dans *Blanche Neige* lui demandant « qui est la plus belle » en a immortalisé la signification. Rocky Balboa y trouvera donc à son tour le sens même de ses actes. Le renforcement par les photos des êtres ou des choses qui lui sont proches ou qu'il doit vaincre, l'oblige à faire appel à toutes les forces qu'il possède. Devant son miroir, Rocky trouve la vérité, elle lui demande de donner un sens à la mort d'Apollo, de venger l'offense faite à l'Amérique.

<sup>13</sup> Lors du combat final entre les deux boxeurs, Rocky visite à plusieurs occasions le tapis, signe qu'il est capable d'encaisser et d'apprendre des erreurs qu'il commet. Yvan Drago, au contraire, tombera seulement une fois, mais ne pourra se relever, preuve que le mécanisme d'une machine ne peut résister lorsqu'il est atteint sérieusement.

<sup>14</sup> Dans la séquence qui précède celle de l'abattoir (*La Grève*), Eisenstein dénoncera aussi le massacre des ouvriers à venir. Dans le bureau d'un dirigeant soviétique, un ouvrier séquestré osera frapper le représentant du pouvoir. Résultat : les images d'entrechoquent comme si elles avaient subi le coup ; l'ouvrier se retrouve par terre, mais la colère vient du visage du dirigeant dont la réaction sera violente. D'un coup de poing ferme, il frappe sur la table devant lui en heurtant des bouteilles d'encre reposant sur des cartes représentant les quartiers habités par les ouvriers. Ainsi, l'encre gicle sur les cartes, éclate sur l'écran et atteint en pleine figure le spectateur, annonçant le massacre prochain des quartiers ouvriers que nous verrons dans la séquence de l'abattoir. La dernière épreuve de Rocky et d'Yvan a elle aussi une signification de ce genre et le cinéaste utilise le même type de montage.

<sup>15</sup> Eisenstein, *op. cit.*, p. 117.