

Université Libre de Bruxelles
Colloque “Savoirs et Performance”, 23 et 24 avril 2010

L’invisible et l’impensé du spectacle vivant

Paul Bouissac, University of Toronto

1. Introduction: exploration sémantique

La notion de “spectacle vivant” (live performance) a émergé dans le vocabulaire contemporain par opposition au spectacle enregistré et reproduisible à volonté dans sa forme originale. Du cinéma muet aux films synthétiques d’aujourd’hui, des rock videos aux mini-documentaires de “You tube”, de l’enregistrement cinématographique du théâtre, de l’opéra, du ballet, du concert et du cirque à la mise en archives des matchs sportifs et des performances olympiques, une énorme masse de données visuelles et dynamiques peut être reactivée à la demande dans un contexte public aussi bien que privé sous la catégorie institutionnelle du “spectaculaire”, c’est-à-dire d’un *donné à voir* (et à *entendre*) que peut venir compléter le *regarder* et l’*écouter* qui constituent ces données en spectacles dans un cadre institutionnel. Mais l’expérience de ces spectacles est hors du temps malgré la durée qu’ils impliquent dans la mesure où ces enchaînements d’événements peuvent être temporellement manipulés à volonté: intégralement répétés, interrompus et recommencés, ralentis ou accélérés. En bref, leur spatialisation relativise leur temporalité et la réduit à une sorte d’*enchronie*, un temps clos, fermé sur lui-même, contenu par les relations internes d’une structure narrative qui échappe virtuellement à l’entropie universelle.

L’expression “spectacle vivant” ne présuppose donc pas la notion contraire de “spectacle mort” mais repose sur une structure sémantique qui met en jeu le temporel dans sa relation à l’organique, et dont les pôles peuvent être explicités. Ces potentialités incluent des notions complémentaires et contradictoires qui projettent le temps du procès sur son espace: procès réversibles, procès irréversibles, procès qui n’est ni réversible ni irréversible, et procès à la fois réversible et irréversible. Le premier correspond au

spectacle enregistré, le second à la vie organique, le troisième à l'instant virtuel, le dernier au spectacle vivant puisqu'il est répétable tout en étant soumis à l'entropie dans la mesure où il n'échappe pas au temps organique.

Cette structure sémantique est historique car la notion de spectacle vivant n'a pu émerger qu'avec les technologies d'enregistrement qui ont réalisé le pôle virtuel de "procès réversible" qui ne pouvait être conçu auparavant qu'en tant que discours spéculatif sur l'éternel retour des cycles cosmologiques. Bien entendu, cette brève analyse du sens de l'expression "spectacle vivant" relève d'une approche sémio-linguistique et non d'une interprétation physique ou biologique des phénomènes concernés. Ce premier pas lexicologique peut néanmoins servir d'introduction éclairante à un essai dont le but est précisément d'outrepasser les bornes linguistiques de l'institution du spectacle et ses discours pour en dégager la signification vitale à l'aide du métadiscours des sciences de la vie et du comportement social. La démarche illustre, *mutatis mutandis*, le programme sémiotique énoncé par Umberto Eco avec concision dans *Semiotics and the Philosophy of Language* (1984) : "... to explain why something looks intuitive, in order to discover under the felicity of the so-called intuition a complex cognitive process." En visant l'*impensé* et l'*invisible* du spectacle vivant, nos efforts tendront vers la problématisation d'une notion et d'un phénomène qui semblent aller de soi.

2. Re-penser le spectacle vivant: les enjeux d'une métaphore

Il n'y a pas de métaphore innocente. René Thom aimait à répéter qu'il n'y avait pas de fausses métaphores. Ce processus cognitif consiste en effet à reconnaître des homologies qui n'ont pas été homologuées dans le système sémiolinguistique de la culture particulière qui est observée. Mais le spectre des métaphores va du normal (parce que l'homologie a été intégrée dans la coutume) au scandaleux (parce que l'homologie brise les inhibitions cognitives qui fondent les tabous) en passant par le créatif (qui maintient l'innovation dans les bornes de l'esthétique classique ou avant-gardiste). L'opposition nature/culture qui disjoint maximale (et arbitrairement) la sphère proprement humaine de tout le reste est à la racine de la notion

d'anthropomorphisme: la transgression de la frontière qui doit séparer l'humain de l'animal. Cette opposition, dans laquelle l'humain est la forme marquée, explique de même la notion de réductionisme comprise comme dégradation de valeur ou de statut ontologique. Dans le discours épistémologique moderne, "anthropomorphisme" et "réductionisme" sont conçus comme des sortes de péchés de la connaissance qui inversent la norme régnante dans les deux sens opposés. On ne peut toutefois ni être incriminé ni s'en défendre car ces deux points de vue appartiennent à des univers idéologiques incommensurables. Du point de vue humaniste, l'animal ne saurait éprouver des émotions que dans le fictionnel et l'humain ne saurait s'animaliser que dans l'abjection, dans une sorte de renoncement ontologique. Mais du point de vue évolutionniste les différences ne sauraient être que des différences de degrés sur un continuum et, quand il s'agit de comprendre des comportements culturels, anthropomorphisme et réductionisme sont des stratégies heuristiques légitimes. C'est cette dernière approche qui sera proposée ici.

Formellement, un spectacle vivant de quelque sorte qu'il soit est fondé sur une dichotomie entre acteur(s) et spectateur(s). Ce spectacle peut être défini par les contraintes de l'institution qui régit ce rapport dans une société donnée. On peut reconstituer son histoire qui documente les variations de ses catégories et leurs positions respectives dans l'espace symbolique, du centre à la périphérie et à la marge culturels. Il est aussi possible de définir ce spectacle par extension, en produisant la liste de ses modes et de ses genres à une époque donnée. Mais si l'on abstrait de cette abondante variété les traits structurels et fonctionnels du spectacle vivant, nous obtenons une relation fondamentale entre, d'une part, des individus qui se livrent à des comportements ostentatoires dans un espace marqué et, d'autre part, des individus pour qui ces comportements ont un intérêt qui justifie leur attention soutenue qui conduit à une évaluation finale. Si l'on accepte cette description formelle du spectacle vivant, force est de constater qu'elle correspond point par point à un comportement collectif qui est observé dans de nombreuses espèces animales et qui est désigné en éthologie par le terme "lekking".

"Lekking" est un terme technique qui est dérivé du verbe suédois "leka" qui signifie "jouer". "Lekking" fut introduit dans le vocabulaire de la biologie du

comportement animal vers la fin du 19ème siècle. Il désigne un comportement qui consiste pour les mâles d'une espèce à démarquer une aire de représentation sur laquelle ils se livrent à des prouesses physiques ou font étalage de qualités et/ou d'activités "esthétiques" (mouvements de plumages extravagants, danse, constructions décoratives, etc.). Ces démonstrations présupposent des ressources vitales exceptionnelles puisqu'il s'agit de dépenses gratuites d'énergie et de surdéterminations risquées de signaux visuels et/ou acoustiques qui peuvent les désigner à l'attention de prédateurs potentiels. Les biologistes appliquent le terme d'"handicaps" aux attributs physiques dont la seule fonction est ostentatoire tout en constituant une vulnérabilité accrue pour les individus qui se distinguent ainsi. Ces représentations des mâles sont destinées aux femelles de leur espèce qui visitent les lekings en spectatrices attentives et choisissent les individus avec lesquels elles acceptent de copuler. La logique évolutionniste qui soutient ce comportement est la sélection des porteurs de gènes de qualité puisque la capacité de ces mâles à triompher d'handicaps phénotypiques est indicative d'un ensemble d'autres qualités éminemment adaptatives.

Il a été démontré que là comme dans tout processus sémiotiques certains mâles sont poussés à bluffer en prenant des risques extrêmes qui les exposent à l'épuisement ou à la prédation mais peuvent "rapporter gros" à la loterie génétique dans le sens que leurs gènes sont préférentiellement disséminés. D'autre part, l'observation des femelles a montré que celles-ci sont sensibles à des effets de mode et souvent subsistent un comportement d'imitation à l'exercice de leur faculté de discernement en suivant l'exemple du choix fait par d'autres femelles. Les mâles qui accèdent ainsi au "védétariat" bénéficient d'une dissémination accrue de leurs gènes.

Les formes contemporaines du spectacle vivant peuvent, à première vue, paraître totalement étrangères au lekking avec lequel elles n'entretiendraient qu'un rapport superficiel d'analogie. Mais, comme Konrad Lorenz l'a souligné avec insistance, les comportements font partie intégrante des phénotypes et ont évolué progressivement comme les autres morphologies qui distinguent les espèces. Pensé dans la perspective du temps de l'évolution, le spectacle vivant fait corps avec ces comportements collectifs qui devinrent liés à la reproduction de certaines espèces parcequ'ils jouaient un rôle important dans la diffusion de gènes bénéfiques dans de larges populations. Le spectacle

vivant n'est vivant, en dernière analyse, que parcequ'il exhibe des corps aux prises avec des défis de toutes sortes de manière purement ostentatoire (cirque), agonistique (drame) ou érotique (pornographie). Mais, dans la pratique de tous les spectacles vivants contemporains, ces trois dimensions au moins sont combinées dans des proportions variées. La place des artistes, athlètes, danseurs et acteurs (des deux sexes et de l'autre comme disait Balzac) dans l'imaginaire érotique (ce que les sexologues nomment la "proception") témoigne de la continuation du lien profond qui existe entre spectacle et reproduction. La promiscuité des vedettes alimente la "presse du... coeur" et leurs icones figurent dans les panoplies intimes des adolescent(e)s et de leurs aînés nostalgiques. L'attrait physique nourrit toujours l'enthousiasme esthétique, quelles que soit les ressources discursives qui masquent ou transfigurent le désir.

3. Le spectacle vivant est un sport de combat

Détournant de son intention originale l'expression que Bourdieu appliqua à la sociologie, nous nous proposons d'explorer maintenant un autre aspect du spectacle vivant qui n'est généralement pas problématisé dans les théories du spectacle, et qui est renvoyé précisément à la sociologie. Le succès et l'échec sont les deux faces d'un Janus redoutable: la foule. Pas de spectacle vivant sans spectateurs vivants. La foule peut être présente au rendez-vous ou faire défaut. Présente, elle peut manifester son approbation et même son enthousiasme ou, au contraire, devenir agressive et violente. Mais même une foule transportée de plaisir peut être dangereuse dans la mesure où elle devient incontrôlable. Le spectacle vivant repose en effet sur un contrat tacite qui doit être rempli au risque de déclencher l'imprévisible.

Comme dans le cas du lekking, des individus convergent en plus ou moins grand nombre vers un petit groupe de conspécifiques qu'ils sont appelés à juger. Cette morphologie abstraite est l'homologue d'un autre comportement collectif de survie que les éthologues nomment le "mobbing" et qui consiste à décourager un prédateur en le confrontant en masse. Le spectacle d'une centaine de pigeons qui harcèlent un faucon jugé dangereux est une expérience assez rare en milieu urbain. Mais ce comportement collectif est commun à beaucoup d'espèces sociales, y compris les primates. On peut

concevoir que la similarité formelle qui existe entre lekking et mobbing est la source d'une ambiguïté génératrice d'anxiété pour quiconque se distingue en s'exposant. Les comportements sociaux peuvent basculer catastrophiquement d'un sens à l'autre parce que ce sont des comportements largement aveugles. La nature du danger que le mobbing élimine n'est plus nécessairement exclusivement physique dans les sociétés humaines mais peut être perçu par rapport à des figures illusives telles que le sacrilège, l'insulte ethnique, ou le péché. Pour prendre un exemple récent, en 2009 Madonna a dû interrompre un spectacle en Roumanie parcequ'elle avait crû bon de prendre publiquement la défense d'une minorité ethnique honnie dans ce pays. Il y a une frontière invisible entre ce qu'une vedette du spectacle vivant peut se permettre grâce à l'immunité que lui confère sa célébrité et ce qui la fait basculer de l'autre côté de l'acceptable. Les directeurs de cirque sont très conscients de ce phénomène et contrôlent avec soin ce que les clowns peuvent dire et faire dans leurs numéros. Dans le spectacle 2010 du cirque suisse Knie, l'humoriste qui se produit sous le nom de Marie-Thérèse Porchet a été censuré au cours des répétitions générales. Les exemples de ce phénomène abondent. Le spectacle vivant est en effet constamment sous une épée de Damoclès qui peut transformer en un instant l'ovation en avalanche.

L'angoisse de l'acteur ou de l'artiste – le célèbre trac – n'est pas un vain mot. C'est en fait le résultat d'une double incertitude, celle qui concerne l'accomplissement de sa tâche (que ce soit la mémorisation d'un texte ou l'accomplissement d'un saut périlleux) et celle qui concerne la réaction du public. Or le public est généralement impitoyable car, même dans un contexte civilisé, l'instinct de mobbing peut facilement reprendre le dessus et nourrir un comportement collectif physiquement dangereux pour les acteurs. C'est que, d'un certain point de vue non négligeable pour cette analyse, le spectacle vivant est une provocation. Les agents spectaculaires revendiquent un statut de supériorité ostentatoire et se livrent à un comportement de séduction éhontée. Leur beauté naturelle ou apprêtée et leur bluff peuvent réussir à hanter l'imaginaire érotique de leur public et les érigent souvent en modèles esthétiques et moraux ou même assez souvent en icônes de la perversité et de la transgression qui inspirent une horreur qui fascine. Ils se substituent par la bande aux canaux institutionnels des contraintes éducatives des sociétés qu'ils parasitent en mimant les grands sentiments exemplaires et les conduites héroïques.

Dans le monde médiatisé leurs images sont multipliées à l'infini et les politiques se frottent à leur prestige. Ils incorporent un capital symbolique entâché d'ambiguïté. Comme un spectacle vivant pousse l'autre, l'acteur est toujours sur la brèche. Ceux qui le peuvent échappent à cette précarité en abandonnant les affres (et les plaisirs) du spectacle vivant pour le cinéma mais cette double aliénation de leur image ne va pas sans aléas. La métaphore du sport de combat est soutenue par un ensemble d'images qui viennent spontanément sous la plume des commentateurs: public subjugué, acteurs massacrés par la critique, l'anglais "killing" avec le sens de triomphe, etc. Il y aurait là une riche veine sémantique à explorer.

Ces remarques concernant l'homologie profonde du spectacle vivant avec deux comportements collectifs vitaux qui sont observés chez de nombreuses espèces sociales permettent de recadrer un phénomène culturel qui n'est généralement pensé que dans une perspective historique ou sociologique quand on veut dépasser le point de vue strictement littéraire et dramatique. La sémiotique et la pragmatique ont entrepris de formaliser ces objets culturels que sont les oeuvres et leur performance au moyen de catégories et de relations qui sont plus descriptives qu'explicatives mais qui constituent une étape nécessaire si l'on veut penser le spectacle vivant au delà des seuils de sa phénoménologie immédiate. Ce serait naturellement une erreur de réduire cet objet à un comportement combinant lekking et mobbing dans une synthèse illusoire puisque ces deux comportements sont d'une certaine façon antinomiques. Mais ce serait une erreur plus grande encore de supposer qu'il serait possible de théoriser cet objet sous la forme d'une "idée" cohérente et complète. On peut supposer heuristiquement que le spectacle vivant est un objet complexe qui émerge de forces incohérentes et invisibles qui le font exister malgré tout au noeud de l'évolution incessante et des cultures en mouvement et en interaction.

L'expression "spectacle vivant" est une métaphore qui ne saurait épuiser la réalité complexe du phénomène ainsi désigné. S'il est vrai qu'il n'y a pas de fausses métaphores, il est aussi vrai qu'il n'y a pas de métaphores absolues.

4. L'invisible du spectacle vivant

On peut prendre sur le spectacle vivant de multiples points de vue à différents niveaux de résolution. La perspective adoptée plus haut transcende le temps de l'histoire en proposant de penser ce phénomène social dans le cadre conceptuel de l'évolution. Ce faisant, on récuse temporairement le point de vue du sujet et son engagement passionnel dans l'expérience du spectacle puisque la perception directe de l'évolution des formes du comportement social lui échape nécessairement. Le temps de l'évolution est une notion construite et largement contre-intuitive. Penchons-nous maintenant sur le spectateur qui est le corrélat indispensable du spectacle et posons la question de la motivation qui le pousse à échanger son temps et son argent pour être témoin d'une représentation.

Une représentation spectaculaire est une production qui ne produit rien du point de vue économique pour le spectateur. C'est en effet pour le spectateur une sorte de masturbation cognitive et émotionnelle. La représentation est évidemment soutenue par l'activité économique de sa production que ce soit dans le cadre d'une économie de marché ou en tant que dépense somptuaire du prince ou du gouvernement, c'est-à-dire un investissement de nature politique. Mais l'aboutissement réussi de cet investissement souvent considérable ne consiste pas en biens ou en services mais en un simple épanchement hédonique sous forme de vivats, d'applaudissements, ou de gémissements de plaisir comme c'est le cas dans certaines cultures. La répétition de cette expérience sensorielle, cognitive, et émotive est recherchée et attendue avec anticipation. Quel est donc le moteur qui pousse les individus à "aller au spectacle" comme sous l'effet d'un tropisme puissant? C'est là une question qui rejoint les préoccupations des économistes qui ont théorisé intensément depuis plusieurs décennies sur le moteur profond de l'économie qui est le pouvoir décisionnel de l'acheteur. Ces recherches ont conduit à l'exploration des bases neurologiques de la motivation et ont identifié les zones cérébrales dont la stimulation procure une émotion qui est assimilée à la sensation de recevoir une récompense (reward centers). La logique de cette activation à la suite de la satisfaction des besoins biologiques élémentaires (faim, soif, désir sexuel, liberté de mouvement, etc.) est évidente. L'organisme est doté de processus de feedback qui signale la clôture provisoire d'une quête orientée.

Mais comment expliquer l'activation de ces "reward centers" dans le cas de consommations symboliques comme celles que procure le spectacle vivant? La sémiotique est jusque là restée muette sur ce chapitre. Les formalismes catégoriels et structuraux, qu'ils soient d'inspiration saussurienne ou peircienne, décrivent des processus logiques et cognitifs. La poétique cognitive qui s'est appropriée avec fruit certains acquis de la psychologie génétique et expérimentale fait certes une place importante aux émotions mais se borne à enregistrer les rapports phénoménologiques des sujets investigués. Largement tautologiques, les résultats de ces enquêtes n'apportent pas d'explications satisfaisante.

Comme dans toutes recherches scientifiques il convient d'aller au delà d'une phénoménologie naïve. Depuis déjà de nombreuses années, la recherche neurologique concernant les neurotransmetteurs a commencé à révéler l'univers invisible (du moins sans la médiation de protocoles expérimentaux et de visualisations nanoscopiques) des processus neurochimiques. Deux motivations médicales et socio-politiques ont permis d'importants investissements dans cette recherche particulière: la maladie de Parkinson et la consommation de drogues addictives. Ainsi a été mis en évidence le rôle des systèmes dopaminergiques du cerveau dans la stimulation des centres hédoniques qui motivent la recherche incessante des conditions qui contribuent à la production interne de dopamine. Evidemment, la dopamine n'est pas le seul neurotransmetteur qui module les états du cerveau humain et les émotions et comportements qui leur correspondent (voir aussi l'adrénaline, l'oxitocine, l'androgène, l'estrogène, etc) mais son importance est vitale à cause de son lien étroit avec la motivation. On sait que la popularité de la cocaïne provient du fait que sa structure chimique mimique celle de la dopamine et crée l'euphorie qui fonde sa valeur. La multiplicité des systèmes dopaminergiques du cerveau associe ce neurotransmetteur à de nombreuses fonctions motrices (gestualité) et cognitives (anticipation d'une solution, d'un gain, de l'issue d'un jeu qui, paradoxalement, peut être positive ou négative). Or, tout spectacle vivant implique mouvements et enjeux à des échelles variables soit directement soit sous forme de représentations. Il se trouve que des recherches empiriques sur les primates ont montré que des gains virtuels stimulent la production de dopamine aussi effectivement que des gains réels.

L'analyse formelle des productions culturelles opérée par plus d'un demi-siècle de recherches sémiotiques a montré que tout récit de quelque nature qu'il soit et indépendamment de la substance de son expression peut se réduire cognitivement à une structure narrative assimilable à un jeu (game) dans lequel se confrontent des forces ou agents antagonistes. Il est donc légitime de se demander si l'euphorie que cause un (bon) spectacle ou la lecture d'un (bon) récit ne serait pas intimement liée au niveau de dopamine produit par le cerveau du spectateur ou du lecteur. Comment expliquer autrement le fait que nous revenions sans cesse aux sources de ce plaisir aussi virtuel et aussi artificiel que celui que procurent les drogues? Il est très difficile de comprendre ce qui distingue un bon d'un mauvais spectacle. L'origine de la dysphorie causée par ce dernier, plus généralement, l'expérience négative, serait alors à rechercher soit dans un déséquilibre hormonal du spectateur, soit dans une déficience structurale du jeu représenté. Comme toutes les productions, aussi bien biologiques que culturelles, sont soumises aux lois de la sélection naturelle, le spectacle vivant est toujours sur la brèche.

5. Conclusion: l'insoluble problème

Proposer une réflexion sur l'impensé et l'invisible du spectacle vivant, c'est finalement se donner en spectacle soi-même. Selon les lois de la pragmatique de la performance c'est placer l'enjeu d'un contrat tacite assez haut; c'est faire le pari que le défi sera relevé sans qu'il soit fait appel à l'intuition phénoménologique de l'auditoire puisque l'argument est situé en dehors de l'expérience immédiate. Mais comment concilier, pour conclure, cet impensé et cet invisible dans une vision théorique unifiée? Ce n'était pas le propos de cette réflexion. Deux points de vue ont été explorés sans prétendre qu'ils puissent épuiser l'objet de l'enjeu. Le spectacle vivant peut être théorisé de points de vue multiples sans qu'on puisse nécessairement dénouer la complexité des forces et des interactions qui font émerger ce phénomène institutionnel dans les sociétés humaines avec une grande variété de formes ethnologiques. L'erreur serait sans doute de croire qu'il est possible de le concevoir dans une synthèse rationnelle optimale, de le définir dans son essence, sorte d'idée platonicienne dont les spectacles particuliers ne seraient que les ombres. Cette croyance, qui demeure implicitement à l'horizon de

l'entreprise sémiotique, nourrissait l'illusion structuraliste. L'expérience du spectacle vivant est peut-être trop enracinée dans notre passé biologique et trop physiologique dans ses manifestations pour être pensable dans les idiomes épistémologiques contemporains.

Bibliographie selective

- Akerlof, G.A. & R.J. Schiller, 2009. *Animal Spirits*. Princeton NJ: Princeton University Press.
- Barrett, L., R. Dunbar, & J. Lycett, 2002. *Human Evolutionary Psychology*. Princeton NJ: Princeton University Press.
- Boyd, B., 2009. *On the Origin of Stories*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Braithwaite, J., 2008. Lekking displays in contemporary organizations. *Journal of Health, Organization, and Management*. Vol. 22 No 5 (529-559).
- Burke, K.A., T.M. Franz, D.N. Miller & G. Schoenbaum, 2008. The role of the orbitofrontal cortex in the pursuit of happiness and more specific rewards. *Nature*, Vol. 454 (340-344).
- Dugatkin, L., 1992. Sexual selection and imitation: females copy the mate choice of others. *American Naturalist*. Vol. 139 (1384-1389).
- Hayden, B.Y., J.M. Pearson & M.L. Platt, 2009. Fictive reward signals in the anterior cingulate cortex. *Science*, Vol. 324 (948-950)
- Höglund, J. & R.V. Alatalo, 1995. *Leks*. Princeton NJ: Princeton University Press.
- Inomata, T. & L.S. Cohen (Eds.), 2006. *Archaeology of Performance: Theaters of Power, Community, and Politics*. Lanham MD: Altamira Press.
- Krause, J. & G.D. Ruxton (Eds.), 2002. *Living in Groups*. Oxford Series in Ecology and Evolution. Oxford University Press.
- Krebs, J.R. & N.B. Davies (Eds.), 1978. *Behavioral Ecology*. Oxford: Blackwell.
- Lloyd, L., 1867. *Game Birds and Wild Fowl of Sweden and Norway*. London: Frederick Warne.
- Lorenz, K., 1981. *The Foundations of Ethology*. New York: Springer Verlag.

- Lycett, J. & R. Dunbar, 2000. Mobile phones as lekking devices among human males. *Human Nature: An Interdisciplinary Biosocial Perspective*, Vol. 11 (93-104).
- Previc, F. 2009. *The Dopaminergic Mind*.
- Schultz, W., 1998. Predictive reward signals of dopamine neurons. *Journal of Neurophysiology*, Vol 80 No 1 (1-27)
- Stuber, D.G., M. Klanker, B. de Ridder, M.S. Bowers, R.N. Josten, M. Feenstra, & A. Bonci, 2008. Reward-predictive cues enhance excitatory synaptic strength onto midbrain dopamine neurons. *Science* Vol. 323 (1690-1692).